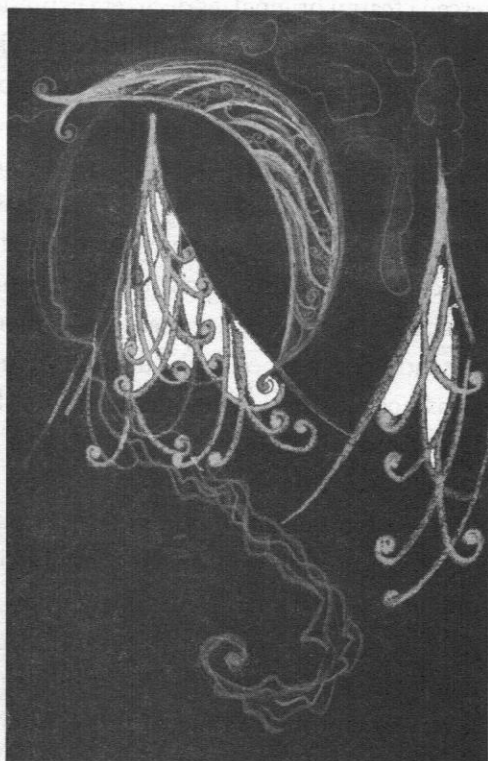


# Nietzsche o el valor de la vida

Camilo García

Instituto Hispano-Portugués, Estocolmo



Un aspecto central del pensamiento de Nietzsche es el valor que le atribuyó a la vida. Valorar de nuevo la vida tal como es constituyó para él la tarea imprescindible de la actualidad, en vista del menosprecio que aquella ha sufrido desde los comienzos de la civilización occidental. En manos de los fundadores de la religión judeocristiana y del idealismo filosófico de la antigua Grecia, la vida humana “natural” —la fuerza corporal y orgánica de los instintos y las pasiones— fue convertida en lo que no es; es decir, fue transformada en un objeto sistemático de menosprecio y negación de su significado y valor real, hasta devenir en algo insustancial, en pura nada. Rescatar la vida de esa situación, darle de nuevo el valor que originalmente le

corresponde y merece, es, entonces, una labor cultural que ella naturalmente reclama desde lo más hondo de su ser. Para conseguirlo, Nietzsche dio dos pasos esenciales: primero, se propuso mostrar los rasgos que revelaron en su origen, y que revelan siempre, en todo tiempo y lugar, la fisonomía real de esa vida; y segundo, desentrañó críticamente los motivos y puso en evidencia la génesis de los procedimientos que emplearon los autores originales de esa negación para llevarla a cabo y proyectarla en el horizonte de la historia occidental.

El primer paso lo realizó en *El origen de la tragedia*, su obra temprana, en la que mostró, además, su gran formación filológica; el segundo lo efectuó principalmente en el libro más sistemático y menos aforístico de toda su producción filosófico-literaria: *La genealogía de la moral*. En efecto, en *El origen de la tragedia* se propuso mostrar que existió en Occidente un escenario donde la vida humana, en toda su plenitud e intensidad, fue real: el del teatro trágico griego presocrático. Sin embargo, tal escenario no fue la expresión directa e inmediata de las fuerzas que constituyen la vida, sino, más bien, un lugar creado y organizado culturalmente por los propios seres humanos para poner libremente en juego esas fuerzas, sin cortapisas ni límites. Su característica primordial fue la unión estrecha, o mejor, la fusión completa que existió entre el actor y el espectador, entre el actor y el director y entre el actor y el autor. Todas las personas que entraban en el escenario del teatro encarnaban simultáneamente todos los papeles humanos posibles, de modo que se volvían actores completos: el espectador era actor porque, en primer lugar, con su presencia ampliaba la superficie real de la escena teatral

hasta el punto de constituirse en una parte activa de su existencia y, en segundo lugar, porque al observar la representación de los actores, influía sobre ellos, ejercía un poder activo sobre su desempeño "teatral"; el director era así mismo un actor porque al orientar y ordenar la interpretación de los actores, actuaba sobre ellos con mucho mayor vigor y energía que los propios espectadores; finalmente, el autor también lo era porque creaba a los propios actores, actuaba para darle vida al papel que éstos pondrían en escena. Así, todos ellos, al formar parte de diferentes maneras y con diferentes papeles de la escena teatral, se constituyeron en los actores que le daban vida con su actuación, que la hacían posible como el espacio donde la vida real de los seres humanos se mostraba y se daba en toda su auténtica realidad.

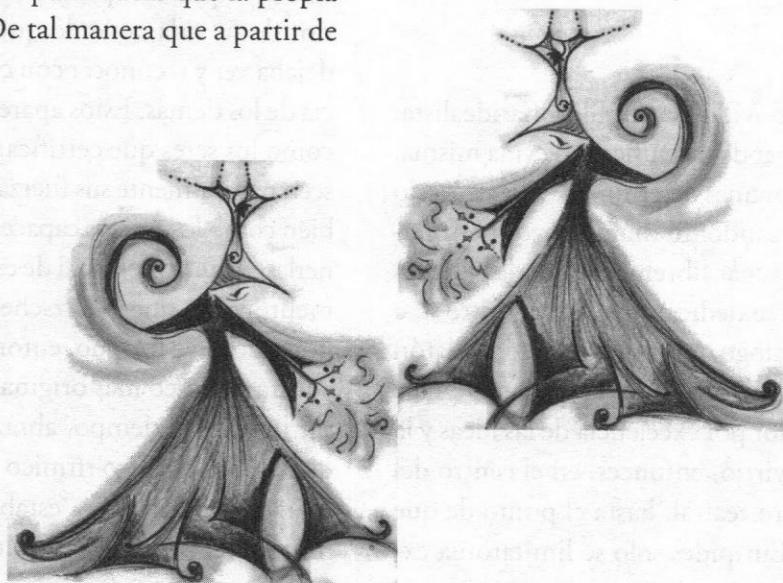
Pero, además, la vida real de los seres humanos se dio, se afirmó y se desplegó libremente en este escenario por otro motivo esencial: todos los movimientos y gestos que realizaban los actores en la escena obedecían única y exclusivamente al "mandato" de los sonidos musicales. Por consiguiente, su actuación consistía ante todo en poner en movimiento las partes de su cuerpo al ritmo de la música que escuchaban desde el trasfondo del escenario, y su papel era el de asegurar, en cada una de sus acciones, la presencia plena de la música que les llegaba y que los invadía. De ahí que el actor, al dejarse llevar por el ritmo de la música, lo que hacía era desplegar con intensidad las fuerzas vitales del propio cuerpo;

es decir, afirmar y mostrar el poder natural que tenía su propia vida. Y en la medida en que esta afirmación se repita y se extienda en el tiempo, en la medida en que la música sea soberana en la vida, ese poder natural carecerá de medida y de límites: será un poder desmesurado. Por ello, esa escena teatral original, es decir, esa expresión cultural más auténtica de la realidad de la vida humana, no estuvo regida y trazada tanto por el dios Apolo sino por su contrario, Dionisos. Pues a pesar de su ausencia, al haber sido perseguido por Hera, esposa de Zeus, hasta volverlo loco y obligarlo a peregrinar con una salvaje cohorte de sátiros y bacantes por el norte de África y Asia menor, hace sentir con fuerza su presencia en las experiencias de desbordante entusiasmo, alegría y goce que depara en los actores el movimiento intenso e ilimitado de las fuerzas vitales de sus cuerpos; es decir, les promete volver algún día en el futuro para asegurarles que estas experiencias que anuncian su presencia se vuelvan duraderas y eternas, de suerte que se apoderen de la totalidad del tiempo.<sup>1</sup> El superhombre que Nietzsche imagina será, entonces, aquel hombre, hijo de los tiempos modernos, capaz de vivir como los hombres-actores de la escena original de la vida; esto es, capaz de afirmar, de decir "sí" de modo permanente a las fuerzas naturales de su vida. Y así se hará semejante a Dionisos, se convertirá en su doble más auténtico. Por eso, Dionisos regresará al mundo sociocultural occidental, del que había sido expulsado, con la apariencia real del superhombre.

<sup>1</sup> Parece que Dionisos, después de haber sido expulsado de Grecia, hubiera encontrado, en África primero y posteriormente en América, con la llegada masiva de los africanos que lo trajeron consigo, el lugar más adecuado para recuperar su soberanía perdida. Debido al carácter extraordinariamente rítmico de la música que han creado, estos pueblos quedaron dispuestos anímicamente, desde sus orígenes, a seguirla con los movimientos físicos de sus cuerpos, es decir, a entregarse, de modo casi ininterrumpido e incondicional, a bailar. A través del baile y de su repetición incesante, los africanos y americanos, entre los cuales los colombianos ocupan un puesto destacado, no sólo han podido desplegar libre e intensamente sus fuerzas y energías vitales, no sólo han manifestado exteriormente los poderes naturales de sus vidas, sino que, al mismo tiempo, han hallado la certeza suprema de esas vidas. De ahí que para estos seres humanos, en vez de ser el pensamiento racional el que les da la certeza de su existencia, lo sea el baile; en este territorio de lo humano, poseído por la fuerza de la música rítmica, lo que prevalece no es tanto la sentencia cartesiana de "pienso, luego existo", sino más bien la opuesta, de corte dionisíaco, "bailo, luego existo".

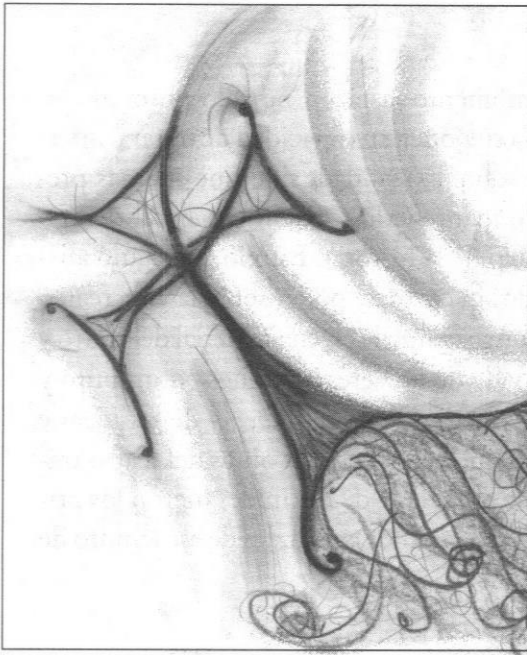
La irrupción del discurso filosófico-idealista de Sócrates y Platón provocó la destrucción de esta escena original de la vida. Al aparecer en el mundo de la Grecia antigua, este discurso puso en escena un nuevo actor, ajeno y contrapuesto a la vida: la razón. Y lo primero que hizo fue obrar de acuerdo con su “naturaleza”; es decir, comenzó a diferenciar y separar lo que originalmente estaba unido, fundido o mezclado en la realidad de esa escena teatral. Así, el significado de la palabra quedó separado de su ritmo musical, y el sentido de la vida se estableció al margen del sentir emocional que brota del juego y del despliegue de las fuerzas del cuerpo, hasta identificarse con las puras ideas que la propia razón engendra. De tal manera que a partir de

este momento la razón no sólo puso en evidencia su poder, su capacidad de obrar e intervenir sobre la realidad, sino que además pretendió mantenerlo y extenderlo en el tiempo sucesivo de la historia. Esto lo consiguió afirmando sin cesar ese poder sobre la vida real, o sea, convirtiendo la escena material del teatro y de la vida de los seres humanos en un puro y simple medio de *representación* de las ideas e ideales que produce.<sup>2</sup> Las obras del teatro trágico de Sófocles y de Eurípides fueron los primeros testimonios culturales de ese triunfo de



<sup>2</sup>Jacques Derrida, además, por supuesto, de Heidegger, ha sido, como se sabe, uno de los pensadores actuales que han recuperado con mayor énfasis esta crítica nietzscheana al pensamiento representativo. En efecto, el pensamiento representativo racional, al instaurarse con la obra filosófica de Sócrates y Platón, no sólo sacó la vida natural de los seres humanos del ámbito que le corresponde, sino que además se arrogó el lugar central en el conjunto de esa vida, o sea, se atribuyó el origen de todos sus significados. Este hecho, sin embargo, que parecía haberse consolidado plenamente en la historia desde ese instante, está, en realidad, erosionado por la presencia e intervención de la *escritura*. En efecto, para Derrida la escritura tiene la cualidad intrínseca de la *diferencia*, esto es, la capacidad de diferir, de desplazar en el espacio y posponer en el tiempo, el sentido original del pensamiento. De tal manera que en los gráfemas de la escritura el significado de cada acto de pensamiento no se hace presente, no comparece; éste siempre está como en falta, así esta falta no sea completa por cuanto el trazo escrito constituye la huella exterior de ese sentido diferido. La exigencia de los fundadores del pensamiento filosófico-idealista, de la metafísica griega, de que la vida de los seres humanos se convirtiera en un escenario de representación de las ideas, es decir, se sometiera y adecuara al contenido de los pensamientos que éstos formulaban, estuvo desde su constitución socavada de raíz por la existencia de la escritura. La negativa de Sócrates a escribir se puede explicar, tal vez, por la intuición que tuvo de este peligro; peligro que, en cambio, Platón vio y expuso claramente en *El Fedro*, como lo hizo notar Derrida en su texto *Los fármacos de Platón*. Por eso, el mayor obstáculo para el predominio de las ideas en el mundo real no proviene tanto de la vida natural de los seres humanos, como creyó Nietzsche, sino de la escritura; al diferir la presencia de las ideas, impide que se plasmen completa y definitivamente en ese mundo.





la razón promovido por la filosofía idealista; en ellas, en lugar de escenificarse la vida misma, se escenificaron unas determinadas ideas. Y esto lo lograron creando un drama cuyos personajes, en vez de jugar libremente con las fuerzas de su cuerpo, se dedicaron a hablar entre sí, a practicar el diálogo, tal como Sócrates y Platón lo habían establecido y enseñado. El lenguaje verbal, portador por excelencia de las ideas y la razón, se convirtió, entonces, en el centro del acontecimiento teatral, hasta el punto de que las piezas de Eurípides sólo se limitaron a exponerlo en la escena, sino a enseñar su correcto y buen uso al público espectador. Con la obra de Eurípides se consumó, según Nietzsche, esta

degradación del teatro a un mero instrumento de expresión de las ideas a través del lenguaje bien formado.<sup>3</sup>

Podemos decir que esta crítica del diálogo por parte de Nietzsche no dio totalmente en el blanco, porque pasó por alto el hecho de que los seres humanos pueden desplegar sus fuerzas vitales y vivir interiormente la emoción que les depara ese acontecimiento en un lapso de tiempo limitado. Por más que los seres humanos se dediquen a afirmarlas, a decirles sí, estas fuerzas se agotan en la medida en que realizan esta afirmación; y al agotarse, el tiempo de su despliegue se agota también. En ese momento, el ser humano queda dispuesto a ver la realidad exterior de su vida, a ver lo que la emoción no le dejaba ver y reconocer con claridad: la existencia de los demás. Éstos aparecen ante él no sólo como los seres que certifican el límite que poseen naturalmente sus fuerzas vitales, sino también como los únicos capaces de ayudar a repone-rlas. Ante la presencia de esta necesidad igualmente vital, que Nietzsche desconoce, el ser humano se ve forzado, entonces –seguramente contra su deseo más original y natural de vivir sin límites de tiempo, abrazado a la emoción que le abre el juego rítmico y armónico de sus fuerzas corporales–, a establecer una relación más o menos estable y continua con los demás, a establecer una relación social, que sólo es posible por medio del lenguaje. Por eso, la transformación del escenario del teatro original en

<sup>3</sup>En efecto, el teatro de Eurípides estuvo marcado por esta pretensión de enseñar a hablar bien al público, a los ciudadanos atenienses, mostrándoles en vivo el modo ejemplar de hacerlo. Este propósito lo cumplió en un doble sentido: por una parte, mostrando en cada réplica, en cada diálogo de sus personajes, el modo de expresar una idea con claridad para hacerla inteligible. Y por otra parte, haciendo que el hablante expresara esas ideas con giros y palabras sonoras, encarnadas en imágenes sensibles, de modo que su presencia se tornara seductora para los interlocutores que las escucharan, a fin de que fueran aceptadas sin mayores resistencias o reservas emocionales. Pero este propósito no fue exclusivo de Eurípides; al contrario, fue un objetivo que definió el horizonte que sustentó la labor cultural de todos los intelectuales de la época en Atenas, empujados por la constitución del régimen democrático a partir del año 450 a. de C. La necesidad de formar individuos capaces de usar bien el lenguaje para poder intervenir con legitimidad y eficacia en las discusiones públicas sobre los asuntos de la sociedad y el Estado fue asumida por estos intelectuales, especialmente por los retóricos y sofistas, como el fundamento y la razón de ser de su existencia misma; su importancia y significado consistieron en haber escuchado y respondido activamente a este llamado y a esta consigna de “¡al lenguaje!”, hecha por el poder político democrático.

un escenario de diálogo entre sus personajes y protagonistas fue algo más que la consagración del pensamiento filosófico idealista socrático-platónico, ya que mostró el diálogo como atributo y condición suprema de la razón humana; fue, también, el reflejo simbólico-cultural de la existencia de un orden sociopolítico, la *polis* ateniense, en el que sus miembros practicaban abierta y públicamente el diálogo, en el que usaban con entera libertad el lenguaje para relacionarse entre sí.<sup>4</sup>

Ahora bien: Sócrates y Platón no fueron, para Nietzsche, los únicos causantes de la negación o destrucción de la escena viva y original de la vida humana en Occidente. Junto con ellos, y en la misma dirección, obraron los sacerdotes –fundadores y promotores de la religión judeocristiana–, pero con una diferencia fundamental: en vez de promover el diálogo como paradigma sustitutorio de esa vida natural negada, lo que hicieron fue atribuirle un valor negativo absoluto, es decir, negarle el valor positivo que en el origen tiene; en otras palabras, los rasgos de la conducta y la personalidad que mostraban la fuerza y el poder natural de la vida que sus portadores originales, el grupo de

nobles aristócratas, consideraban como algo bueno, fue convertido por los sacerdotes en signos de maldad. El motivo que hizo posible esta operación, esta transmutación de los valores, fue la incapacidad que tuvieron y tienen algunos hombres, representados precisamente por los sacerdotes, de afirmarla, de disfrutar con libertad del juego de sus fuerzas. Este no poder vivir la vida tal como es, signo supremo de la debilidad humana, se convirtió en la base del profundo resentimiento y odio que desarrollaron hacia ella. Dice Nietzsche en *La genealogía de la moral*: “Los sacerdotes son, como es sabido, los *enemigos más malvados* –¿por qué? Porque son los más impotentes. A causa de esa impotencia, el odio crece en ellos hasta convertirse en algo monstruoso y siniestro, en lo más espiritual y venenoso. Los máximos odiadores de la historia universal, también los odiadores más ricos de espíritu, han sido siempre sacerdotes –comparado con el espíritu de la venganza sacerdotal, apenas cuenta ningún otro espíritu. La historia humana sería una cosa demasiado estúpida sin el espíritu que los impotentes han introducido en ella”.<sup>5</sup>

<sup>4</sup>Podemos anotar, de paso, que la irrupción en Atenas del diálogo como medio de formación, ejercicio y exposición del pensamiento filosófico no fue el resultado, como se desprende de la interpretación nietzscheana, de una decisión *reactiva* de poder por parte de Sócrates y Platón, sino, más bien, de la constatación del hecho real de la práctica del diálogo y la discusión pública de diversos puntos de vista sobre los asuntos del Estado que realizaban, casi cotidianamente, sus habitantes libres. Su existencia generalizada como forma de vida política constituyó, entonces, la fuente original que les ofreció la posibilidad de asumirlo como condición o cualidad propia del pensamiento. Pero este diálogo público que los ciudadanos atenienses practicaban natural y regularmente adolecía, sin embargo, de un defecto fundamental: no estaba fundado en la formulación explícita y rigurosa de preguntas sobre el ser esencial de las cosas a las que se referían o presuponían en su ejercicio; era un diálogo carente del interrogante que verdaderamente lo constituye como tal. Al ingresar Sócrates al escenario de ese diálogo existente, tras convertirse en su protagonista principal, mostró, en su propio ejercicio práctico, la necesidad de centrarlo en torno a una pregunta formal y precisa, para asegurarlo como fuente idónea y apropiada de pensamiento racional. Y Platón, por su parte, trasladó el escenario del diálogo de la vida real al texto escrito, y allí lo aseguró en la historia como modelo imprescindible de todo quehacer filosófico. Por más que posteriormente muchos filósofos no hayan usado explícitamente este esquema formal en la exposición escrita de sus pensamientos, éste actúa de modo implícito en la constitución de los mismos. Pues todo pensamiento es posible, se elabora como tal, a partir de una pregunta sobre la existencia, la razón de ser o el sentido de algo en el mundo; pero es una pregunta que no se dirige directamente a ese algo, sino, más bien, a una respuesta relevante a ese algo que otra persona haya ofrecido en el pasado o el presente de la historia; una pregunta que interroga esa respuesta sobre si es verdad lo que responde, si en verdad tiene validez cognoscitiva, descriptiva o explicativa, lo que pretende. En este esquema formal queda situado y “atrapado” siempre todo ser humano que quiera pensar algo significativo sobre la vida y el mundo.

<sup>5</sup>Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 39.

Sin embargo, detrás de este motivo, que explica el odio contra la vida encarnado y promovido culturalmente por la casta sacerdotal, existe otro, que Nietzsche se negó a considerar críticamente: se trata del potencial agresivo y violento que subyace en la naturaleza de la vida. Los seres humanos no sólo suelen poner en juego sus fuerzas físicas y espirituales para crear imágenes y signos que la recreen, para darse el goce interior y sentir intensamente la plenitud de su propia vida, sino que también las utilizan, y las han utilizado en el curso de la historia, en una dirección completamente opuesta: la de someter de modo regular y sistemático los seres y los objetos de la naturaleza exterior, y de sojuzgar o destruir, en muchas ocasiones, la vida de los demás. La reacción de odio y de rechazo contra la vida, por parte de la casta sacerdotal, ha sido una reacción desmesurada en la medida en que ha sido incapaz de *distinguir* el uso creativo del uso violento-destructivo de las fuerzas de la vida humana. En este punto, el análisis crítico-genealógico nietzscheano tiene plena validez. Pero, al mismo tiempo, esta reacción ha sido inevitable y necesaria para eliminar o contener del trato social el empleo violento de esas fuerzas vitales. Ciertamente, en el contexto de la religión judía tradicional, esta postura sacerdotal no es dominante ni absolu-

ta; la imagen que tenían los judíos de Dios como un ser cruel que castigaba a sus hijos, los seres humanos, les daba un cierto sustento cultural para justificar el uso de la violencia entre sí. La orden formal que dio Dios a los hombres de no matarse entre sí, transmitida por Moisés, no fue suficientemente válida, porque Él mismo se reservaba el “derecho” de matar, se atribuía el poder supremo de emplear la violencia contra aquellos a los que exigía suprimirla de sus vidas. Fue una orden que tuvo, tal vez, el sentido de contrarrestar la imagen negativa que proyectaba de sí mismo a través de cada castigo que realizaba; o, quizá, el de despojarlos de esas fuerzas destructivas para asegurarse su uso soberano, para reafirmar su poder absoluto. Sea como fuere, esto indica que los sacerdotes del judaísmo, agentes y forjadores de esa imagen del ser divino, no despreciaron tanto este aspecto de la vida, como lo afirma Nietzsche.<sup>6</sup>

Cristo, judío no-sacerdote, asumió, en cambio, una postura incondicional, no ambigua y transparente, contra el uso de la violencia en las relaciones humanas. Para él no existe ningún motivo suficientemente válido que la justifique; ni siquiera la defensa de la propia vida, como lo mostró en su propia parábola vital, es una razón tan poderosa que haga legítimo su empleo. Y al asumir esa actitud y predicar ese

---

<sup>6</sup>Pero los judíos no sólo se limitaron a forjar la imagen de un Dios que usaba la violencia física contra ellos mismos, sino que se vieron forzados a hacerla comprensible, aceptable y tolerable. Para asegurar este fin, le atribuyeron la autoría, vale decir, la culpa, a un individuo o grupo de individuos, de una falta cometida contra la voluntad divina, de una violación de su querer-mandato. Esta falta le daba a Dios el “derecho” sagrado de usar el castigo violento contra ese individuo; y, al mismo tiempo, abría la posibilidad de que el propio pueblo, encabezado por sus sacerdotes, se diera a sí mismo ese derecho en nombre de la voluntad divina. Posibilidad que, como mostró muy bien René Girard en su libro *La route antique des hommes pervers* (La ruta antigua de los hombres perversos), se encarnó ejemplarmente en el caso de Job, relatado en el libro de su nombre en el Antiguo Testamento. Hombre inocente de toda culpa, primero fue amado y venerado por todos los miembros de su pueblo, y después odiado y perseguido por ellos mismos al ser considerado un enemigo de Dios, como la persona que concentraba todas las faltas contra Él. En virtud de esta supuesta condición, se sintieron autorizados por Dios para desplegar contra él sus fuerzas destructivas, para sacrificarlo. Con esto no sólo lograron forjar un mecanismo que les permitió construir y renovar permanentemente sus lazos de integración psicosocial, por cuanto de toda acción de persecución contra un “culpable” brota un sentimiento de identificación entre los que lo persiguen, sino que además se dieron un procedimiento “culturalmente legítimo” para afirmar las fuerzas naturales destructivas de cada uno en la realidad. De ahí que los judíos no sólo no debilitaran y “envenenaran” esos poderes originales de la vida, como sostiene Nietzsche, sino que se dieron un motivo en apariencia válido para justificar, ante su “conciencia”, su uso y despliegue.



principio de vida en nombre de Dios, cambió, a su turno, de manera radical, la imagen de ese Dios que preveía en la religión judía; el antiguo Dios del castigo fue convertido por él en el nuevo Dios del amor, en el ser que prueba su soberanía absoluta negándose a sí mismo lo que les niega o prohíbe a los hombres: el uso de la violencia. De ahí que esta negación cristiana de la violencia, este decirle no, haya sido el modo cultural más poderoso que han creado los hombres en la historia de Occidente para oponerse a la acción de sus fuerzas agresivo-destructivas naturales. El hecho de que hayan sido, la absoluta mayoría de las veces, los propios cristianos los que la han practicado, no elimina la validez sociocultural de esta negación proferida por Cristo; más bien, lo que demuestra es el gran poder de resistencia y persistencia que tienen esas fuerzas agresivas en la realidad de la vida. Poder que, a pesar de la celebración filosófica que recibió de Nietzsche, pone en evidencia el límite en que se encuentra atrapada, desde sus orígenes, la existencia del ser humano.

Pero este poder natural también revela el límite irrebasable de la negación ética cristiana de la violencia; es una negación que no ha sido capaz, y seguramente nunca lo será, de suprimir completamente de la vida real de los seres humanos el despliegue de sus fuerzas agresivas. El hecho de negarlas, reprimirlas o “domesticarlas” no basta para suprimirlas de la realidad de la vida. Se requiere además, y sobre todo, que los hombres se decidan en actitud contraria a *jugar* de forma permanente con ellas; es decir, a desplegarlas y gastarlas en acciones poética y artísticamente creativas, pues en el curso de este juego, de este gasto inútil, de las energías agresivas, los seres humanos las consumen, haciéndolas desaparecer. Y al hacerlas desaparecer, así sea provisional y temporalmente, despojan su vida real de su presencia avasallante. Por eso, más que los sacerdotes cristianos, han sido los músicos, los poetas, los narradores, los actores, los pintores, etc., los más auténticos

enemigos de la violencia: en efecto, al integrar las fuerzas naturales agresivas a los actos creativos de mundos imaginarios, han liberado su existencia del imperativo natural de afirmarlas efectiva y realmente contra los demás. En esto radica una de las claves más importantes del sentimiento íntimo de libertad que los acompaña; y también, la imagen de un modo de vivir y de ser, digno de ser aprendido e imitado, así sea de modo incompleto, por los demás. Si todos los seres humanos aprendieran a jugar creativamente con sus fuerzas agresivas, nos encontraríamos, con toda seguridad, con un mundo libre de violencia. Pero como esta posibilidad es absolutamente remota, por no decir irrealizable, no tenemos más remedio que conformarnos con asumirla como un ideal legítimo de la existencia; ideal que, sin embargo, se renueva, y se renovará siempre, “eternamente”, cada vez que un músico componga e interprete una pieza musical, cada vez que un pintor plasme y exponga una imagen, cada vez que un narrador, dramaturgo o un actor creen y recreen una vida o un personaje y cada vez que un poeta hable con su voz y con su palabra.

Nietzsche, a pesar de que exaltó con razón a los artistas como exponentes paradigmáticos de los poderes de la vida, no se percató, sin embargo, de esta transmutación irreal e imaginaria que realizan del componente agresivo-destructivo de esos poderes; en su afán prodigioso por hablar a favor de las fuerzas naturales de la vida y por desenmascarar a los agentes socioculturales, y sus motivos recónditos, que las han debilitado en el curso de la historia, no se dio cuenta de que son precisamente las personas que ponen en juego esas fuerzas las que anulan de su realidad la agresividad y la violencia que potencialmente entrañan. Y esta falta cognoscitiva, más que una limitación de su pensamiento, es el signo de una ironía; ironía a la que no puede escapar, en tanto opera como férrea ley, el pensamiento de todo gran pensador.

**hojas Universitarias.....**