



Para citar este trabajo: Roldán López, C. (2024). PUER AETERNUS. El Juego de máscaras como arte escénico y filosófico en Nietzsche. *HIDDEN arts*, 6, 31-33. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10676340>

PUER AETERNUS. EL JUEGO DE MÁSCARAS COMO ARTE ESCÉNICO Y FILOSÓFICO EN NIETZSCHE

PUER AETERNUS. The Play of Masks as a Performing and Philosophical Art in Nietzsche

Doctor en Filosofía CARLOS ROLDÁN LÓPEZ

Profesor Titular Interino URJC. Doctorando Programa de de Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales UAH

carlos.roldan@urjc.es

<https://orcid.org/0000-0001-6847-4761>

PALABRAS CLAVE

Juego;
Arte;
Tragedia;
Cultivo de sí.

RESUMEN

La presencia de lo lúdico en la obra de Nietzsche también merece nuestra consideración cuando nos abocamos a pensar las artes del cultivo de sí, ya que ha ocupado un rol central en su filosofía. No sólo nos encontramos con esta noción para describir el juego del hombre que ha logrado deshacerse de la pesadez del mundo moral, sino que también el cosmos parece ser un juego constante entre fuerzas en pugna, de lo que es reflejo la antigua tragedia griega.

KEYWORDS

Play;
Art;
Tragedy;
Self-cultivation.

ABSTRACT

The presence of playfulness in Nietzsche's work also deserves our consideration when we think about the arts of self-cultivation, since it has occupied a central role in his philosophy. Not only do we find this notion to describe the play of man who has managed to get rid of the heaviness of the moral world, but also the cosmos seems to be a constant play between competing forces, which is reflected in the ancient Greek tragedy.

PUER AETERNUS.

El juego de máscaras como arte escénico y filosófico en Nietzsche

Desde sus primeros escritos, Nietzsche se mueve en la dimensión del juego, como un germen que tenderá a forjar posteriormente su metafísica de artista: se trata del niño que juega con el mundo, retomando la tradición de Heráclito. Poco a poco, en el correr de su obra, en Nietzsche el juego humano, el juego del niño y el del artista se convertirán en los conceptos claves para expresar el universo.

Ya en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche toma la dimensión lúdica en un sentido ontológico constitutivo del universo (es decir, en un sentido prácticamente cosmológico). Observa así la existencia de cierta contradicción que mueve al universo: el divino juego de Apolo y Dionisos, que es análogo al juego de las entrañas y la luz en el universo, o bien al de la fuerza y la significación. Se trata del juego — nunca resuelto, nunca decidido— entre la embriaguez y el ensueño. El corazón de lo abierto del universo, el devenir de lo existente es justamente eso que se pone en juego en la tragedia, en la obra de arte.

El mundo juega, juega como el fondo dionisiaco que produce el aparente mundo apolíneo de las formas existentes, juega configurando y destruyendo, entrelazando la muerte y el amor, más allá del bien y del mal, más allá de toda estimación axiológica, pues todos los valores aparecen sólo en el seno de este juego. (1) (FINK, 1976: 136).

No obstante, esta expresión del mundo como un juego inacabado entre las fuerzas apolíneas y las dionisiacas no significa que Nietzsche traspase de modo acrítico, sin ninguna mediación, la constitución ontológica del hombre a lo existente en su totalidad. Ocurre precisamente lo contrario:

cuando Nietzsche concibe el ser y el devenir como juego no se encuentra ya prisionero de la metafísica; tampoco la voluntad de poder tiene entonces el carácter de la objetivación del ente para un sujeto representativo. (2)

La esencia del hombre sólo puede ser concebida y definida como juego si al hombre se lo piensa desde su apertura extática a un mundo, desde su potencia creadora del juego del mundo, y no como una cosa meramente intramundana al lado de otras.

Sólo allí donde se ve el juego del mundo, donde la mirada del pensamiento perfora el engaño apolíneo, donde atraviesa las creaciones de la apariencia finita para divisar la «vida» que forma, construye y destruye; sólo allí donde

el nacimiento y la desaparición de las figuras finitas y temporales son experimentados como baile y como danza, como juego de dados de contingencias divinas, recubiertas por el cielo «inocencia» y el cielo «azar»; sólo allí, decimos, puede el hombre, en su productividad lúdica, sentirse semejante a la vida del todo, sentirse entregado al juego del nacimiento y la muerte de todas las cosas e inserto en la tragedia y la comedia del existir humano. (3)

Siguiendo a Fink, el hombre tiene la tremenda posibilidad de entender la apariencia como apariencia y desde su propio juego sumergirse en el gran juego del mundo. El hombre que juega, el hombre que está extáticamente abierto al dios Dionisos, dios del teatro, un dios que juega, dios informe y formador, no vive en el capricho de una libertad incondicionada, sino que es partícipe del juego del mundo.

Para dar nombre a esta voluntad, que no es mera entrega a una fatalidad externa, sino participación en el juego, Nietzsche elabora el concepto de amor fati. Así, en el ditirambo a Dionisos titulado «Gloria y eternidad» Nietzsche expresa la fundamental experiencia existencial de su poetizar y de su pensar como la armonía cósmica entre el hombre y el mundo en el juego de la necesidad.

Así, la metafísica propuesta por Nietzsche evoca cierto juego de máscaras, propia de un festival teatral, donde abunda la risa, la diversión y la novedad, donde da gusto perderse en la multitud.

Las diversas máscaras, el juego con ellas, constituyen un recurso expresivo de la ardorosa búsqueda del ser. Analíticamente, las máscaras sirven como vehículo para revelar, no para encubrir, lo cual es, como sabemos, el uso convencional de la máscara. Pero en términos de inversión, aquí la máscara es un medio de descubrimiento, en el sentido más profundo de la búsqueda del Sí—Mismo, que es una tarea que el hombre debe encarar en el correr de toda su vida. Es notable la relación que puede establecerse aquí entre los problemas filosóficos planteados por Nietzsche y Foucault. Para este último autor, el enmascaramiento también es un concepto recurrente: la evocación creativa de «la fiesta de los locos», de las fiestas de la corte, el carnaval inversor de la realidad, donde somos y no somos, donde se pueden asumir otros roles, permite para Foucault el surgimiento de un yo distinto, la exploración de otra identidad, que puede transgredir aquella que ha sido impuesta por la sociedad normalizadora, productora de determinados tipos de subjetividad.

La máscara teatral trágica es así vista por Nietzsche como un recurso filosófico desde el que pensar la propia subjetividad, entendida ella misma como máscara. Ahora bien, el juego también puede pensarse aquí como un eje desde el cual abordar y pensar a la filosofía. El «jugar» con los conceptos implica también el reconocimiento de que todo hombre, en el juego, asume «máscaras».

Mientras que el filósofo del nihilismo decadente es aquel que dirige sus esfuerzos y pensamientos en una sola dirección, el filósofo artista puede «diversificarse», jugar a tener muchas almas, eludir la existencia fijada en una figura única y consistente.

De allí la posibilidad de las diversas máscaras: adoptar diferentes perspectivas para enfrentarse con los problemas y conflictos, sin quedarse en ninguna máscara última o definitiva, ya que eso supondría afirmar un «detrás» por la apariencia.

En efecto, una filosofía Nietzscheana sería un juego donde no hay nada más allá de la apariencia: todo es aparente, todo es simulacro, no existe un fundamento. (5) Cf. (KLOSSOWSKI, 2004: 243)

En su monografía *Arte y poder*, Luis de Santiago sistematiza también el desarrollo Nietzscheano de la importancia del Juego en tres sentidos: En el contexto primero de la llamada «metafísica de artista», posteriormente en el llamado «Juego estético» del devenir, para terminar formulando el modelo Nietzscheano del juego artístico del niño.

Es este último, enmarcado como un juego «artístico» el que más me interesa para su consagración como arte del cultivo de sí que estamos tratando.

Nietzsche no se conforma con el sentido que da Heráclito al juego sino que lo reviste de una dimensión estética al establecer un paralelismo entre el juego del niño y el artista, hasta el punto que apenas distingue uno del otro. (6) (SANTIAGO GUERVOS, 2006: 566)

Esta afirmación de Luis de Santiago es de capital importancia, puesto que, al igual que hizo en la cuestión de la risa como arte, igualmente lo dice del juego, el juego como arte del cultivo de sí en tanto forma parte del «Juego consigo mismo» que Nietzsche afirma y que Luis de Santiago recoge:

Y así como el niño y el artista juegan, juega el fuego que vive eternamente, construye y destruye, en inocencia, y este juego juega el consigo mismo. (7)

El cultivo de sí puede pues, definirse como un «juego consigo mismo» y un arte del cultivo de sí, una vez definido con arte mismo el juego. Así, la risa, el juego, la danza y la máscara se constituyen «como símbolos del sí mismo en el contexto trágico».

Bibliografía:

- 1.-FINK, E.(1976) *La filosofía de Nietzsche*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza
- 2.-KLOSSOWSKI, P. (2004) *Nietzsche y el círculo vicioso*, Madrid: Arena, 2004.
- 3.-NIETZSCHE,F. (2007). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. Paidós.
- 4.-SANTIAGO GUERVÓS, L. E.(2006). *Arte y poder*. Madrid. Trotta.