

LA FIGURA DE SOCRATES EN EL JOVEN NIETZSCHE

JOAN B. LLINARES

Para los amigos de la Universidad Nacional de Tucumán

1. *El estilo de Nietzsche.* Las obras publicadas por el pensador alemán Friedrich Nietzsche sobresalen entre el denso conjunto de textos que configuran la ya larga biblioteca de lo que llamamos la historia de la filosofía. Al menos aquellos libros que con sus propias manos y la fiel ayuda de algún amigo pudo preparar para la edición destacan por sus características un tanto excepcionales: admirablemente bien escritos, suelen identificarse por sus breves apartados, sus fracturas y condensaciones insólitas, y por la extraña peculiaridad de escaparse a los rigurosos encadenamientos conceptuales que, de manera más o menos sistemática, hallamos en la mayoría de las obras de la mayoría de los filósofos de la tradición occidental, sobre todo a partir de Aristóteles. Los textos nietzscheanos sorprenden y cautivan por la fuerza de sus imágenes, por su cuidadísima atención a las formas expresivas y a la textura lingüística en que se llevan a cabo tanto la reflexión íntima como la comunicación intersubjetiva, y por la ironía, la autoconsciencia y la hermosa densidad de sus formulaciones. Sus páginas no son, por lo general, tratados, ni doctrinas, ni disertaciones, sino, más bien, aforismos, sentencias, poemas, o incluso relatos cortos que, en ocasiones, recuerdan fragmentos de Goethe, de Heine o del mismo Kafka, y también nos hacen pensar en lo que la historia nos ha conservado de los antiguos pensadores presocráticos y de algunos escritores anticonvencionales y secretos, como Pascal o Lichtenberg, Pessoa o Wittgenstein, eminentemente fragmentarios y personalísimos. Este rasgo peculiar de sus libros requiere un trabajo hermenéutico que, en alguna de sus etapas, está muy cercano a la crítica literaria y a los procedimientos de que ésta se sirve, por ejemplo, para analizar, descifrar y comprender genuinos textos poéticos. Un buen ejemplo de lo que decimos nos lo proporcionan las imágenes recurrentes que destellan en los libros de Nietzsche, las figuras que con fuerza plástica sintetizan y condensan múltiples sugerencias, tanto críticas como afirmativas, de la propuesta filosófica del pensador germano. A menudo, estas imágenes simbólicas se encarnan en un personaje determinado, el cual desempeña en el texto funciones similares a las que, en un drama, una comedia o una tragedia, juegan el héroe y sus antagonistas. Con facilidad nos vienen a la memoria algunas diversas figuras que en la escritura nietzscheana componen los principales papeles protagonistas, desde Dioniso y Zaratustra, que ocupan un primer plano obvio, hasta las más sutiles e indirectas

como, por ejemplo, el genio, el espíritu libre, el Príncipe Proscrito, el Anticristo, Heráclito, Ariadna o el arriesgado descubridor de nuevas islas o continentes, una especie de nuevo Cristóbal Colón de la aventura espiritual. A todas ellas les brinda el trágico filosofar nietzscheano una compleja serie de personajes antitéticos y complementarios, como, respectivamente, el contrapunto formado por el dios griego Apolo, el espíritu de la pesadez, el animal de carga, el Crucificado, o los filósofos metafísicos Parménides, Platón, Spinoza, Hegel y, a partir de determinado momento, hasta los antiguos maestros Schopenhauer y Wagner. En el seno de este drama en personas que constituye la obra entera del escritor alemán, esto es, en el reducto más personal de sus imprescindibles "heterónimos" descubrimos que, con admirable constancia a lo largo de los años y de las obras, en toda la producción del solitario de Sils-Maria hay una referencia constante a la figura paradigmática de Sócrates. A su escurridizo y problemático perfil dedicaremos estas páginas y en él concentraremos por unos momentos nuestra mirada¹.

2. *Nietzsche y Sócrates*. La obra de Nietzsche contiene muchos textos dedicados a la fascinante y seductora personalidad del inquisitivo y ágrafo pensador ateniense. Su abundancia es tan notable que un mero recorrido por sus páginas ya permite reconstruir con suficiencia las principales etapas que atravesó el caminar filosófico del escritor alemán. Nuestra afirmación no es gratuita ni exagerada porque, de hecho, ya tenemos la suerte de contar con estudios que ofrecen una interesante lectura de la filosofía nietzscheana tomando como su principal hilo conductor la oscilante pero omnipresente interpretación que el pensador germano desarrolla del símbolo Sócrates². Tal vez no sea impropio que rememoremos aquí ciertos momentos biográficos y algunos detalles de sus obras; por ejemplo, en fecha tan temprana como el uno de febrero de 1870, el jovencísimo catedrático de filología clásica de la Universidad del cantón suizo de Basilea pronunció una de sus primeras conferencias públicas, editada posteriormente por su autor para sus familiares y amigos con el título de *Sócrates y la tragedia*. La conferencia sobre el filósofo griego tuvo efectos sintomáticos: provocó "espanto y malentendidos", irritó por lo que parecía ser tan solo una inmadura sarta de paradojas y añadió leña al odio y la rabia de quienes pensaban que el nombramiento de Nietzsche para el alto cargo universitario que

¹ Este artículo utiliza libremente fragmentos de investigaciones anteriores que no han sido publicadas, por ejemplo, nuestra tesis doctoral, dirigida por el Profesor J.M. Navarro Cordón, titulada *Hombre, arte y lenguaje. Una investigación sobre el joven Nietzsche*. 2 vols. (Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1980) o el *Curso de doctorado* impartido en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán (septiembre-octubre de 1993), así como el artículo "Sócrates en *El nacimiento de la tragedia* de F. Nietzsche. Notas para la revisión de un tópico", aparecido en *STVDIVM*, 4, Colegio Universitario de Teruel, 1988, pp. 159'177.

² Cf. por ejemplo, el libro de W.J. Dannhauser, *Nietzsche's View of Socrates*. Ithaca, Nueva York, 1974.

desempeñaba había sido precipitado e innecesario. Sus páginas son uno de los principales escritos preparatorios del proyecto que por entonces iba madurando su autor con el provisional título de *Consideración sobre la Antigüedad* para autopresentarse y legitimarse ante el público culto de la época, una obra primeriza y problemática, crispadamente wagneriana y schopenhaueriana, pero verdaderamente crucial para adentrarse en el personalísimo filosofar del escritor: nos referimos, claro está, al centáurico y excepcional libro que tras muchas peripecias —en una de ellas, no lo olvidemos tampoco, su título y su tema se expresaron con el rótulo siguiente: *Sócrates y el instinto*—, pasó a llamarse en forma semidefinitiva *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, y que, por fin, acabado en 1871, apareció, tras guerras y enfermedades y vacilaciones, a comienzos de 1872³.

Si nos situamos ahora en el otro extremo de la vida intelectualmente fecunda de Nietzsche, en sus definitivos y postreros meses de lucidez, comprobaremos que a fines de noviembre de 1888 se publicó *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*, el último de los escritos que llegó editado a manos de su autor antes del derrumbe psíquico que le afectó irreversiblemente. El segundo apartado de este libro de indiscutible madurez es, de nuevo, una especie de monografía en torno al filósofo griego, titulada expresamente "El problema de Sócrates". La persistencia de la cuestión socrática se acreditaba, por lo tanto, como algo a todas luces innegable. Pero no se trata tan solo del principio y el fin de su obra; los arcos de esa tensa parábola intelectual descrita por el pensar nietzscheano también se trazaron confrontándose con el enigma que Sócrates personificaba. Insistimos para demostrarlo en algunas de sus páginas más directas y evidentes: el aforismo 94 del tomo II de *Humano, demasiado humano*, tomo denominado por su autor "Miscelánea de opiniones y sentencias"; dicho aforismo se titula *Asesinatos jurídicos*. El aforismo 340 del libro cuarto de *La gaya ciencia*, un texto presidido por la inscripción siguiente: "El Sócrates moribundo". El apartado primero del fundamental "Ensayo de autocrítica", redactado en 1886 para la tercera edición de *El nacimiento de la tragedia*. Los apartados 1 y 2 del capítulo dedicado también a *El nacimiento de la tragedia* en *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*; y muchos fragmentos póstumos, como luego comprobaremos⁴. Así pues, al centrarnos sobre la figura de Sócrates pensamos que hemos dado con una buena puerta de entrada para introducirnos en el núcleo del filosofar nietzscheano, con una cuestión pertinente y recurrente que vale la pena abordar. Aquí y ahora, y por necesidades obvias, nos limitaremos a los textos del joven Nietzsche, esto es, a su producción escrita anterior a *Humano, demasiado*

³ Tanto la conferencia *Sócrates y la tragedia*, como *El nacimiento de la tragedia* tienen una buena edición castellana, con introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1981, 6^{ta} edición.

⁴ Cf. por ejemplo, el apartado titulado "historia de la filosofía" de nuestra edición *Nietzsche. Antología*. Traducciones de Joan B. Llinares Chover y Germán Meléndez Acuña. Barcelona, Península, 1988, pp. 231-262.

humano, considerada por los especialistas como la primera etapa de su pensamiento.

3. *La muerte de la tragedia*. Tanto en la citada conferencia de febrero de 1870 como en el libro de 1871 el personaje Sócrates juega un complejo papel en un contexto determinado, a saber, la brusca agonía de la tragedia griega. No obstante, en ninguno de los escritos mencionados adquiere el protagonismo directo: Sócrates no es el asesino material del drama musical griego, pues en ambas obras se le atribuye tan desgraciado y súbito proceso al pensador y artista trágico Eurípides. El declive de la tragedia, su consumación final, está representada y ejecutada a los ojos de Nietzsche por un conjunto de obras de este gran dramaturgo, con una memorable pero inútil excepción: *Las Bacantes*. Tras ellas el rastro de la tragedia se pierde y en su lugar comienzan a aparecer productos sospechosos que ya pertenecen a otro género artístico, la comedia ática nueva de Menandro y Filemón. Ahora no tenemos especial interés en exponer con detalle las diferencias que el filólogo Nietzsche detecta entre ambos géneros teatrales en sus respectivos lenguajes, en los caracteres y tipos que construyen, en la procedencia social de sus personajes, 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 trascendencia requiere una especie de héroe que lo lleve a cabo, un poeta que sea como un semidios, alguien genuinamente grande y poderoso, parangonable a los guerreros de los viejos tiempos de Troya o de Salamina y Maratón. Reconozcámosle, pues, su terrible grandeza a Eurípides, pero no dejemos de preguntarnos lo siguiente: ¿Cómo pudo hacerlo? ¿Por qué lo hizo? ¿En qué fundamentaba su letal proyecto de transformar la tragedia tal y como la habían intuido y la venían componiendo con sublime grandeza Esquilo y Sófocles?

Según el diagnóstico nietzscheano, fue el espectador Eurípides en cuanto pensador, esto es, no en cuanto poeta creador sino en cuanto autor de una poética, el que ocasionó la ruptura con el esquema tradicional de composición de la 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, el intelecto, bien sea el de los espectadores como la facultad decisiva y fundamental de todo su gozar, bien sea el del poeta como única raíz de su creación entera. Estamos, así pues, 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 fecunda matriz de nueva poesía dramática, con peculiares signos de identidad. En efecto, gracias al consciente seguimiento de dicha estética intelectual los dramas euripídeos se diferencian de las obras de los autores trágicos precedentes por algunas características propias, por ejemplo, la nueva técnica escénica del prólogo, *el deus ex machina*, la reducción y adecuación estricta de los personajes a sus respectivos lenguajes, etc. La diferencia clave, no obstante, no está limitada a esas innovaciones técnico-compositivas, sino que afecta a la estructura profunda de la tragedia, a su núcleo más íntimo y esencial que, para Nietzsche, como

es bien sabido, consiste en la dualidad de lo apolíneo y lo dionisiaco. Se puede, así pues, afirmar que el propósito de la revolución estética 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.

4. *La revolución euripídea es antidionisiaca pero no es apolínea.* Si llevamos a cabo una lectura de *El nacimiento de la tragedia* en la que otorgamos prioridad a la contraposición existente entre Apolo y Dioniso, dando por sentado que tal *antítesis* es la columna vertebral de la concepción nietzscheana de lo trágico, parecerá lógico que la reforma euripídea tuviese un aliado indiscutible, el dios Apolo. Podríamos pensar, por tanto, que la tarea que llevó a cabo el dramaturgo griego consistió en la eliminación de todo aquello que en la tragedia procedía del dios Dioniso y en la subsecuente entrega de todo el espacio estético del drama a las artes acaudilladas por Apolo. Esta lectura tiene su coherencia y su fuerza, pero también conlleva un error fundamental: se aparta por completo del texto explícito de la *opera prima* del joven Nietzsche. En efecto, 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’ al que se refiere el texto es, de acuerdo con el párrafo inmediatamente anterior que no hemos transcrito, 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: aún 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 tí.”⁵

La negación de la tesis que sostiene que la transformación de la tragedia por parte de Eurípides es el pretendido triunfo del instinto artístico apolíneo vuelve a subrayarse para que no haya posibles malos entendidos en el capítulo 12. Hablando en él del atardecer de la vida del trágico ateniense, puntualiza Nietzsche lo siguiente: “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.”⁶

Ciertamente, el propósito de fundar el drama sobre ingredientes no-dionisiacos en exclusiva tenía abierta la posibilidad de aprovechar la epopeya dramatizada, que es “un sector artístico apolíneo”; pero desgraciadamente al drama euripídeo “le resulta imposible alcanzar el efecto apolíneo de la epopeya, mientras que, por otro

⁵ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Ed. citada, pp. 99-100.

⁶ *Op. cit.*, p. 109.

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”.⁷ En conclusión; “Eurípides no consiguió fundar el drama únicamente sobre lo apolíneo.”⁸ Estas inequívocas afirmaciones demuestran no solo 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 escindida de *El nacimiento de la tragedia*— la íntima relación existente entre Apolo y Dioniso, su alianza fraterna, su efectiva solidaridad, su latente y constante cómplicación o copertenencia: de hecho, para el joven Nietzsche, abandonar a Dioniso acarrea el consiguiente abandono de Apolo.

5. *La estética racionalista antitrágica.* 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 11, en una clara prefiguración de ese célebre tercer grito que lanzará el hombre loco —“¡Dios ha muerto!”— en el aforismo 125 de *La gaya ciencia*. La trascendencia de la gesta indica que, por detrás de la figura, de la boca y de la máscara de Eurípides estaba actuando una poderosa divinidad capaz de ahuyentar a Dioniso e, indirectamente, al mismo Apolo del corazón de la tragedia, una divinidad de tanta fuerza por lo menos como la que posee el tremendo dios de los sátiros y las bacantes, un auténtico poder demoníaco —un demon— que no es otro sino *Sócrates*. El contexto en el que aparece en el libro, la presentación que se le tributa, 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 discípulo de Dioniso le es vital conocerla y descifrarla con acierto. En suma: “esta es la nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia pereció por causa de ella.”⁹ 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

⁷ *Op. cit.*, p. 111.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Op. cit.*, p. 109.

Dioniso y que, aunque destinado a ser hecho pedazos por las ménades del tribunal ateniense, obliga a huir, sin embargo, al mismo dios prepotente.”¹⁰

De acuerdo con el procedimiento escogido a lo largo de su primer libro —“mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética,”¹¹ como reza el inicio—, Nietzsche plantea en él los diferentes problemas ontológicos, epistemológicos e históricos que le interesan, situándolos por principio en el campo de esa rama de la filosofía tan cultivada por los románticos, la estética. Por ello hemos de aguzar la mirada para descubrir que no solo estamos asistiendo al tratamiento innovador de algunas cuestiones artísticas sino que también intervienen en él decisivas opciones éticas, antropológicas, políticas, metafísicas, etc. Esta misma estrategia guía su presentación de la figura de Sócrates: al comienzo de sus apariciones en el texto —el final del capítulo 11— tan solo es el *otro espectador* que acompaña a Eurípides en su incompreensión de las tragedias de Esquilo y Sófocles. Más aún, Sócrates es el inspirador de la *estética racionalista*, es decir, de la poética intelectualista que Eurípides lleva a la práctica en sus dramas. De ahí que antes incluso de que recibamos información detallada del insólito personaje que fue en Atenas el citado filósofo le veamos ya en acción en forma de tendencia transpersonal, a saber, la *tendencia socrática* o el denominado *socratismo estético*. ¿Cuáles son sus rasgos definitorios? ¿En qué consiste dicha tendencia?

6. *El socratismo estético*. Si la *poética racionalista* de Eurípides se podría condensar en la tesis “todo tiene que ser consciente para ser bello” —o, si se prefiere, en la afirmación “todo tiene que ser inteligible para ser bello”—, el *racionalismo socrático* se manifestaría en estas tendencias correlativas: “todo tiene que ser consciente para ser bueno”, luego “solo el sapiente es virtuoso”. Esto es, no se es sabio si se hacen las cosas “únicamente por instinto”, aunque esas “cosas” sean las sublimes tragedias de Esquilo y Sófocles. El canon inmovible que este principio fundamental le permite al socratismo condenar tanto el arte como la ética que estaban vigentes: la antigüedad precedente, la denominada por Nietzsche “época trágica de los griegos”, sufre entonces una crítica implacable en favor de una cultura, un arte y una moral de nueva planta, de especie completamente diferente. El mejor exponente de esta radical novedad es el discípulo por antonomasia de Sócrates, *Platón*, el joven poeta trágico que lo primero que tuvo que hacer para poder convertirse en alumno de tan exigente maestro fue quemar sus poemas. No nos debe pasar por alto esta ejemplificación preferente y repetida porque aquella poderosa y asesina fuerza antidionisiaca que había sido denominada *tendencia socrática o socratismo estético*, en otros textos de Nietzsche recibe el nombre de *platonismo*. Más aún, en el libro que ahora comentamos, *El nacimiento de la tragedia*, se nos expone la esencia del

¹⁰ *Op. cit.*, p. 114.

¹¹ *Op. cit.*, p. 40.

socratismo con textos de Platón y con alusiones directas a sus actitudes personales, como si éste tan solo fuese una aclaración desarrollada y expresa de lo que estaba contenido en el *socratismo*. Veámoslo rápidamente. El capítulo 12 nos dice que Platón, 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’.”¹² Más adelante, el capítulo 14 abunda en varios paralelismos explícitos entre maestro y discípulo, por ejemplo, los cuatro siguientes: primero, tanto Sócrates como Platón cuentan a la tragedia entre las artes lisonjeras y mendaces, que solo representan lo agradable, no lo útil. Segundo, en la condena de la tragedia y del arte en general Platón no quedó ciertamente a la zaga del ingenuo cinismo de su maestro. Tercero, 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 por él creada, el “diálogo platónico”, es decir, 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 aquí y ahora este conjunto de citas sintetizadas para que demos por suficientemente comprobada la íntima equivalencia existente en el pensamiento del joven Nietzsche entre el *socratismo estético* y el *platonismo*. Esta última denominación ‘técnica’ es de excepcional magnitud, imposible de exagerar tanto en la historia de la filosofía occidental como en el desarrollo del filosofar nietzscheano, y por ello es relevante anotar con cuidado tanto el contexto de su aparición como sus internas dependencias con la figura de Sócrates.

7. *Perplejidad ante la ambigüedad socrática*. En los textos de juventud se ha de reconocer que Sócrates adquiere un protagonismo especial, su rostro aparece como en primer plano, y ello no se debe tan solo a su prioridad temporal o a su magisterio reconocido 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 a la que da nombre, el *socratismo estético*. Uno de ellos es la fuerte relación que se suponía que guardaba con Eurípides: se decía que Sócrates quizá le ayudaba a escribir sus obras; que se abstenía de asistir a la tragedia si no se representaba una nueva obra de su dramaturgo predilecto; que no comprendía y, por lo tanto, que no estimaba las tragedias de Esquilo y Sófocles; además, la comedia aristofanea habla del par compuesto por Sócrates y Eurípides con indignación y 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

¹² *Op. cit.*, p. 114.

“ilustración”; y la sentencia del oráculo de Delfos, por otra parte, 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. A lo largo de múltiples diálogos en torno a las más diversas cuestiones Sócrates comprueba el acierto del oráculo al desenmascarar la presunción de saber de sus ciudadanos y contrastarla con que él era el único en confesarse que *no sabía nada*. Su excepcional 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, a pretender alterar nada más y nada menos que la cultura griega de la época trágica. La osadía, la fuerza y la especie de suprahumanidad que delatan tales planes de acción hacen que Nietzsche se estremezca, lleno de asombro y de sorpresa. “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”.¹³

La frase del escritor alemán, por lo que ya hemos expuesto, es perfectamente comprensible en lo que a la “perplejidad” se refiere: lo atrevido de la propuesta socrática, su radicalidad, el antagonismo que asume con respecto a la cultura griega tradicional, la confianza que manifiesta en su propia misión individual, la constancia y potencia con que la lleva a cabo, jugándose la vida en el intento, etc. son rasgos que provocan desconcierto y admiración, en una palabra, producen extrañeza y perplejidad. Ahora bien, no nos parece que sea tan evidente lo que se afirma a continuación, a saber, aquello que atañe a la “ambigüedad” que el texto atribuye a la figura de Sócrates —la más ambigua de la Antigüedad”. ¿Por qué es una aparición *ambigua*? Más aún, ¿en qué radica su *extrema ambigüedad*? Prosigamos nuestra lectura, pero mantengamos abierto el interrogante hasta que hallemos una explicación que nos satisfaga. Veamos los ejes de la interpretación nietzscheana de Sócrates. He aquí dos pasajes importantes y complementarios.

“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.”¹⁴ “¡Una verdadera

¹³ *Op. cit.*, p. 117.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 222. Este texto pertenece a la conferencia “Sócrates y la tragedia”.

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. Más, 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 solo la encontramos, para nuestra sorpresa horrorizada, en las fuerzas instintivas más grandes de todas.”¹⁵

Los dos textos que acabamos de transcribir orfecen la versión nietzscheana de “aquel milagroso fenómeno llamado ‘demon de Sócrates’” y nos brindan una clave para descifrar su enigma. Para el joven Nietzsche, Sócrates es un anormal y un monstruo de la naturaleza. Su anormalidad reside en el carácter inverso y excepcional 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 la consiguiente total ausencia de mística. Ahora bien, repárese en lo que vuelve a ser motivo de *asombro* y también —esta vez, sí— de *ambigüedad* en el diagnóstico: el socratismo lógico, el *instinto lógico* de Sócrates es de una violencia natural tan desenfrenada que solo 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, por *detrás* de sus actos. 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 que son, ambas, 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, esto es, como un individuo excepcionalmente consciente, intelectual y lógico, pero también como un ser poderosamente instintivo, natural y desenfrenado. ¿Acaso tendrá un parentesco íntimo con Dioniso? Que permanezca, por ahora, la pregunta en el aire, mientras proseguimos la lectura de los textos. Lo que sí es evidente es que la imagen socrática que empieza a dibujarse ante nuestros ojos no podrá ser simple ni superficial.

8. *El héroe dialéctico*. 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 esa misma norma volviéndola contra Sócrates: pues para esto se

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 117-118.

habría necesitado, además, aquello que en modo alguno se poseía, aquella superioridad socrática en el arte de la conversación, en la dialéctica".¹⁶ Como antes dijimos y es bien conocido, Sócrates es "el héroe dialéctico del drama platónico".¹⁷ 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".¹⁸ "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".¹⁹

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".²⁰ 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 arte antiguo".²¹ Ese proceso de aniquilación, que ya hemos presentado suscintamente, merece ser descrito de nuevo: "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 lo 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

¹⁶ *Op. cit.*, p. 221. El texto también pertenece a la conferencia "Sócrates y la tragedia".

¹⁷ *Op. cit.*, p. 121.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 122-123.

²⁰ *Op. cit.*, p. 221. Citamos de nuevo la conferencia "Sócrates y la tragedia".

²¹ *Op. cit.*, p. 225. *Idem.*

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".²²

9. *El dualismo del diálogo.* Como estamos viendo, el joven Nietzsche no se limita a interpretar a Sócrates a partir de los fragmentos que la tradición nos ha legado de su figura y de sus actividades, bien procedan de aquéllos de Platón, de Aristófanes o de otras fuentes clásicas, como Jenofonte. Por el contrario, cada uno de los rasgos o de las anécdotas que la tradición transmite se transforma en seguida en sus manos en una *categoría*, en una *tendencia* transpersonal de amplia vigencia histórica, en un *símbolo* permanente. Por ejemplo, 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”²³— el mismo Nietzsche nos descubre su forma de proceder: “resulta significativo que sea Sócrates el primer heleno que fue feo; de igual manera que en él propiamente todo es simbólico”.²⁴ 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 transcribimos sobre el optimismo dialéctico, ¿qué significa que el proceso de disolución de la tragedia estuviese ya produciéndose mucho antes de Eurípides?

La respuesta que Nietzsche ofrece comienza aclarándonos su peculiar perspectiva, su enfoque de lo que aconteció en la Grecia de los primeros pensadores: “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 originalmente en la tragedia; el diálogo solo 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”.²⁵

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 podíamos sospechar? ¿Que no todo en él es negativo y abominable, asesino y destructor? Escuchemos lo que Nietzsche opina de esta cuestión:

²² *Op. cit.*, p. 227. *Idem.*

²³ *Op. cit.*, p. 224. *Idem.*

²⁴ *Op. cit.*, p. 225. *Idem.*

²⁵ *Ibid.*

“Si hemos de suponer, pues, que incluso antes de Sócrates actuó una tendencia anti-dionisiaca, que solo 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”.²⁶

Con esta confesión empezamos a entrar en las parcelas más sorprendentes e insospechadas de la original y densa interpretación que el joven Nietzsche nos brinda del filósofo Sócrates. Para entender cabalmente lo que viene a continuación es conveniente que tengamos en cuenta la altísima consideración en que el catedrático de filología clásica de la Universidad de Basilea tenía a ese pueblo portentoso al que le consagraba todo su trabajo profesional: “los griegos tienen en sus manos, como aurigas, tanto nuestra cultura como cualquier otra”.²⁷ Hagamos, no obstante, una precisión: por “los griegos” no hay que entender exclusivamente aquel tipo de helenismo 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”,²⁸ sino, por el contrario —y la formulación es inclusiva— “los griegos desde Homero hasta Sócrates”.²⁹ La inclusión de éste está avalada por el contexto y las citas de *El nacimiento de la tragedia* que a continuación transcribimos como por muchos otros textos de los años en Basilea. Por ejemplo, frente a lo que suelen decir las traducciones habituales, Nietzsche no habla de los filósofos “presocráticos” sino de los “preplatónicos”. Además, en su inacabado torso dedicado a esos “antiguos sabios” —nos referimos, claro está, al escrito póstumo *La filosofía en la época trágica de los griegos*—, Sócrates aparece siempre expresamente citado como uno de los grandes maestros de la Antigua Grecia, esto es, como uno de los genuinos personajes que hicieron verdadera filosofía en aquella edad privilegiada y primordial, en compañía de Tales, Anaximandro, Heráclito, Parménides, Anaxágoras, Empédocles y Demócrito. No solo en esa 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 capital, la *opera prima* 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”.³⁰

10. *El hombre teórico y la cultura socrática.* Del campo de la estética pasamos

²⁶ *Op. cit.*, p. 123.

²⁷ *Op. cit.*, p. 126.

²⁸ *Op. cit.*, p. 117.

²⁹ *Op. cit.*, p. 125.

³⁰ *Op. cit.*, p. 126.

ahora al de la tipología antropológico-cultural: *Sócrates es el arquetipo del hombre teórico y de la cultura socrática o alejandrina*. Si prestamos suficiente atención a la presentación ofrecida por Nietzsche de este tipo de hombre y de cultura hallaremos que, a pesar de su clara diferencia con todo lo genuinamente dionisiaco, esa tipología no le merece adjetivaciones negativas ni reproches fundamentales que conlleven secundariedad o postergación, sino, más bien, una especie de respeto, de reconocimiento de su lícita opción y de su dignidad intrínseca. A estas alturas del libro *Sócrates* ya aparece, por lo tanto, un ser de prerrogativas similares al mismo Dioniso, como si el universo entero de la cultura auténtica pudiese comprenderse gracias al decisivo trío formado por Sócrates, Apolo y Dioniso. He aquí algunas de las principales pruebas que lo atestiguan: “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 solo 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”.³¹ 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 en *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’”.³² 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 la belleza del arte, que se agita ante sus ojos, el 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 gra-

³¹ *Op. cit.*, pp. 126.127.

³² *Op. cit.*, p. 144.

dos de ilusión están reservados en general solo 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 al *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”.³³ La tipología elaborada le sirve a Nietzsche para interpretar también su presente histórico desde un punto de vista 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”.

11. *La ciencia como problema*. Estamos ya en el interior del núcleo del primer libro del autor de *Zaratustra*, al menos a los insobornables y exigentes ojos del maduro prologuista de la tercera edición de su obra de juventud, el cual dejó escrito en el “Ensayo de autocrítica” de 1886 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 solo un arrebol de crepúsculo? ¿La voluntad epicúrea *contra* el pesimismo, tan solo 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?”³⁴

Estas cuestiones no son, ciertamente, temas adyacentes al corazón teórico de *El nacimiento de la tragedia*. El problema simbolizado por Sócrates, el problema de la ciencia, es, en 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

³³ *Op. cit.*, pp. 142-146.

³⁴ *Op. cit.*, pp. 26-27.

fue *el problema de la ciencia* —la ciencia concebida por primera vez como problemática, como discutible”.³⁵

No es éste el momento para presentar la filosofía nietzscheana de la ciencia, tal y como está desarrollada en su obra de juventud.³⁶ Aquí nos ceñiremos al símbolo de Sócrates en la medida en que sirve para plantear y clarificar este *problema de la ciencia*, en el que confluyen algunas de las líneas que ya hemos dibujado, por ejemplo, la dialéctica, el hombre teórico y la cultura alejandrina.

12. *Sócrates y Apolo*. Vimos anteriormente que, para Nietzsche como buen filólogo clásico consciente de su profesión, la verdadera cultura tiene su guía en los griegos. Ahora bien, la ciencia también fue una creación genuinamente griega. ¿Puede ayudarnos a profundizar en su enigmático significado el dúo de divinidades griegas, Apolo y Dioniso, que, como todos sabemos, son los principios de explicación de la interpretación nietzscheana de la tragedia en el libro de 1871? En efecto, tratemos de aplicarlos a la cuestión socrática que acabamos de plantear. El resultado es explícito y contundente: “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”.³⁷

Este pasaje obliga a diferenciar inequívocamente entre Eurípides y su empresa estética, por una parte, que ya vimos que eran por completo ajenas tanto a lo dionisiaco como a lo apolíneo, y Sócrates, por la otra, que se nos acaba de presentar como una especie de apolíneo puro. La tesis aquí expuesta no se limita a los escritos preparatorios, pues también se encuentra contenida —si sabemos leer— en el texto de *El nacimiento de la tragedia*: “En el esquematismo lógico la tendencia *apolínea* se ha transformado en crisálida”.³⁸

La metáfora de la que se sirve el escritor Nietzsche merece un comentario particular. Sócrates aparece como un genuino heleno y un representante auténtico del instinto artístico-natural apolíneo, pero con una imprescindible precisión: en cuanto *esquematismo lógico* o racionalismo socrático —Sócrates “es el padre de la lógica, la cual representa con máxima nitidez el carácter de ciencia pura”³⁹— dicha tendencia apolínea se ha convertido en crisálida, es decir, ha sufrido una transformación y es ya *como* otra cosa —la lógica, la dialéctica, la ciencia— ha cambiado su forma de ser, ha vivido una metamorfosis. Aquel primitivo gusano que corría por las hojas

³⁵ *Op. cit.*, p. 27.

³⁶ Cf. J.B. Llinares, “La ciencia en Nietzsche”, en *Cuadernos de Filosofía y Ciencia*, Valencia, 4, 1983, pp. 37-44.

³⁷ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 224. La cita pertenece a la conferencia titulada “Sócrates y la tragedia”.

³⁸ *Op. cit.*, p. 121.

³⁹ *Op. cit.*, p. 225. Este cita también pertenece al escrito “Sócrates y la tragedia”.

de los árboles 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”— se ha transformado —en “crisálida”. No obstante, si seguimos la implícita sugerencia que la metáfora nos brinda, podríamos sopear con algún fundamento que todavía hay esperanzas de que la actual crisálida —el “socratismo”— se transforme en mariposa y comience a volar a cielo abierto. En cualquier caso, lo que sí nos parece lícito es afirmar que la ciencia, incluso concebida como ciencia pura —la lógica—, en Nietzsche no es un hecho simple y unidimensional sino un fenómeno vivo que está en devenir, 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 de rango similar —la artística y la trágica—, aunque con preponderancia del elemento dominante y, por ello mismo, denominante, lo socrático.

13. *El Sócrates moribundo*. Esta reconocida presencia de lo apolíneo en el interior del socratismo le permite a Nietzsche descifrar las caras ocultas de la supuesta “ciencia pura”. Sirviéndonos de la feliz conceptualización de Horkheimer y Adorno podríamos llamar también a tal interpretación de la ciencia con el apropiado nombre de *dialéctica de la ilustración*. Los factores instintivos, míticos y artísticos que laten en la opción vital del científico son detectables gracias al arquetipo socrático en otra de sus dimensiones, enfocado ahora revistiendo la emotiva y original figura 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”.⁴⁰

Sócrates —o la ciencia— es, así pues, también un ideal erótico 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 nueva divinidad, una “diosa desnuda”. El lector debe saber que no estamos ante un pasaje aislado que se limite a meras alusiones oníricas. Unas páginas después prosigue Nietzsche el desciframiento de esta cautivadora 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

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 118.

los científicos. Ciertamente, junto a este conocimiento aislado 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 solo 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 solo 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".⁴¹

La figura de Sócrates posibilita, como acabamos de ver, que Nietzsche subraye con fuerza que la *ciencia* también descansa sobre la *ilusión*, la *creencia* y el *instinto* y, a la vez, que tienda hacia el *arte* y el *mito*. Por lo tanto, la ciencia no es incompatible con la tragedia sino un mecanismo de componentes y resultados íntimamente similares o quasiidénticos. La originalidad de Sócrates y su carácter arquetípico merecen reconocimiento sobre todo si tenemos en cuenta el extraordinario éxito de que han gozado a escala planetaria como opción vital para hombres superiores y como sistema compartido de pensamiento. De ahí que Nietzsche afirme que es imposible "dejar de ver en Sócrates un punto de inflexión y un vértice de la denominada historia universal".⁴² En el fragmento que leeremos a continuación se percibe entre líneas la vibración autobiográfica o la confesión del propio "socratismo" del filólogo que se autorreconoce como "científico" y como educador de jóvenes e incluso —y eso es lo 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 del joven pensador, es decir, que desde ella se puede producir el "genio". Por parte de la antropología filosófica implícita en el pensamiento nietzscheano de la época de Basilea ya no cabe un reconocimiento mayor. He aquí la prueba:

"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 un mal en sí. Penetrar en esas razones de las cosas y establecer una separación entre el conocimiento ver-

⁴¹ *Op. cit.*, pp. 127-128.

⁴² *Op. cit.*, p. 128.

dadero y la apariencia y el error, eso parecióle al hombre socrático la ocupación más noble de todas, incluso la verdaderamente humana: de igual manera que aquel mecanismo de los conceptos, juicios y raciocinios 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 mayéuticas y educativas sobre jóvenes nobles, con la finalidad de producir finalmente el genio".⁴³

14. *Sócrates y Dioniso*. Llegamos, finalmente, al mensaje secreto e insospechado que Nietzsche vislumbra en la simbólica figura de Sócrates. Recordemos lo que escribió en 1886 —en el "Ensayo de autocrítica"— sobre su obra de juventud: *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—".⁴⁴ He aquí la razón profunda de "aquella tarea a la que este temerario libro osó por primera vez acercarse —ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...".⁴⁵ Así pues, si hemos de colocar a Sócrates en el terreno del arte —y ello conlleva que lo interpretemos necesariamente a partir de la dualidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco⁴⁶—, 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 éste último, el mito, como consecuencia necesaria y como propósito de toda ciencia. Se impone ahora la pregunta siguiente: ¿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?

Efectivamente, la hay, y Nietzsche empieza a presentarla desde lo que la tradi-

⁴³ *Op. cit.*, p. 129.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 27.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 28.

⁴⁶ J.F. Llinares, "Apolo y Dioniso como principios de estructuración del campo estético", en *Cuadernos de Filosofía y ciencia*. Valencia, 1, 1982, pp. 19-32.

ción nos ha legado del personaje histórico de Sócrates. Veamos su primera aparición en el texto de *El nacimiento de la tragedia*: “Aún 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 solo una relación antipódica, y si el nacimiento de un “Sócrates artístico” es en absoluto algo contradictorio en sí mismo.

Aquél 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 filosofía es el arte supremo de las musas, y no cree que una divinidad le invite a cultivar 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 admonidora, 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 incomprensión. 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 presentimiento 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, más profundo— y, dada su propia infinitud, garantiza también la infinitud de éste”.⁴⁷

La importancia de las tesis que este pasaje 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 en el exégeta de su personalidad la obligación de tener que interpretar la *anécdota* del viejo Sócrates encarcelado cultivando la música como una *categoría* decisiva para la historia de la humanidad. Gracias a su existencia se hace comprensible que entre socratismo —o ciencia— y arte no haya una relación antitética o autocontradictoria sino que, a la inversa, el socratismo maduro —esto es, la ciencia ya desarrollada— se haga él mismo socratismo artístico, es decir, que el arte sea un suplemento necesario de la ciencia. Pero 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 —es “su

⁴⁷ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 123-125.

propia infinitud”— el que ahora garantiza y reclama el renacimiento total 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”, se nos plantea la segunda pregunta: ¿Qué simboliza el viejo Sócrates cultivando la música? ¿Qué significa, leída desde la estética innovadora del libro, esa figura de la ciencia? ¿Qué relaciones pueden mantener Sócrates y Dioniso, la ciencia y la tragedia, la matemática y la música, la lógica y el éxtasis? ¿Siempre su silénica figura de griego feo encarna un mundo totalmente al revés y puesto cabeza abajo?⁴⁸ He aquí las respuestas:

“Ahora la ciencia, aguijoneada 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 se 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, aún solo 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-dionisíaco, como lo expusimos en el ejemplo de la lucha del socratismo contra la tragedia esquílea.

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*?⁴⁹

El pasaje nos explica la respuesta nietzscheana a las dos cuestiones que habíamos planteado: la *ciencia* se ha desarrollado tanto que la periferia de su círculo es infinita, con lo cual todo buen científico tropieza relativamente pronto con problemas insolubles. La ciencia, por consiguiente, está obligada a *transmutarse* en *conocimiento trágico*, que, por su parte, reclama *arte*. Para responder a la segunda cuestión es preciso reconocer 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

⁴⁸ Cf. las pp. 222 y 224 de la edición citada de la conferencia “Sócrates y la tragedia”.

⁴⁹ *Op. cit.*, pp. 129-130.

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Decano: Lic. Luis A. Yanes
Vicedecano: Prof. José E. Burucúa
Secretario Académico: Lic. Ricardo P. Graziano
Secretario de Investigación y Posgrado: Prof. Félix Schuster
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil: Prof. Gladys Palau

Instituto de Filosofía "Alejandro Korn"

Director: Gregorio Kaminsky

Comité Editor: Carlos Alchourrón

Margarita Costa

Oscar del Barco

Jorge Dotti

Jorge Lovisolo

Arturo Roig

José Sazbón

Secretaria de Redacción: Mónica Cabrera

Cuadernos de Filosofía se publica semestralmente

Instituto de Filosofía

Puán 480 4º Piso

(1406) Buenos Aires

Fax: (541) 432-0121

ISSN: 0590-1901

INDICE

DOSSIER

Nietzsche (1844-1994)

ARTICULOS

Nietzsche entre la estética y la política

Gianni Vattimo 9

El misterio de Ariadna

Gilles Deleuze 19

El espectro de la recepción de Nietzsche en la vida espiritual desde las postrimerías del siglo pasado

Margot Fleischer 25

Nietzsche, un pensador póstumo

José Jara 71

Nietzsche y el problema del lenguaje en la perspectiva de la música. Variaciones en torno a Doktor Faustus

Mónica Cragolini 91

Para una historia de las ideas en Argentina. La recepción de Nietzsche

Lucía Piossek Prebisch 119

Nietzsche y el pensamiento del cuerpo

Martín Hopenhayn 133

La figura de Sócrates en el joven Nietzsche

Joan Llinares 141

RESEÑA DE TESIS DE DOCTORADO

Pensamiento, acción y lenguaje en el postnihilismo

Mónica Cragolini 165

COMENTARIOS BIBLIOGRAFICOS

Nota crítica

Nuevas observaciones para la aplicación de la teoría de los vientos

Marcelo Leonardo Levinas 171

Reseñas

Dionisos dormido sobre un tigre, de Enrique Lynch

Comentario de Samuel Cabanchik 179

Desde Nietzsche. Tiempo, arte, política, de Massimo Cacciari

Comentario de Cristina Ambrossini 183

| | |
|--|-----|
| <i>El revés de la filosofía. Lenguaje y escepticismo</i> , de Samuel Cabanchik | |
| Comentario de Horacio Banega | 189 |
| <i>La filosofía y el filosofar</i> , de Guillermo Obiols y Eduardo Rabossi (Comp.) | |
| Comentario de Flavia Gioia | 193 |
| | |
| REVISTAS RECIBIDAS | 197 |
| | |
| INFORMACIONES | 201 |

cuadernos de filosofía

marzo 1995

nueva época

número 4

dossier
nietzsche (1844-1994)

vattimo – deleuze

fleischer – jara

cragolini – piossek

hopenhayn – llinares

tesis

comentarios bibliográficos

revistas recibidas

informaciones



instituto de filosofía.
facultad de filosofía y letras