

EL HOMBRE Y EL ABISMO

MAN AND THE ABYSS

MARIANA EDITH PAIS

Universidad Nacional de Buenos Aires

marianapais1983@hotmail.com

Resumen

El Hombre y el Abismo es el recorrido de un camino filosófico cuyo esfuerzo radica en la búsqueda de una relación estética entre el intrincado pensamiento trágico de Friedrich Nietzsche y algunas de las obras póstumas del polémico pintor irlandés Francis Bacon. De este modo, el presente escrito no es más que una aventura, persecución desenfadada de la muerte de la tragedia y sus intentos de retorno. Es el reencuentro con las tinieblas, experimentada en los rostros de Bacon (metamorfosis dionisiaca) afirmando la vida y al mismo tiempo al sufrimiento y no una apariencia apolínea; es el hombre trágico siendo en sí mismo una obra de arte. Aquí, se llega al encuentro con la cosa en sí y no su mera representación (hombre teórico o Socrático). En las obras del pintor vemos a Dionisio afirmando la vida pero sin justificarla o redimirla, vemos a Zarathustra invitándonos a la oscuridad; así, sus obras son una multiplicidad de fuerzas en lucha destrozando, aniquilando al cuerpo en el tormentoso encuentro con el sí mismo, cuyo resultado es la quiebra de la imagen ficticia del sujeto al afirmar el dolor de la existencia. Finalmente, arribaremos a la conclusión de que los pinceles expresionistas de Bacon, artista trágico, son el retorno a lo Uno Primordial.

Palabras clave: Pluralidad de fuerzas, lo Uno Primordial, principio de individuación, concepción trágica, sí mismo.

Abstract

Man and the Abyss is a trip along a philosophical pathway within which lies an effort in the search of an esthetical liaison between the intricacies of the tragic thought of Friedrich Nietzsche and some of the posthumous works of the controversial Irish painter Francis Bacon. Thus, the present writing is nothing more than an adventure, a wild chase of the Death of Tragedy and its attempts of a comeback. It is reencountering obscurity, experimented in the faces of Bacon (Dionysian metamorphosis) asserting life and at the same time the suffering and not an Apollonian Appearance; it is the tragic man being a masterpiece himself. Here, there is a meeting with the thing-in-itself and not a mere representation of it (theoretical or Socratic man). In the painter's works we see Dionysius asserting life but not justifying nor redeeming it, we see Zarathushtra enticing us to darkness; thus, his works are a multiplicity of forces in struggle, tearing apart, annihilating the body in the excruciating meeting with the thing-in-itself, whose outcome is the rupture of the fictitious image of the subject by asserting the pain of existence. We will finally arrive to the conclusion that Bacon, who was a tragic artist, conveys in his expressionistic brushes the return to the Primordial Unity.

Keywords: Plurality of forces, Primordial Unity, principle of individuation, tragic conception, self.

Introducción

El pensamiento trágico es la intuición de la unidad de todas las cosas y su afirmación consiguientes: afirmación de la vida y de la muerte, de la unidad y de la separación. Más no una afirmación (...) titánica o divina, sino la afirmación del niño de Heráclito, que juega junto al mar.» (Andrés Sánchez Pascual, Introducción al Nacimiento de la tragedia).

Friedrich Nietzsche es un pensador trágico que se propone echar por tierra los pilares en los que se sustenta toda la tradición filosófica que se extiende desde Sócrates hasta el mundo moderno.

Para lograr su cometido opone la visión trágica del mundo a la visión dialéctica y cristiana, es decir, establece el *pathos* del padecer vs. el *pathos* del logos, cuya máxima expresión se encuentra en la ciencia, en la moral y en la religión. De esta forma, contra el *principio de la universalidad* (o semejanza), Nietzsche opone el *elemento diferencial*, pues es el elemento positivo de la creación contra la negatividad de la tradición filosófica. Y por ser una afirmación, la *crítica* de Nietzsche consiste no en una *reacción* sino en una *acción*.

De lo antedicho se desprende la importancia de la pluralidad en Nietzsche, que da lugar al arte de la interpretación pluralista, ya que los sentidos de una cosa no son los mismos en tanto están sujetos a las fuerzas que luchan por apoderarse de ella. Se debe aclarar que en el pensamiento nietzscheano la *esencia* no desaparece, sino que adquiere una significación distinta a la de la filosofía tradicional. Así la *esencia* es aquél sentido que, entre otros, tiene mayor afinidad con la cosa. La razón por la que existe mayor afinidad entre la fuerza que se apodera de la cosa y la cosa, consiste en que el fenómeno es también ya una fuerza. En síntesis, el principio de la filosofía de Nietzsche reposa en una «pluralidad de fuerzas actuando y sufriendo a distancia, siendo la distancia el elemento diferencial comprendido en cada fuerza y gracias a la cual cada una se relaciona con las demás...» (Deleuze, 1986: 14).

Estas cuestiones son centrales para comprender la filosofía de Nietzsche. De hecho, las obras de él que aquí trabajaremos –*El Nacimiento de la tragedia* (2007a) y *Así habló Zaratustra* (2007b)– dan cuenta de ello, pues son inseparables de la idea de lo *Uno Primordial*, que fuera desarrollada por Heráclito. Lo *Uno Primordial* contiene la concepción trágica, entendida como multiplicidad, pero también está fuertemente marcado por el *vitalismo*. De

esta suerte, la muerte no aparece al final de la vida –como considera el cristianismo– sino al principio, con lo que la muerte deja de ser la negación de la vida para convertirse en su afirmación (antidialéctica). La muerte es entonces configuradora de la vida, muerte que está en el origen; he ahí el núcleo de la concepción trágica.

Profundizando los lineamientos aquí planteados, en el presente trabajo se buscará establecer una relación estética entre el pensamiento trágico de Nietzsche y algunas obras escabrosas del polémico pintor irlandés Francis Bacon. Para ello, se seguirá el recorrido de la muerte de la tragedia y los intentos de su retorno, no sólo a través de los textos de Nietzsche ya mencionados, sino también valiéndonos de ideas e interpretaciones de otros autores, entre ellos Georg Simmel, Gilles Deleuze, Jacques Lacan, Yannis Stavrakakis y J. L. Vermaal. Se tematizarán de este modo dos formas de dar muerte a la tragedia. La primera, impulsada por la dialéctica de Sócrates, muere al imponerse el hombre teórico y al reemplazarse el *coro trágico* por la *comedia ática* de Eurípides; en la segunda muere a causa del cristianismo.

1. El rostro y la metamorfosis dionisiaca.

El Nacimiento de la tragedia (2007a) es el primer libro escrito por Nietzsche; en él es posible hallar las grandes líneas que han marcado su filosofía, a pesar de que ésta haya sufrido algunas modificaciones con posteridad. Así, por ejemplo, pensando aún en la necesidad de la vida de ser justificada/redimida, conserva en la obra un cierto pensamiento dialéctico del cual rehuirá luego, en escritos siguientes. En *El Nacimiento de la tragedia*, la contradicción se presenta entre lo *Uno Primordial*¹ y el *principio de individuación*², entre la vida y

¹ Lo *Uno Primordial* proviene de Heráclito y refiere a la unicidad de lo múltiple como estructura de la realidad. La armonía íntima de la realidad es el desdoblamiento de una fuerza en dos partes iguales que se ponen en tensión, pero no pueden ejercer una lucha dialéctica porque ninguna puede subsumir a la otra. De ahí que deban estar en permanente armonía y tensión. Son dos fuerzas en tensión que tienden a la unificación, pero no es una unificación azarosa, tiene que ser armónica, en el sentido de ensamblaje (tiene que ver con mantener el equilibrio). El espíritu del pensamiento trágico es esa tensión. A su vez, es la unidad entre vida y muerte.

² *Principio de individuación*: desarma lo *Uno*, es la ruptura entre la vida y la muerte. Desde la individuación, el hombre no ve la cosa en sí misma –es decir la unidad de la esencia de las cosas– sino su fenómeno en tanto forma de la representación (aparición). «Mantenerse dentro de los límites del principio de individuación equivale a mantenerse dentro de lo meramente»

el sufrimiento negador. Por otro lado, el texto plantea también la oposición entre los dioses *Apolo* y *Dionisio* como dos instintos estéticos opuestos. Así, el primero representa el *principio de individuación* y construye la apariencia, es decir, la representación de la cosa y no la cosa en sí; por ello es la figura del sueño.³ Por el contrario, *Dionisio* retorna a lo *Uno* y arrastra allí al individuo. Dios del vino y de la muerte, de la noche, de la embriaguez, de lo caótico y de la desmesura, en su frenesí sexual y música excitante, exalta las pasiones y destroza al individuo. De ese modo, *Dionisio* afirma el sufrimiento trágico del ser original, que tan crasamente cobra vida en la obra de Bacon. Así, este dios «es como el fondo sobre el que Apolo borda la hermosa apariencia; pero bajo Apolo es Dionisios el que gruñe» (Deleuze, 1986: 22).

Dionisio, dios trágico por excelencia, reabsorbe el sufrimiento en el placer del ser original, pues el placer y el dolor son la cosa misma. *Apolo*, en cambio, no puede ver lo trágico sino sólo representarlo en drama⁴, es decir, da una expresión onírica a las acciones dionisiacas. Este fondo –terreno del dios sufriente– se irradia y es captado por la visión dramática, que no es otra cosa que «la objetivación de Dionisio bajo una forma y en un mundo apolíneo» (Op. cit.: 22). No debe confundirse a *Dionisio* con un dios negativo, pues es todo lo contrario; es el dios afirmador de la vida,⁵ y el que pone fin al *principio de individuación*, afirmando de ese modo también la muerte.

Este carácter afirmador de *Dionisio* es una de las innovaciones del *Nacimiento de la tragedia*, pues a partir de esta obra la verdadera oposición no está entre *Dionisio* y *Apolo*, sino entre *Dionisio* y Sócrates, ya que es este último quien al crear al hombre teórico se opone al hombre trágico. Nietzsche dirá: «Sócrates es el primer genio de la decadencia: opone la idea a la vida (...) Lo que nos pide, es llegar a sentir que la vida, aplastada bajo el peso de lo negativo, es indigna de ser (...) experimentada en sí misma...» (Op. cit.:24). En

fenoménico, y si bien esto puede ser la condición del conocimiento sensible (...) implica el desconocimiento de lo esencial de sí mismo y de la verdadera naturaleza del mundo en cuanto tal». (Vermal, 1987: 116-117).

³ Sueño y apariencia cumplen la función de liberar al individuo del sufrimiento, de borrar el dolor de la existencia.

⁴ «El drama es, por tanto, la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos...» (Nietzsche, 2007a: 85).

⁵ *Dionisio* afirma la vida pero sin justificarla o redimirla (ver apartado *Zaratustra contra el cristianismo*).

cambio, *Dionisio* nos invita a experimentar la vida, por ello el hombre trágico no ve una obra de arte, sino que es en sí mismo una obra de arte.

Como afirmador de la vida, *Dionisio* también es el dios de la alegría que en la multiplicidad se metamorfosea; de ahí su carácter móvil y en perpetuo desplazamiento. Helos allí a los rostros que pinta Bacon metamorfoseándose, afirmando la vida, y dentro de ella el sufrimiento, siempre dinámicos al ritmo de la flauta de *Dionisio*. Esos rostros muestran un sentir la vida que lejos está de la concepción mecánica que piensa a ésta como sumatoria lineal de acontecimientos; son imágenes que como diría Simmel (2001), abrevan en un instante todas las consecuencias del pasado y las posibilidades del futuro, dando en el fragmento la totalidad.

Ahora bien, podemos preguntarnos si existe una esencia de lo trágico. La respuesta es que sí, su esencia es la afirmación de la multiplicidad en la alegría plural. Por este motivo la tragedia afirma la forma estética de la alegría. Lo trágico es definido por la alegría de lo múltiple y de ningún modo apela a una solución moral sustentada en el dolor, el miedo o la piedad (compasión), pues estos últimos conceptos están muy ligados al cristianismo, y por ello mismo, son aparentes y se hallan lejanos al elemento de la afirmación y cercanos al hombre teórico socrático.

La vinculación entre la tragedia y la alegría aparece con claridad en *Así habló Zaratustra* (Nietzsche, 2007b), en ocasión del encuentro del protagonista con el personaje del Adivino: «Bienvenido seas, dijo Zaratustra (...) y perdona que un viejo alegre se siente contigo a la mesa.» A lo que el Adivino responde «¿Un viejo alegre?» (Ibíd.: 210-211). El Adivino viene a apartar a Zaratustra de la afirmación (alegría) y a arrastrarlo hacia su último pecado. Ello queda claro cuando Zaratustra le pregunta «Mi último pecado, que me ha sido reservado para el final, ¿sabes tú acaso cómo se llama?», y el Adivino responde desde un posicionamiento crasamente cristiano «¡Compasión!» (Op. cit.: 211).

Zaratustra intenta enseñar en acto la impronta dionisiaca, afirmando lo múltiple, el azar, el devenir y el ser del devenir. Se aleja de esa manera del *principio de individuación*, que empapado de cristianismo, quiere desarmar lo *Uno*.

2. El cuerpo y la multiplicidad de fuerzas en lucha.

La fuerza en Nietzsche es identificada como *voluntad de poder*, la cual es a la vez el elemento diferencial de la fuerza y es múltiple.⁶ A dicha concepción se asocia en gran medida la noción de origen, ya que «la diferencia en el origen es la jerarquía, es decir la relación de una fuerza dominante con una fuerza dominada, de una voluntad obedecida con una voluntad obediente» (Deleuze, 1986:16). Estas definiciones nos permiten comprender qué entiende Nietzsche por cuerpo, pues éste es planteado a la manera de un campo de fuerzas.

Así, el cuerpo aparece disputado por una pluralidad de fuerzas desiguales que se hallan en permanente relación de tensión entre fuerzas dominantes (activas) y fuerzas dominadas (reactivas); «por eso el cuerpo siempre es fruto del azar...» (Ibíd: 60). Se trata de un cuerpo que Deleuze (1994), continuando a Nietzsche, ve nacer en la oposición entre lo *molecular* y lo *molar*⁷. De hecho, la pluralidad de fuerzas irreductibles es la unidad del cuerpo: «El cuerpo es una gran astucia, una pluralidad dotada de un sentido único, una guerra y una paz...» (Nietzsche, 2007b: 37). Aquella relación entre las fuerzas permanece indeterminada hasta que la *voluntad de poder* las determina, es decir, una fuerza domina por la *voluntad de poder*, al igual que la otra obedece por el mismo motivo.

Estas consideraciones nos abren el camino para experimentar los rostros pintados por Bacon como momentos constitutivos del cuerpo. Se percibe en ellos un sí mismo deformado por las fuerzas tenaces que pugnan en lo profundo, allí donde se impone el bellissimo poder transformador de *Dionisio*. He ahí el dios de la embriaguez, destrozando y creando a la vez, siendo actividad pura en esos rostros que nos invitan a ver a las fuerzas activas en sus

⁶ En este punto se separa de Schopenhauer, quien concibe a la *voluntad* como una (Deleuze, 1986).

⁷ Para Deleuze, el cuerpo es un objeto de competencia entre las fuerzas activas – *moleculares*– del deseo (flujos, líneas de fuga, desterritorialización) y las fuerzas reactivas – *segmentación/molares*–, que puestas en movimiento por el capital, se traban en lucha. Las fuerzas reactivas limitan el movimiento y son el tipo dominante en la sociedad moderna (las instituciones-matrimonio por ejemplo- son frenos a las fuerzas activas).

rasgos típicos: apoderándose, subyugando, dominando, imponiendo y creando formas (metamorfoseando).

Para completar la imagen nietzscheana del cuerpo, es necesario además atravesar aquél concepto con las nociones de lo consciente y lo inconsciente. Para Nietzsche la conciencia es un síntoma de algo más profundo; «la conciencia es la región del yo afectada por el mundo exterior» (Deleuze, 1986: 59). Por ello las fuerzas activas escapan a la conciencia, y ésta a su vez, se limita a expresar la relación de las fuerzas reactivas con las fuerzas activas; fuerzas estas últimas que dominan a las primeras, pero que no pueden ser captadas por situarse en lo profundo, es decir, en el inconsciente. La idea del cuerpo como un sí mismo imperante sobre el yo se trasluce con claridad en las palabras de Zarathustra: «Y al decir yo, te sientes orgulloso (...) Pero esa cosa aún más profunda en la que tú no quieres creer, tu cuerpo (...) esa no dice yo, pero hace al yo.» (Nietzsche, 2007b: 37). «Detrás de tus pensamientos y sentimientos (...) yace un poderoso soberano, un sabio ignorado y se llama *sí mismo*» (Ibíd: 38). De este modo, la actividad de las fuerzas en el terreno de lo inconsciente hacen del cuerpo algo superior a la mera reacción del yo, es decir a la conciencia⁸.

Para completar esta caracterización, cabe recordar aquí los aportes de Deleuze, quien presenta al inconsciente como una instancia formada por dos polos, el *esquizofrénico* por un lado, y el *paranoide* por otro. El polo *esquizofrénico* es la estructura del deseo como multiplicidad. Lo deseante pasa por lo molecular, flujos que el sistema no captura y que lo desbordan. En términos de Nietzsche, podemos decir que equivale al mundo del hombre trágico, al mundo de lo irracional. El polo *paranoide* funciona igual que el lenguaje; el deseo es como una red de significantes que remiten uno a otro y todos a su vez a un significante mayor. El polo *esquizoide* es el que aquí importa porque es molecular; es el polo donde el individuo está des-edipizado, y con ello es una superficie de pura intensidad, espacio de nuevas conjunciones y nuevos enunciados.

⁸ «El sí mismo dice al yo: «¡siente dolor aquí!» Y el yo se mortifica y reflexiona sobre cómo dejar de sufrir, y justo para ello debe pensar.» (Nietzsche, 2007b: 38). Y lo mismo ocurre con el placer, pues el sí mismo «creador se creó para sí el aprecio y el desprecio, se creó para sí el placer y el dolor.» (Ibíd).

Así son los rostros de Bacon, rostros desterritorializados que escapan al Edipo⁹ y que suponen pura energía y vínculo íntimo entre la creatividad y la locura. Rostros que en virtud de aquella situación, sin embargo, están en riesgo por la peligrosa relación existente entre las líneas de fuga deleuzianas y la muerte. ¿Pero acaso no nos advierte ya Zaratustra de estos oscuros deseos del sí mismo, al sentenciar que «También el sí mismo quiere morir y se aleja de la vida.» (Nietzsche, 2007b: 38). Y es que en Nietzsche se advierte una línea solidaria a Simmel, en tanto ambos consideran que la muerte está primero. Vale recordar que para Simmel, la muerte debe ser entendida más allá de la chata interpretación de ésta como la *Parca* que viene a poner un límite externo a la vida. «La muerte delimita, es decir, da forma a nuestra vida no en el momento de perecer, sino que es un factor formal de nuestra vida, que matiza todos sus contenidos». (Simmel, 2001: 81). La muerte del vitalismo simmeliano «... está unida a la vida de antemano y desde dentro.» (Ibíd.: 80).

La manera en que Nietzsche entiende la vida remite asimismo a los aportes de Lacan. Ese fondo profundo del hombre, donde se da una tensión de fuerzas dionisíacas, recuerda a los momentos previos al *estadio del espejo*, cuando el sí mismo no existe como un todo unificado. El resultado del paso del individuo por estos procesos de formación subjetiva consiste en que la imagen del yo se nos aparece como unificada y como totalidad, pero en lo profundo sólo hay multiplicidad. Así, el ego es la imagen en la que nos reconocemos o sea, «sedimentación de imágenes idealizadas que son internalizadas durante (...) el estadio del espejo» (Stavrakakis, 2008: 39). Véase la coincidencia de Lacan con Nietzsche, en tanto este último sostiene que el sujeto es algo creado por el mundo conceptual.

La proyección del yo como unidad aparente –es decir, el sujeto– es algo inventado, como sucede con la cosa: una simplificación para designar a las fuerzas que crean, inventan, piensan. Recuérdese cuando decíamos que era *Dionisio* desde las profundidades quien irradiaba su poder transformador hacia *Apolo*, y éste lo objetivaba en apariencia. Siguiendo esta línea, el yo es una abstracción generalizadora que oculta el sí mismo. Del mismo modo que la cosa y todo el aparato categorial del conocimiento son ficciones que generan

⁹ *Edipo*: máquina de territorialización, busca formar el deseo como un segmento duro ligado a estructuras, busca reprimir la dimensión esquizofrénica. Es lo molar, el sistema, el Estado. Es el mundo racional de Sócrates, el del hombre teórico (Deleuze, 1994).

la ilusión de dar con lo *real* (adecuación), así también nuestro propio yo es una ficción, en el sentido de que es sólo una imagen, algo fuera de nosotros.

El carácter aparente del ego responde al hecho de que aquella multiplicidad que supone lo *Real*, lleva consigo un límite infranqueable. Lo *Real* es una barrera que revela la no totalidad simbólica. Pero este límite marca no sólo un fin, sino también el comienzo de un pensamiento y una existencia trágica, que estimula nuevas producciones sociales y nuevas construcciones de la realidad. Es que cuando aparece súbitamente lo *Real* como síntoma, las construcciones del mundo socrático se dislocan en tanto trae de las profundidades fuerzas dionisiacas no articuladas¹⁰.

De este modo, el síntoma lacaniano es precisamente el encuentro con lo *Real*, un punto traumático que resiste a la simbolización; es expresión de un conflicto que el orden molar no puede decir. Por su parte, recuérdese que para Nietzsche la conciencia es el síntoma de algo más profundo, de manera tal que el inconsciente identificado con lo *Real*, puede ser tomado como análogo al abismo de Zaratustra, pues ¿qué es el abismo sino, ese “algo” espantoso al que le tememos tanto y que nos hace crear un Dios? ¿Qué es, sino aquello que actúa de manera indecible? El abismo es aquello que en tanto indómito, no podemos soportar.

Como el límite no puede sobrepasarse, más allá de él no hay nada que se corresponda con nuestro pensar tal cual lo conocemos, es decir como logos, Zaratustra nos desafía a lanzarnos al abismo en busca de dicha existencia trágica y de una nueva forma de pensamiento que no se traduzca en conocimiento, que no se contamine de categorías. Así, «la destrucción de las categorías metafísicas encuentra su culminación en la destrucción del sujeto» (Vermal, 1987: 178) en tanto unidad ficticia diluyéndose en un mundo de diferencias. Esto es lo que hace Bacon, destruir la imagen ficticia del sujeto y sumergirse en el abismo. «Casi siempre vivimos a través de velos; una existencia velada». (Fragmentos de entrevistas con Francis Bacon); despedazado por las fuerzas activas que se encuentran allí retorna y nos muestra en su arte las tinieblas afirmativamente creadoras de lo humano.¹¹

3. Zaratustra contra el Cristianismo.

¹⁰ «...las fuerzas y los movimientos moleculares no serían nada si no volvieran a pasar por las grandes organizaciones molares, y no modificasen sus segmentos...» (Deleuze, 1994: 221).

¹¹ «Y a veces pienso, cuando dicen que mi obra parece violenta, que quizás haya sido capaz en ocasiones de correr uno o dos de los velos...» (Fragmentos...).

Comentábamos en el apartado «El rostro y la metamorfosis dionisiaca» que Nietzsche establece una oposición entre *Dionisios* y *Sócrates*. Transcurrido el camino hasta aquí y siguiendo a Deleuze, podemos aseverar que Nietzsche da un paso más en la oposición en busca de que esta adquiera una mayor intensidad entre la negación de la vida y la afirmación de la misma. Razón por la cual Sócrates es insuficiente por ser “demasiado griego” y conservar un componente dionisiaco. Por ello «será necesario, pues, que el hombre trágico, al mismo tiempo que descubre su propio elemento en la pura afirmación, descubra a su vez a su más profundo enemigo...» (Deleuze, 1986: 25), el *Crucificado*.

En el *Nacimiento...* Nietzsche no hace referencia alguna al cristianismo pero si lo encontramos luego en la obra *Así habló Zaratustra*, en la que puede exponerlo exento del componente griego en el sentido de que el cristianismo no es ni apolíneo ni dionisiaco. Finalmente la verdadera oposición será la de Dioniso y/o Zaratustra y Cristo. En esta instancia hay un perfeccionamiento en el pensamiento de Nietzsche porque logra desprenderse de los elementos dialécticos que persistían en el *Nacimiento...* En este acápite veremos que esta oposición no es dialéctica sino una oposición contra la dialéctica; «la afirmación diferencial contra la negación dialéctica...» (Deleuze, 1986: 28).

Dionisio y *Cristo* comparten el martirio y la pasión pero atribuyéndole sentidos completamente diferentes. Para el primero, la vida justifica el sufrimiento, lo afirma; para el segundo, el sufrimiento acusa a la vida que por ser esencialmente injusta debe ser salvada de sus injusticias. Esta doble acepción cristiana “porque sufre es culpable” y “debe sufrir porque es culpable” es lo que Nietzsche denomina *mala conciencia* (interiorización del dolor), cuyo cometido estriba en someter la vida a la acción de lo negativo. El pensamiento cristiano a pesar de su negatividad detenta un elemento en común con el pensamiento trágico: el del sentido de la existencia, aunque obviamente, le adjudican contenidos distintos.

El cristianismo presenta la existencia como culpable e injusta, esta es la causa por la que debe justificarla y por la que necesita crear un Dios para interpretarla.¹² Tal es la inspiración cristiana que compromete a toda la filosofía. Sin embargo el simple rechazo de la interpretación cristiana o el

¹² «El creador decidió retirar la mirada de sí mismo y entonces creó el mundo (...) ¡Ay hermanos, ese dios que yo he creado era una obra humana y de la demencia humana, como todos los dioses!» (Nietzsche, 2007b: 35).

interrogante schopenauereano de si la existencia tiene algún sentido, no es la forma propiamente trágica de concebir la existencia. ¿Cuál es entonces esta forma? La de justificar todo lo que se afirma –incluyendo la muerte y el sufrimiento– en lugar de ser la existencia justificada por el sufrimiento. Por supuesto que el dilema del sentido de la existencia no se restringe a una problemática sólo cristiana, se puede rastrear en la antigüedad griega. Pero he aquí, que adquiere una significación diferente a la cristiana e incluso a la trágica. El sentido de la existencia era concebido por los griegos como desmesura y como crimen. Visión poco ingenua ya que la trampa –y de la que Nietzsche no se desprende en el *Nacimiento de la tragedia*– consiste en que al presentar a la existencia como criminal oculta que en su cimiento descansa un fenómeno religioso, precisamente porque la necesidad de los titanes de cometer un crimen adopta la forma de una injusticia, razón por la que los culpables sólo pueden ser expiados por los dioses¹³, justificando así a los hombres. «Mediante un sacrilegio (...) la humanidad (...) tiene que aceptar por su parte las consecuencias, a saber, todo el diluvio de sufrimientos y de dolores con que los Celestes ofendidos se ven obligados a afligir al género humano...» (Nietzsche, 2007a: 93). En la concepción griega la existencia es culpable¹⁴ como en el cristianismo, pero la responsabilidad por los crímenes es asumida por los dioses, lo que equivale a decir, “es culpa tuya” (resentimiento). Por el contrario, el cristianismo encamina esta idea hacia una forma más acabada, pues la existencia ya no sólo es culpable sino también responsable¹⁵, es decir, que el hombre preso de la mala conciencia cree y dice: “es culpa mía,” así el crimen es reemplazado por el pecado. Piénsese que esto no es meramente teórico, la mala conciencia se ha institucionalizado, por ejemplo: ¿qué cristiano católico que haya asistido alguna vez a una misa no experimentó el doloroso momento litúrgico... “por mi culpa, por mi culpa, por mi

¹³ «Apolo (...) nos muestra con gestos sublimes cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la visión redentora...» (Nietzsche, 2007a: 58).

¹⁴ El crimen titánico (haber despedazado al niño *Dioniso*) «contrasta extrañamente con el mito semítico del pecado original, en el cual se considera como origen del mal la curiosidad, el engaño misterioso (...) Lo que distingue a la visión aria es la idea sublime del pecado activo como virtud genuinamente prometeica: con lo cual ha sido encontrado a la vez el sustrato ético de la tragedia pesimista, como justificación del mal humano, es decir, tanto de la culpa humana como del sufrimiento causado por ella.» (Nietzsche, 2007a: 93).

¹⁵ Frente a la responsabilidad cristiana Nietzsche propone una nueva interpretación ligada a la irresponsabilidad en la existencia trágica (Deleuze, 1986).

grandísima culpa”, cabeza gacha y con el propio puño golpeándose el pecho tomando sobre sí el castigo?

Ahora bien, la concepción trágica de la existencia es afirmación y puede serlo porque entiende la existencia como inocente en evidente contraste con las nociones griega y cristiana. Así, «La inocencia es la verdad de lo múltiple. Se desprende inmediatamente de los principios de la filosofía de la fuerza y de la voluntad.» (Deleuze, 1986: 37). La lectura de *Dionisio* posterior al *Nacimiento...* difiere sustancialmente, ahora este dios testimonia positivamente el valor de su metamorfosis al presentar la vida como aquello que no debe ni tiene que ser justificado por ser esencialmente justa. De esta suerte, el exceso de vida permite a *Dionisio* afirmar el más arduo sufrimiento.

En síntesis, el pensamiento cristiano y toda la filosofía tradicional en general no es otra cosa que un inmenso cuerpo de ideas orientadas a negar la vida, a depreciar la existencia. Esto es lo que Nietzsche llama *nihilismo*; el resentimiento, la mala conciencia, la culpa son algunas de sus principales formas. De este modo, la verdad desde el *nihilismo*, hace de la vida un error –al igual que el yo– y del mundo una mera apariencia porque es una verdad no de lo que el mundo es sino de lo que no es; niega un mundo más insondable lo que equivale al triunfo de las fuerzas reactivas en el hombre y en la historia. Es una verdad vaciada de su principio creador y aniquilador que traducida a un lenguaje formal comienza a circular como conocimiento, como objeto de discurso, como forma de adecuación a la cosa. El resultado es un conocimiento que se opone a la vida, pues de todos «los dominios particulares de la cultura no hay ninguno más independiente frente a la vida (...) situado a tal lejanía de las conmociones y necesidades (...) y contingencias de la vida como el conocimiento» (Simmel, 1923:25). Zaratustra nos muestra con gran claridad los efectos nocivos del conocimiento sobre la vida –la cesura según Deleuze– en la figura del hombre de la sanguijuela, el cual representa el producto de la cultura como ciencia, representa al hombre teórico.

«Yo soy el concienzudo del espíritu» (...) Yo voy al fondo (...) ¿Entonces tú eres acaso el conocedor de la sanguijuela?, preguntó Zaratustra; ¿y estudias la sanguijuela hasta sus últimos fondos; tú concienzudo? [El hombre de la sanguijuela respondió] eso sería una enormidad (...) En lo que yo soy un maestro y un conocedor es en el cerebro de la sanguijuela (...) Mi conciencia del espíritu quiere de mí que yo sepa una única cosa y que no sepa nada de lo demás... (Nietzsche, 2007b: 218).

Este conocimiento que corresponde al pensamiento universal de las categorías impide el “pensar,” puesto que el conocimiento subordinado al

principio de individuación es incapaz de conocer y de crear. Rescatar el pensamiento del núcleo de toda la tradición filosófica es lo que se propone Nietzsche a través de la figura de Zaratustra.

Este mítico personaje abre un camino hacia el pensamiento como experiencia del abismo, el cual no tiene fundamento, fluye intempestivamente y no necesita ser demostrado como el conocimiento en la ciencia, por el contrario el pensamiento sólo puede ser mostrado. De este modo, Zaratustra se hace portador de la verdad que habla en él y no a la inversa, precisamente porque la verdad no está ahí directamente sino que al habitar en las profundidades del abismo se presenta en forma de relámpago. Así, esta legendaria figura en su arduo recorrido tiene como tarea liberar al pensamiento de la mala conciencia, lo que equivale a la destrucción de la metafísica y el hombre, incluso el mejor. «Deben perecer cada vez más, y deben perecer los mejores de esta especie (...) sólo así crece el hombre hasta aquella altura en que el rayo cae sobre él y lo hace pedazos...» (Nietzsche, 2007b: 250-251). Entonces Zaratustra enseña a regresar a los instintos, al cuerpo, a la tierra, a afirmar el dolor de la existencia¹⁶, pero sobre todo, incita a los hombres a lanzarse al abismo, ya que gracias a la muerte de Dios¹⁷ se abre la oportunidad para que viva el superhombre. «Aquel que ve el abismo, pero con ojos de águila, el que aferra el abismo con garras de águila; ese tiene valor.» (Ibíd: 251). No sólo tiene el valor de ser despedazado por las fuerzas del tormentoso averno sino también de volver regenerado, ¿de qué manera? Retorna el superhombre a la vida con una nueva manera positiva de *sentir*, de *pensar*, de *valorar*.¹⁸ Ahora arraigado en la tierra no necesita de ningún dios, echa raíces en lo hondo y se eleva a las alturas.

¿Cómo interpretar los rostros a la luz de tamaña destrucción del mundo? Como el vestigio del superhombre, sólo una huella de él. Porque el momento positivo de acción creativa duró mientras Bacon los pintaba, pequeños instantes de flujos de fuerzas activas. Al respecto, el caótico artista comenta:

¹⁶ El dolor de la existencia es el último liberador del espíritu, su afirmación permite descender a las profundidades de nuestro ser, lo que es igual a “conoce a ti mismo.” Este es el precio, no hay escapatoria porque así como no existe placer sin dolor tampoco existe pensamiento sin dolor. La tríada sufrimiento, aniquilación y creación es inseparable.

¹⁷ «...ese Dios que era la más preciada pertenencia era también el máximo peligro. Sólo desde que él yace en la tumba han vuelto ustedes a resucitar.» (Nietzsche, 2007b: 248).

¹⁸ Esta nueva manera de *valorar* es una *transvaloración* no un cambio de valores (Deleuze, 1986).

«entonces estás trabajando en realidad sobre tus propios sentimientos y tus propias sensaciones...» (Fragmentos...). Finalizado el cuadro el espectador debe conformarse con la huella de aquel momento de puro sufrimiento, aniquilación y creación, aunque nunca será del todo apolíneo pues no es una representación aparente.

4. Sobre el arte trágico.

Una vez que el hombre logra descender al abismo y se ha encontrado por un breve instante de frente con la oscuridad y ha sido desgarrado por la multiplicidad de las fuerzas, tiene el angustioso problema de su inexpresabilidad, porque lo que no puede ser articulado por el lenguaje estrictamente no existe. Entonces ¿existe algún camino para acceder a ese conocimiento verdadero? Si, el arte, ya que a través de él sorteamos y anulamos el lenguaje referencial, es otro sendero de la actividad humana; el arte nos permite comprender la vida, la ciencia, la religión, pero desde la ciencia no se puede comprender el arte. Nietzsche está convencido de que «el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida...» (Nietzsche, 2007a: 39).

Uno de los caminos artísticos es el lenguaje del canto coral¹⁹, verdadera forma primitiva de la tragedia²⁰, justamente porque es «una aseveración tosca, no científica, pero brillante, cuyo brillo procede tan sólo de la forma concentrada de su expresión...» (Nietzsche, 2007a: 74). El coro es la posibilidad de la catarsis de la finitud, descargas de emociones intensas sumergidas en la embriaguez dionisiaca, fiesta desmesurada y caótica. De esta manera la música de *Dionisio* nos muestra el placer eterno de la existencia, empero, a partir de este mismo principio surge la necesidad de la destrucción

¹⁹ En el *Nacimiento...* se advierte que la expresión de aquello que acontece en el abismo no necesariamente debe restringirse al fenómeno artístico coral, a pesar de que sea la forma trágica original. La tragedia puede expresarse de otros modos, tales como la práctica psicoanalítica y las obras de arte plasmadas en pintura. Por ejemplo, Nietzsche cita a *Rafael* como referente del artista ingenuo.

²⁰ «...hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes.» (Nietzsche, 2007a: 84). En su origen la tragedia es puramente coro y no drama; la conversión es posterior. En este momento primitivo *Dionisio* se hace presente por medio de una multiplicidad de fuerza sólo sentidas y privadas de imágenes.

y el padecimiento como parte inseparable del placer más supremo de la vida; construcción y destrucción son constituyentes del juego trágico de la existencia. «El músico dionisiaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor». (Ibíd: 63).

El coro en su estado primitivo, lo que permite es que no haya un espectador separado del espectáculo, sino que la escena, la música y toda aquella fusión desenfrenada de fuerzas, excesos de pasiones, hacen que la escena actúe de manera empírica en el espectador, que atraviese su cuerpo.

La tragedia muere cuando se retira el espíritu de la música, y concomitantemente se retira el mito, los dioses y la catarsis en tanto efecto trágico, y quien sube en escena es el hombre teórico. Así, el coro trágico fue reemplazado por la *comedia ática nueva*, invención de Eurípides. Ahora el espectador se escinde de lo acontecido en el escenario, ya no es más obra de arte dionisiaca en sí mismo, sólo está capacitado para ver una obra de arte fuera de él; ya no siente, habla. Este es el logro de Eurípides del que tanto se vanagloria, haber convertido a la tragedia en una máscara monstruosa, esto es, la *logización* del material dramático; lo que está en escena es interpretado por la razón. De este modo, la aparición del concepto, en tanto símbolo de la apariencia, establece un límite ya que «nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a ésta, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella...» (Ibíd: 72). Esto es lo que Nietzsche le reprochará luego a Wagner, el hecho de haberse alejado de la flauta de *Dionisio* para finalmente claudicar ante *Apolo*, y en consecuencia producir una música de la decadencia, esto es, una música dramática.

Es dable aclarar, que se identifican dos tipos de arte. El primer tipo de arte, contiene al deseo, el instinto y la voluntad, en tanto estimulante de la *voluntad de poder*. El sentido de este primer tipo es crítico en la medida en que denuncia cualquier concepción reactiva del arte, puesto que el arte así entendido es producción aparente, juzgada desde la mirada de un espectador moderno cada vez más alejado del artista como obra en sí mismo. Es por la amenaza del arte reactivo que Nietzsche pretende retornar al arte trágico, aquel que no necesita motivo, ni fin, ni representación; aquel que busca relacionarse afirmativamente sólo con las fuerzas activas y con una vida activa.

Para Nietzsche, tanto el artista moderno como la sociedad toda, han sucumbido tras la muerte de la tragedia ante el concepto, razón por la que no se entiende lo que debe ser la vida del artista: «la actividad de dicha vida sirviendo de estímulo a la afirmación contenida en la propia obra de arte, la

voluntad de poder del artista como tal». (Deleuze, 1986: 144-145). Sólo así el artista es capaz de lograr una estética de la creación. Este es el logro de Bacon²¹, poder haber captado los sufrimientos de *Dionisio*, y con él la unidad de todo lo existente. En el momento en que el pincel se desliza sobre el lienzo guiado por el puro sentir y exento de ideas previas sobre el resultado final, Bacon «se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado (...) puede dar vuelta a los ojos y mirarse a sí [mismo]...» (Nietzsche, 2007a: 67).

El segundo tipo de arte, como ya se anticipara, es el reactivo. Éste magnifica el “mundo como error”, eleva lo falso y es ícono de la cultura apolínea que sólo puede representar simbólicamente la verdad como adecuación. Este tipo no es otra cosa que «la tendencia de Sócrates, asesina del arte.» (Nietzsche, 2007a: 141). Aquel arte que da muerte a *Dionisio* también aniquila el placer de la existencia, e impone el reino de la individuación como fundamento primordial del mal.

Se trata entonces de un arte que santifica la mentira, y por ende niega la vida. Este es el caso de *Inocencio X*, cuadro realizado por Diego Velázquez en el año 1650. Esta figura religiosa nos recuerda al *último papa*²² de Zaratustra, aquel que hizo de su existencia un servicio a dios, cautivo del *nihilismo* negativo, vio la nada y ejerció fielmente la sustitución del hombre por Dios. Sustitución que le quitó a la vida su centro de gravedad, situándolo en un “más allá” divinizado en lugar de volcarlo hacia la tierra, hacia el cuerpo. Nietzsche dirá: «¡Entonces se inventaron esos senderos furtivos y sus pequeños brebajes de sangre! Entonces estos ingratos creyeron estar más allá de su cuerpo y de esta tierra.» (2007b: 36).

En este segundo principio, los artistas no son otra cosa que buscadores de conocimiento, de apariencia, este es el caso de Velázquez —artista ingenuo—, que como puede apreciarse, difiere considerablemente del artista trágico, ya que este último «no es un pesimista, dice sí a todo lo que es problemático y terrible, es dionisiaco.» (Deleuze, 1986: 145). En la noción de artista trágico ubicamos a Bacon; hemos visto la forma en que pintaba sus rostros, y ahora también vemos su versión dionisiaca de *Inocencio X*, donde restaura lo *Uno*, retornando al tipo de arte «como alegre esperanza de que pueda romperse el

²¹ Al respecto Bacon comenta: «Sólo intento construir imágenes partiendo directamente de mi sistema nervioso (...) No sé siquiera lo que significan la mitad de ellas. Yo no quiero decir nada.» (Fragmentos...).

²² Este personaje representa el producto de la cultura como religión. (Deleuze, 1986).

sortilegio de la individuación...» (Nietzsche, 2007a: 98). Así, con sus formas tan tenebrosas, el arte de Bacon afirma la vida.

«Si la tragedia antigua fue sacada de sus rieles por el instinto dialéctico orientado al saber y al optimismo de la ciencia, habría que inferir de este hecho una lucha eterna entre la consideración teórica y la consideración trágica del mundo...» (Nietzsche, 2007a: 140). Esta lucha artística entre ambos principios de arte, y la resistencia frente a la concepción socrática del mundo que se trasluce en obras como las de Bacon, nos promueven la esperanza de un genuino retorno de la tragedia.

5. Reflexiones finales.

A lo largo del presente texto nos hemos dedicado a recorrer la filosofía nietzscheana con la intención de poner ésta al servicio de un análisis estético. Y es que, tanto las reflexiones de Nietzsche como el expresionismo de Bacon, nos parecieron desde un primer momento solidarios en cuanto su particular relación con el abismo. Dado que las coincidencias entre ambos genios fueron ya desplegadas en los apartados anteriores, nos parece interesante utilizar este acápite de cierre para resaltar otras cuestiones capaces de enriquecer las temáticas aquí tomadas.

En primer lugar entonces, queremos destacar una contradicción insalvable de la que Nietzsche es víctima, un terreno pantanoso del que no puede salir porque si bien afirma que el «lenguaje es el órgano y símbolo de las apariencias» (Nietzsche, 2007a: 72), y por ende no puede acceder a las tinieblas, se ve compelido a recurrir a éste para expresar su filosofía trágica. Aquí la ruptura con el mundo conceptual no es genuina. No obstante, hay que reconocerle que nos muestra el camino del arte para lograrlo. Así, señalábamos anteriormente al menos dos expresiones estéticas del tipo trágico: el de la música propiamente dionisiaca y el de la pintura. Esta última, al igual que la música, no puede ser cualquiera sino sólo aquella que se divorcia del mundo apolíneo.

El presente trabajo nació en el convencimiento de que Bacon se aproxima a la figura de un artista trágico y de que él mismo logra serlo en el momento/acción de sus creaciones; por la insistencia en vincularlo con Nietzsche. Cabe mencionar como dato adicional que viene a sustentar nuestra postura, que Bacon fue sumamente disruptivo para el mundo artístico, al

punto de que sus intérpretes han tenido grandes dificultades para ubicarlo en alguna corriente artística²³.

Por otro lado, nos interesa rescatar aquí a Nietzsche cuando nos dice: «Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos (...) su indómito placer de existir; la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias parécenos ahora necesarios, dada la sobreabundancia de las formas innumerables de existencia que se apremian y se empujan a vivir...» (Nietzsche, 2007a: 138). Este fragmento nos lleva a pensar dos situaciones de aproximación a lo indecible.

Una de ellas, es la que puede experimentar un paciente en la práctica de psicoanálisis. Ahí tendido en el diván, la dinámica de la terapia no se contenta con la conciencia como síntoma, por el contrario brega por ir a lo más hondo –el inconsciente–, y es ahí cuando el paciente comienza a sentir un flujo de fuerzas desconocidas y destructivas, fuerzas que lo despedazan. Ese es precisamente uno de los breves instantes aludidos por Nietzsche, el momento del sí mismo que se asoma desde las huracanadas profundidades; luego en un esfuerzo conjunto, paciente y analista comienzan a ponerle palabras a ese sentir, y nuevamente se ha ingresado al mundo reactivo. No obstante, lo que surgió de ese breve lapso dionisiaco retorna a la superficie modificando los segmentos duros (molares) del sujeto. Estas emociones que experimentan los sujetos en psicoanálisis es la razón por la que en este trabajo se citó lo *Real* lacaniano. Y es que si bien no es arte trágico, se trata de una *acción* mediante la cual –por lapsus efímeros– el sujeto se fuga del mundo categorial.

La segunda situación, se refiere a Bacon como artista. Si bien Bacon, a la pregunta de Sylvester acerca de si forma parte de sus objetivos crear un arte trágico, responde que no, debemos decir en nuestra defensa que independientemente de sus intenciones, sus cuadros –en especial los seleccionados para este trabajo– nos dicen otra cosa. Sus pinturas nos interpelan desde las fuerzas en conflicto, desde el sufrimiento, se ve en ellas un sujeto metamorfoseándose. A pesar de la negativa del artista de catalogarse como trágico, sus comentarios nos sugieren un acercamiento no conciente al arte dionisiaco: «...quizás yo tenga siempre un sentimiento de la muerte. Porque si la vida te estimula debe estimularte, como una sombra (...) la

²³ Vale aclarar que existe cierto consenso en interpretar su pintura dentro del expresionismo –uno muy particular por cierto–, pero que aún así continúa siendo bastante difícil clasificarlo. El debate no se ha agotado.

muerte.» (Fragmentos...). En nuestros oídos estas palabras suenan a tragedia, en tanto remiten a lo *Uno*.

Para finalizar, diremos que la crítica a la filosofía efectuada por Nietzsche busca dar otro sentido al pensamiento, trata de reencontrar el pensamiento pre-socrático, es decir, uno que afirme la vida en pos de una creación asombrosa, porque una «naturaleza no trabajada aún por ningún conocimiento, en la que todavía no han sido forjados los cerrojos de la cultura (...) era la imagen primordial del ser humano, la expresión de sus emociones más altas y fuertes...» (Ibíd: 80). El intento de retornar a este estado trágico primitivo a través del arte, abre el camino para que la vida supere los límites que le fija el conocimiento, y a su vez el pensamiento podrá superar los límites que le fija la vida; esto es, «la vida haciendo del pensamiento algo activo, el pensamiento haciendo de la vida algo afirmativo.» (Deleuze, 1986: 143). Esto es el mundo de *Dionisio*, la esencia del arte, los rostros de Bacon; esto es el hombre y el abismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, G. (1986). *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- Deleuze, G y Guattari, F. (1994). "Micropolítica y Segmentariedad" en *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
- Nietzsche, F. (2007a). *El Nacimiento de la tragedia*, Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2007b). *Así habló Zaratustra*, Buenos Aires: Gradifco.
- Lacan, J. (2002). "La agresividad en psicoanálisis" en *Escritos 1, Siglo XX* Editores: Buenos Aires.
- Stavrakakis, Y (2008). *Lacan y lo político*, Buenos Aires: Prometeo libros.
- Simmel, G. (1923). *El conflicto de la cultura moderna*. Córdoba, Argentina, Sección de librería y publicaciones de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Córdoba, Serie IV, Vol. 1.
- Vermal, J.L. (1987). *Crítica de la metafísica en Nietzsche*, Barcelona: Anthropos.

OTRAS FUENTES

- Sylvester, Davis (2001). Fragmentos de Entrevistas con Francis Bacon. Recuperado en Julio de 2011, de <http://www.vivilibros.com/excesos/02-a-oi.htm>.

ANEXO



Autorretrato. Francis Bacon (1971).



Autorretrato. Francis Bacon (1973).



Autorretrato. Francis Bacon (1969).



Izq.: *Inocencio X. Diego Velázquez (1650).*
Der.: *Inocencio X. Francis Bacon (1953).*