

Nietzsche, Jung y Perls: filosofía, psicología y teatro

José Julián Martínez. Universidad de las Artes (Ecuador) y Universidad Central de Venezuela (Venezuela)

Recibido 05/02/2026 • Aceptado 30/04/2026

Resumen

En el siguiente artículo, con el teatro como fondo e hilo conductor, se plantea la influencia que Friedrich Nietzsche ha tenido sobre el enfoque y las investigaciones de Fritz Perls y Carl Jung. Esta contribución nietzscheana puede resumirse en dos perspectivas. Una es el apotegma de Píndaro llevado a la filosofía vitalista: *debes llegar a ser el que eres*. La otra es una de las ideas más célebres de Nietzsche: el *Übermensch*.

Por su lado, el teatro juega aquí una función nuclear y conectiva, pues atraviesa -al menos en parte- la obra de estos tres autores para dar forma y experiencia a sus concepciones. El teatro es un punto de encuentro entre Nietzsche, Jung y Perls, ofrece escenarios y pasajes para enriquecer, visualizar y poner a prueba sus descubrimientos y reflexiones. El papel de la intuición y el cuerpo, esos eternos olvidados de muchas corrientes filosóficas occidentales, se hace presente con más claridad en lo teatral, por eso ha sido incluido como parte fundamental de este trabajo.

Palabras clave: Friedrich Nietzsche, Carl Jung, Fritz Perls, teatro, terapia Gestalt.

Abstract

Nietzsche, Jung and Perls: philosophy, psychology and theatre

In the following article, with theatre as the background and guiding thread, the influence that Friedrich Nietzsche has had on the approach and research of Fritz Perls and Carl Jung is discussed. This Nietzschean contribution can be summarized in two perspectives. One is the apothegm of Pindar brought into vitalist philosophy: *you must become who you are*. The other is one of Nietzsche's most famous ideas: the *Übermensch*.

On the other hand, theatre plays an essential and connective role here, as it traverses—at least in part—the work of these three authors to shape and give experience to their conceptions. Theatre is a meeting point between Nietzsche, Jung, and Perls, offering scenarios and passages to enrich, visualize and test their discoveries and reflections. The role of intuition and the body, those eternal forgotten elements of many western philosophical currents, becomes more clearly present in theatre, which is why it has been included as a fundamental part of this work.

Keywords: Friedrich Nietzsche, Carl Jung, Fritz Perls, theater, Gestalt therapy.

Nietzsche, Jung y Perls: filosofía, psicología y teatro

José Julián Martínez. Universidad de las Artes (Ecuador) y Universidad Central de Venezuela (Venezuela)

Recibido 05/02/2026 • Aceptado 30/04/2026

Nuestra psique es configurada por la estructura del mundo y lo que sucede a gran escala acontece también a escala mínima y en lo más subjetivo del alma.

Carl Jung (2021: 393)

§ 1. Introducción

Carl Jung citó y comentó constantemente a Friedrich Nietzsche. Entre otras cosas, por ejemplo, le dedicó un seminario impartido entre 1934 y 1939, que luego se convirtió en un libro (Jung, 2019). Por su parte Fritz Perls, el padre de la terapia Gestalt, también menciona al filósofo de Röcken en varias charlas y escritos. Como cabe suponer, esta conexión de Jung y Perls con el vitalismo nietzscheano no es un capricho ni una mera coincidencia.

Entre las muchas formas en que Nietzsche pudo inspirar a Jung y Perls, quizá la más resaltante haya sido una idea que, de alguna manera, aparece a lo largo de toda su obra y que bien puede resumirse en uno de sus aforismos: «Debes llegar a ser el que eres» (Nietzsche, 2001: 201). Esta frase, inspirada en un apotegma del poeta griego Píndaro, nos habla de autorrealización ontológica, de la necesidad de madurar el propio atributo existencial, o sea, de la importancia de esculpírnos (Jung lo llama *proceso de individuación*) hasta llegar a ser el sujeto que esencialmente somos.

A diferencia de Píndaro, quien al parecer usaba la frase para aupar a los deportistas, señalando que debían ser el gran atleta que de alguna manera ya eran, lo de Nietzsche —y en esto coincide con Perls y Jung— tiene más que ver con superar el modelo de la masa, el listado de órdenes sociales, familiares y, finalmente, personales, que se interponen en el camino que nos lleva al famoso *Übermensch*: el ser humano que realmente es y se atreve a ser. En la segunda parte de *Humano demasiado humano* («El viajero y su sombra»), dice: «¡Quiere ser tú mismo y serás tú mismo!» (Nietzsche, 2006: 275).

Explica Perls que, cuando Nietzsche habla del *Super-ser-humano* (*Übermensch*), no apunta al superhéroe «del tipo nazi, aquel con los grandes músculos» (1984: 200). Porque no se trata de tener poderes sobrehumanos, o de ser físicamente muy fuerte, sino de acceder con más plenitud al horizonte de humanidad que nos conforma. «Nietzsche se refiere —continúa Perls— a la persona que es capaz de usar su propio potencial en favor de cualquier gran posibilidad. Y lo repito: esto ocurre únicamente si se permite que el proceso de crecimiento transcurra libremente» (*idem*). Tal y como recomendaban los estoicos, es un acierto entregarse a la vida aceptando lo que traiga y nutriéndose de lo que ofrezca; ese *simple* hecho nos libera y nos permite fluir con los acontecimientos (incluida la muerte) sin miedo y sin angustia. El problema no es buscar modificar lo que queremos cambiar en nosotros, ni tampoco imponer cambios a través de un programa exigente que nos llevaría a encajar más y mejor en un modelo predeterminado. Disciplinarse para *obligarse* a cambiar, suele dar malos resultados, advierte Fritz Perls. «Los cambios se realizan solos si uno recobra, si uno asimila cualquier cosa disponible. El hecho es que somos mucho más de lo que creemos aún en nuestros sueños más fantásticos» (*ibidem*: 200-201).

122

Este *ser mucho más de lo que creemos* se consigue al integrar información, capacidades y pulsiones propias que han permanecido ocultos. Hacia eso se dirige la pionera idea freudiana de acceder a lo que hay en nuestro inconsciente y, en la medida de lo posible, procurar que ese contenido se vuelva consciente. Para Jung sería iluminar la sombra, con el fin de que podamos conocer lo que hasta ese momento había permanecido como enterrado. Perls hablaría de darnos cuenta (*awareness*), de estar despiertos y presentes en nuestras vidas.

§ 2. Símbolos, signos e imágenes

Posiblemente es Sigmund Freud el primer autor en plantear que los sueños son uno de los lenguajes del inconsciente y que, a través de sus particulares escenas, el mundo detrás de la consciencia se comunica con el sujeto soñante. En su trabajo denominado *La interpretación de los sueños*, acuñó la famosa frase: «Los sueños son el camino regio al inconsciente» (Freud, 2013: 597). Más adelante, siguiendo la línea de poner la mira

en la sabiduría del mundo onírico, Carl Jung recibe la herencia freudiana (a su manera) y lo mismo hará Fritz Perls (también a su manera).

El planteamiento de Jung es que los sueños se comunican con nosotros a través del universo simbólico. Para entender mejor esto hay que aclarar que un símbolo es mucho más que un signo. Los signos «no hacen más que denotar los objetos a los que están vinculados» (Jung, 1997: 17). El signo es la etiqueta específica de algo, en general se puede saber con claridad lo que indica. El símbolo, en cambio, apunta a algo difuso, ignoto o que permanece inalcanzable, acaso escondido. Un símbolo nunca muestra su significado con precisión y sin zonas borrosas. Tampoco es solo abordable desde los parámetros de la razón. La esencia y el contenido del símbolo (y del mito) siempre son mayores que la etiqueta que se les pueda poner.

Los símbolos remiten a algo o alguien concreto y, al mismo tiempo, vagamente definido. El símbolo no se agota en su imagen, sino que la trasciende. En esto radican sus riquezas semióticas y también las dificultades para entenderlos. De esa forma, por ejemplo, a partir de esta diversidad de lo indefinible, el *simbolismo* como vanguardia artística encontrará una veta para la creación. Riqueza interpretativa y estética que está presente también en el enfoque junguiano, cuya perspectiva tiene un claro antecesor en Nietzsche quien, en *El origen de la tragedia*, propuso no solo el patrimonio cognitivo de los mitos, sino también la sospecha o el presentimiento de que en eso que llamamos *la realidad* aparece toda una simbología que brinda información sobre nuestra humanidad. Un universo de símbolos que, a su vez, contiene mundos y aspectos distintos al paisaje que vemos a simple vista. Tanto el filósofo como el artista indagan en esa otra realidad porque allí «se descubre una interpretación de la vida» (Nietzsche, 1999b: 18).

Sin embargo, esa interpretación de la vida no es universal, inamovible y con un manual de uso. La terapia es un proceso situacional centrado en el individuo¹. Las características particulares del soñante deben ser tenidas en cuenta porque cada sujeto genera sus propias versiones de los arquetipos y de los contenidos simbólicos. Dependiendo del contexto social, de las vivencias, la biografía y las experiencias de cada uno, se conforma el material esencial para la interpretación del cuadro onírico. Sin embargo, si el análisis de los sueños se maneja como una técnica mecánica, la

¹ Aunque en la actualidad también puede estar centrado en el grupo.

personalidad psíquica individual del soñante se pierde y el problema terapéutico se reduce a la simple pregunta: «¿Cuál de las dos personas concernidas —el analista o el soñante— dominará a la otra?» (Jung, 1997: 52-53).

No debería ser una lucha de contrincantes, sino un laboratorio de co-creación entre dos seres humanos que tratan de averiguar los significados simbólicos de la narrativa y los sueños de una persona. También tiene que ver con compartir intuiciones acerca de lo que puede ser revelador o no. Incluso dándole prioridad a esas intuiciones por encima de una teoría universalista; poniendo el foco en un sujeto particular, alguien concreto, con sus características propias y una biografía única. Jung solía insistir en eso, esperando que los seguidores de su legado pudieran evitar las interpretaciones prefabricadas. Para él, cada ser humano era una realidad específica, a la que se podía abordar desde lo simbólico, lo arquetipal y lo mitológico, sin por ello olvidar lo propio de cada individuo.

§ 3. Sueños, fenomenología y teatro

Según Jung, el sueño es una proyección del soñante. A la hora de describir esto usa la metáfora del teatro:

El sueño es ese teatro donde quien sueña es a la vez el escenario, el actor, el apuntador, el director, el autor y el crítico. Esta verdad tan simple forma la base de esa concepción de la significación onírica que he designado con el término de interpretación en el plano del sujeto. Dicha interpretación, como su nombre indica, ve en todas las figuras del sueño rasgos personificados de la personalidad del sujeto que sueña. [2013: 159]

Si el terapeuta se mantiene en lo que Jung llama *el plano del sujeto*, es decir, si se circunscribe al paciente a la hora de trabajar sus sueños, ha de tener en cuenta que todo en el sueño es una proyección: en la obra de teatro onírica, quien sueña es cada personaje, el director y, por qué no, la escenografía. Y todos estos elementos ofrecerán información acerca de esa persona.

Fritz Perls dirá algo muy similar. La diferencia fundamental es que en Perls no hay un contenido simbólico, ni en la psique en general ni en los sueños en particular (lo que tal vez podría considerarse una falencia en su concepción). De resto, también lo

que aparece en el sueño es para el padre de la Gestalt una proyección teatral: «Todas las partes diferentes del sueño son fragmentos de nuestra personalidad [...] La proyección total es la llamada experiencia artística» (Perls, 1984: 78-79).

Entonces de lo que se trata es de integrar lo que somos —o incluso descubrir parcialmente quiénes somos— a partir de la información que nos dan las imágenes y las escenas soñadas. A través de lo proyectado en el sueño, podemos recobrar aspectos olvidados de nuestro carácter.

También en el teatro puede usarse esta «experiencia artística» de la que habla Perls. Al emplearse, por ejemplo, las proyecciones, las situaciones y las imágenes de lo soñado, pueden armarse escenas susceptibles de formar parte de una creación teatral, basada en el mundo onírico de los artistas involucrados. Lograr esto de manera plena exige lo mismo que un proceso terapéutico, donde hay que evitar el prejuicio y el camino preestablecido de las hipótesis que armamos, para que surja el individuo no mediado por el *deber ser*, sino más bien cercano a ser lo que en realidad es. En palabras de Nietzsche, sería algo así como vencer al dragón de la obligación, del deber; ese que se llama «¡Tú debes!» (1999a: 38). Al sumergirnos en la proyección total, comenzamos a vernos más allá de la imagen que nos habíamos hecho de nosotros mismos deseando complacer al tú debes. Las escenas oníricas nos llevan a eso que también somos (nos sorprenda o no) más allá del dragón, de lo que se supone que deberíamos ser o hacer.

En sintonía con Nietzsche, Fritz Perls señala que «muchas personas dedican la vida a actualizar un concepto de lo que ellas deben ser, en vez de actualizarse *ellas mismas como son*» (1984: 31). Y la mejor manera de actualizarnos, de no quedarnos atrapados en la etiqueta que nos venimos colocando, es conectar con la persona que somos en el aquí y el ahora. Todo esto implica no convertirnos en un obstáculo de nuestra propia sabiduría orgánica. El reto aquí es escucharnos, dejarnos ser en virtud de lo que vivimos en un momento y un espacio determinados, en vez de encasillarnos en una noción o una fórmula. La idea es permitirnos sorprendernos a nosotros mismos con ese o esa que somos *ahora*. Sorprendernos también al no reprimir las intuiciones del sueño y de nuestras percepciones.

La tarea consiste en igual forma en alejarnos del *ego* y acercarnos más al *self*, al *sí mismo*. Apartarnos del yo al que estamos acostumbrados y aproximarnos al yo de la experiencia. Noción muy similar al *yo natural* propuesto por Merleau-Ponty. Un *yo*

menos conceptual que viene de un cuerpo no intelectualizado. Estamos hablando aquí de la idea fenomenológica de no construir el mundo en nuestras mentes, sino más bien experimentarlo con todo el cuerpo, desde nuestra más auténtica capacidad perceptiva. Algo que en terapia Gestalt se llama *autorregulación organísmica*, donde «el organismo es dejado solo, para cuidarse a sí mismo sin regulaciones externas» (Perls, 1984: 28). Dejar que nos autorregulemos significa hacernos a un lado para permitirnos aparecer. La autorregulación del organismo no es intelectual, instintiva o emocional. Es una especie de conciencia corporal que incluye esos tres elementos e integra además la circunstancia en la que vive el organismo. La autorregulación emerge cuando no dificultamos su surgimiento con ideas y actitudes prejuizadas, y dejamos que seamos nosotros, como organismos, los que comprendan qué está sucediendo, para entonces buscar el equilibrio requerido.

La autorregulación y el *yo natural* merleau-pontiano, aparecen en la agilidad del futbolista jugando gracias a la astucia y la consciencia de su cuerpo, no de su intelecto; la bailarina que se deja llevar por la música; el guitarrista que introduce fraseos en un pieza, sin saber lo que está haciendo exactamente, pero entendiendo que su aporte enriquece y funciona dentro del todo; la actriz que improvisa haciendo y diciendo cosas que no había planificado, permitiéndose sorprenderse, disfrutando el resultado. La autorregulación es también la percepción del mundo, con las respuestas que genera, sin que intervengan tanto nuestros planes. Se apunta así a otra manera de estar y a un conocimiento distinto; uno con un alto grado de espontaneidad, de contacto directo con lo percibido.

En el cuerpo está el yo natural. Y una manera de aproximarnos a él, es a través de la *epojé*, la famosa *suspensión del juicio* propuesta por los escépticos y reformulada por Husserl. Si apartamos un buen porcentaje de estructuras conceptuales, ideologías y puntos de vista establecidos previamente, volveremos —hasta donde podamos— a una relación más originaria con el mundo en el que vivimos e interactuamos. Para intentar hacer esto, dice Husserl, «ponemos entre paréntesis este mundo natural que está constantemente “para nosotros ahí”, “ahí delante”, y que seguirá estándolo incesantemente como realidad de la que tenemos consciencia, aunque nos dé por ponerlo entre paréntesis» (2013: 65). En Merleau-Ponty, esta puesta entre paréntesis del mundo, va de escuchar y accionar más desde lo sensorial que desde el mundo de

las ideas. El ejercicio consistiría en acallar las palabras y reencontrarnos con el cuerpo. Entonces, «al tomar así nuevo contacto con el cuerpo y el mundo, también nos volveremos a encontrar a nosotros mismos, puesto que, si percibimos con nuestro cuerpo, el cuerpo es un yo natural y como el sujeto de la percepción» (Merleau-Ponty, 1990: 222).

De la misma forma que el sujeto que vence al gran dragón nietzscheano se encuentra con que es *el espíritu* el que adquiere una nueva voluntad (no tan mediada por el deber) de esa misma manera, si no es ahogado por nosotros mismos y lo dejamos emerger, el organismo sabrá qué hacer, cómo contactar con lo que necesita(mos), hacia dónde dirigirse. Es decir: el organismo se autorregulará. Por eso dice Perls:

Todo control, incluso el control externo interiorizado —«Tú debes»— interfiere con el funcionamiento sano del organismo. Hay solamente una cosa que debe ser la que controla: la situación. [1984: 31]

Ahora bien, de ninguna manera Perls está diciendo que dejemos el control en manos del ambiente y nos desentendamos de nosotros mismos. Lo que plantea, como diría Nietzsche, es que podamos *bailar* en consonancia con lo que cada situación trae, sin tratar de imponer una estrategia planificada y sin cortar la información y las directrices de la situación.

En el teatro, sobre todo cuando comienza la función, *la situación* es más importante que el director o directora, más relevante que el texto (si lo hay) y más sagrado que lo que se ha venido ensayando y ejecutando. Al igual que pasa en nuestras vidas, la función teatral pide estar en el aquí y ahora, donde pocas cosas van a salir como se tenía previsto. Cuando comienza la función solo queda confiar, soltar el anhelo de control y fluir con lo que vaya ocurriendo. Como dice Perls: «mientras menor sea la confianza que tenemos en nosotros mismos, menor es el contacto con nosotros y el mundo, mayor nuestro deseo de controlar» (1984: 31). Así que en lugar de controlar constantemente y de diversas maneras, se nos sugiere colocar el peso en el fluir junto a la situación y confiando en nuestras herramientas para responder e interactuar con lo que la vida nos traiga. Y si el hielo no brinda estabilidad a nuestros pasos y la incertidumbre arrecia, siempre podremos aprovechar lo bien que se deslizan los zapatos en esa superficie ¡y entonces bailar! A fin de cuentas, dirá el filósofo de Röcken:

«El hielo resbaladizo es un paraíso para quien sabe bailar bien» (Nietzsche, 2001: 41). Y es buen bailarín quien deposita su fe en su conexión con la situación sin intentar controlar casi todo a toda costa; enlazando intuición con intelecto. Alguien con esa actitud incluso sacará provecho de la amenaza de resbalar en el hielo.

Al final de su autobiografía, Perls se pregunta: «¿Alguna vez aprenderé a confiar en mí completamente?» (1981: 295).

§ 4. Nietzsche, Apolo y Dioniso

Nietzsche plantea que el arte —y tal vez también la vida— ha evolucionado a través de una dialéctica que mezcla dos ingredientes: el «espíritu apolíneo» y el «espíritu dionisiaco». La razón y el equilibrio, por un lado, y la embriaguez y la locura por el otro. Ambos interconectados, volviéndose compatibles. Encontramos aquí una polaridad que luego va a convertirse en una enorme influencia para la psicología del siglo XX y XXI, pero que miles de años antes apareció de manera similar en el famoso Ying-Yang del taoísmo; donde Ying puede interpretarse como el lado sombrío o la noche, mientras Yang es la luz del sol o la claridad.

Tanto en la visión taoísta como en la de Nietzsche, estos contrarios orden-desorden, sobriedad-borrachera, belleza clásica y fealdad sublime, oscuro-luminoso, etc., son complementarios. Así como la noche es lo que sigue al día, y el día viene después de la noche, así también el ensueño de Apolo se complementa con la embriaguez de Dioniso. Apolo es la forma y Dioniso el contenido. Nietzsche, al contrario de lo planteado por Aristóteles, y más cercano a su despreciado Platón, sostiene que la materia no es la que condiciona la individuación, de eso se encarga la forma, o sea, Apolo. El *principium individuationis* toma cuerpo en Apolo a través de las formas que, desde la posibilidad de generar límites e individualidad, muestran un mundo que puede llegar a ofrecer sentido en medio del sinsentido. Pero el mundo no es solo parcialmente inteligible, de la misma manera que no puede ser siempre de día. Hace falta la noche, la opacidad de la percepción, el desvarío, la bendita disrupción que nos ayuda a poner en tela de juicio el statu quo. Y así como Apolo es la imagen creadora del *principium individuationis*, así también podríamos descubrir en Dioniso la intuición

y la libertad de la embriaguez «que arrasa en su ímpetu a todo el individuo subjetivo hasta sumergirlo en un complejo olvido de sí mismo» (1999b: 19).

Nietzsche es consciente de que en el pensamiento académico tradicional la locura de Dioniso no es bienvenida. Sin embargo, muchos siglos antes, Platón —quizá sorprendido por su propia ocurrencia— llega a decir algo similar a lo que está planteando aquí el filósofo de Röcken respecto a los logros del arte superior, que a fin de cuentas puede sintetizarse en el juego dialéctico Apolo-Dioniso. En el *Fedro*, Platón advierte que el poeta «que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía [...], será uno imperfecto, y su creación poética, la de un hombre cuerdo, quedará oscurecida por la de los enloquecidos» (1983: 244a: 312). Nótese que Platón habla de una persona cuerda, alguien acaso orientado por lo apolíneo, un poeta que, *sin la locura de las musas*, sin la inspiración de lo dionisiaco, sería superado por la comparsa del dios Pan, por «los enloquecidos». Solo en la dualidad Apolo-Dioniso, incluso para el Platón de este periodo, ocurre la poesía destinada a trascender.

Por supuesto que lo que se dice aquí de la poesía puede decirse también del teatro y del arte en general. Apolo es la forma que ayuda a entender, es el hilo conductor, es la armonía. Pero no basta con esto, pues sin la locura de las Musas la forma queda medio vacía. Los fenómenos de la embriaguez, la pérdida de los límites estructurados de nuestra individualidad y la cercanía con lo irracional, no solo son indispensables en el arte, también lo son en la vida. Tienen que ver con la autorregulación orgánica, con la intuición, la espontaneidad y las respuestas auténticas.

Hay personas que, por ignorancia o estrechez de espíritu, se sienten repelidas por estos fenómenos, como si se tratase de una enfermedad contagiosa y, en la plena confianza de su propia salud, las satirizan o las miran con piedad. Estos desgraciados no sospechan la palidez cadavérica y el aire espectral de su «salud», cuando pasa delante de ellos el huracán de vida ardiente de los sueños dionisiacos. [Nietzsche, 1999b: 20]

Aparte del valor literario de la cita de arriba, encontramos en ella el peso que le da Nietzsche a las fuerzas dionisiacas. Cuando no se integra a Dioniso en nuestras vidas, se puede tener una «palidez cadavérica» que viene de estar incompletos. Una palidez que, en general, ni siquiera se sabe que se tiene. Según Freud, Jung y Perls lo más común es intentar negar la cercanía con nuestro Dioniso personal. Freud diría, tal vez,

que buscamos enterrarlo en el inconsciente para que no contradiga al Yo. Jung quizá plantearía que lo ponemos en la sombra, para que no opaque el sol de Apolo; y Perls hablaría de la eterna disputa del «perro de arriba» (*topdog*) y el «perro de abajo» (*underdog*).

«El perro de arriba es normativo, a veces tiene la razón, pero constantemente actúa como si la tuviera [...]. El perro de arriba siempre dice “tú debieras” y hace amenazas si no se le obedece» (Perls, 1980: 123). El orden apolíneo del *topdog* es importante en la ecuación, pero si no está equilibrado se convierte en un dictador que quiere negar el «huracán» removedor de *underdog*. Por su parte, el perro de abajo es un saboteador del perro de arriba, una fuerza que se revela contra «el deber». Es la embriaguez, lo indisciplinado... ¿Quién gana esta pelea de perros? ¿Cómo se resuelve este conflicto?

La solución, dirá Perls, es integrar las polaridades, «lograr un armisticio en la guerra civil dentro de nosotros mismos» (1984: 229). Siguiendo a Nietzsche, este armisticio vendría a partir de entender que las fuerzas de Apolo y Dioniso son complementarias. Si se integran, alcanzan un equilibrio que supera el aire espectral de aquellos que solo se identifican con lo apolíneo en el arte y la vida. Dentro del artista —y de cualquier humano con la necesaria sensibilidad para identificar sus polaridades— el rasgo Apolo (ensueño, armonía, razón, balance estético, luz) y el elemento Dioniso (embriaguez, irracionalidad, ruptura del canon, opacidad) «son fuerzas artísticas que brotan del seno mismo de la Naturaleza “sin intermediación del artista humano”, fuerzas por las cuales los instintos de arte de la Naturaleza se satisfacen inmediata y directamente» (Nietzsche, 1999b: 21). Esto quiere decir que lo apolíneo y lo dionisiaco son captados por el artista -no inventados por él- y traducidos en la obra de arte, en la tragedia, en la música, como formas estéticas de unas fuerzas particulares. Así, pues, la sensibilidad del artista se canaliza en la conexión de sus instintos con los del arte, que emergen de la Naturaleza.

Hacen contacto, entonces, la psique humana, la Naturaleza y el arte a través de la polaridad de la embriaguez y la razón. En la justa confluencia de estos dos caudales aparece una especie de conocimiento, transmitido por el mito en forma de símbolo. Este mito y lo que tiene que decirnos acerca de nosotros y nuestros impulsos vitales —sea a través del teatro, la literatura o la mitología— se desintegraría y perdería su fuerza y su sentido, si se quedara solo en el delirio, la ruptura de las formas y la libertad

desbocada. Hace falta Apolo para ordenar la erupción de Dioniso. El tsunami de emociones se vuelve desfasado e incomprensible en la Naturaleza, el arte y la vida si no se nos permite captar e incluso comprender —aunque sea parcialmente— lo que trae y lo que está sucediendo. Sin Dioniso no hay intuición, contundencia y poesía. Sin Apolo no hay orden, armonía y percepción de un sentido, de un tejido de significados.

§ 5. El teatro, el instinto y la búsqueda nietzscheana

De alguna manera, la sabiduría de los personajes de la mitología y la ficción, es decir, esas *verdades humanas* encontradas en quienes no son de carne y hueso (véanse también las fábulas) suelen ser un aporte para el trabajo y las investigaciones de los tres autores que venimos trabajando. A Nietzsche le importa la tragedia griega e isabelina. En *Ecce homo* afirma: «No conozco lectura más desgarradora que Shakespeare: ¡lo que debe haber sufrido un hombre para necesitar ser un bufón! ¿Comprende la gente el *Hamlet*? Es la certeza, no la duda, lo que enloquece» (2018: 41). Pero hoy en día, lo que nos enseñan Hamlet, Ifigenia o Edipo respecto a la condición humana, queda más como algo que se puede aprender en la lectura que como un espectáculo artístico de la cotidianidad. Una vez que las tragedias han muerto, y lo que queda en escena —según Nietzsche— es una versión venida a menos, más que el teatro como arte de una sociedad, parece que le interesa lo esencialmente teatral de la vida. En *La gaya ciencia* vuelve sobre el tema: «Quien lleva en sí mismo tragedia y comedia, de sobra prefiere quedar lejos, sin duda, del teatro [...] la pieza representada le interesa bien poco» (Nietzsche, 1999a: 126-127). Tragedia y comedia se llevan por dentro, la puesta en escena es secundaria, opcional. Ir al teatro en los tiempos de este pensador, puede incluso no tener sentido (pues los montajes teatrales le solían parecer mediocres) pero el teatro como arte de la vida es otra cosa: nos brinda los escenarios y las fuerzas implícitas de nuestras experiencias vitales.

Las furias, los *dramatis personae* y las verdades del teatro son más grandes que el teatro llevado a escena. Si pudiéramos volver a presenciar la poesía trágica griega en todo su esplendor, advierte Berkowitz —pensando en la relación entre Nietzsche y el arte— experimentaríamos hasta qué punto «el espectador de la tragedia es

precisamente ese sujeto ante el cual el mundo descubre sus espantosos secretos» (2000: 85).

Vemos en Perls una relación con el teatro más directa, mundana y terapéutica. Su experiencia inicial al respecto viene, nada más y nada menos, de la mano de Max Reinhardt², un director interesado en la verdad profunda de actores y actrices, no en la pantomima que tanto aburría a Nietzsche. En un estudio sobre la etapa de Fritz Perls en su Berlín natal, Bernd Bocian nos cuenta: «La pasión de Perls por el teatro era tan fuerte, que pensó seriamente en convertirse en actor» (Bernd, 2015: 45). Y pronto comenzó a trabajar con Reinhardt en pequeños papeles, por los que llegó a cobrar como actor. «Reinhardt exigía verdad y autenticidad —continúa Bernd— algo que Perls absorbió para su vida personal y luego también integró en la terapia Gestalt de una manera más radical» (2015: 45).

Más adelante, como se sabe, Perls fue influenciado por el psicodrama de Moreno e hizo teatro con The Living Theatre, en su etapa neoyorkina. Y aquí podemos preguntar: ¿en qué sentido el teatro atraviesa la obra de Perls? Una posible respuesta es que lo hace como catalizador de lo mismo que busca Nietzsche a lo largo de toda su obra: el desenmascaramiento. En el teatro, mientras más usas máscaras como el postureo, el clisé o la sobreactuación, más falso y estereotipado serán los personajes. La búsqueda de lo que está debajo de la máscara es un objetivo de actores y actrices y, sin necesidad de plantearlo conscientemente, al público le ocurre algo similar con relación a lo que quiere ir a ver. De ahí que el artista teatral Jerzy Grotowski, al plantear las virtudes de su método, dice que siempre viene «de un proceso de autoconocimiento» (1986: 93).

En el caso de Jung, si bien no tuvo un vínculo implícito con el quehacer teatral, podemos decir que toda la constelación de arquetipos es una fuente no solo para el estudio de la naturaleza humana, sino también para el desarrollo de personajes. No es gratuita la influencia que, en este sentido, han tenido el célebre junguiano y mitólogo Joseph Campbell y su magnífico libro *El héroe de las mil caras*, donde se muestra nuestra humanidad arquetipal a través del viaje del héroe. Un viaje que se repite en diversas latitudes y culturas y, entre otras cosas, nos recuerda que *no sabemos nada*, como viene

² Creador austríaco (1873-1943). Director de teatro y, posteriormente, de cine. Fue uno de los padres de la renovación del teatro moderno.

advirtiéndonos Sócrates desde hace siglos. Es un texto donde descubrimos que nuestra ignorancia es consecuencia de lo mucho que nos cuesta aprender, y de lo rápido que olvidamos las lecciones de la vida y lo vivido. Es un libro donde se pregunta: «¿Cómo enseñar de nuevo, sin embargo, lo que ha sido enseñado correctamente y aprendido incorrectamente mil y mil veces más a través de varios milenios» (Campbell, 2009: 201). Si se quiere, aquí hay algo similar a la comedia humana de Balzac, ese proyecto narrativo en el que el escritor francés pretendía describir la sociedad de su tiempo, con el fin de hablar de la humanidad en general.

Jung toma cuentos, mitos, leyendas y obras de teatro para hablar de la psique humana. Encuentra en esas escenas la representación arquetipal de lo que somos como especie. Algo similar —como ya hemos mencionado— a lo que plantea Nietzsche. Dioniso y Apolo, arquetipos de las fuerzas centrales de una Naturaleza que incluye a los seres humanos, se ven representados con mayor claridad en la tragedia. El propio nombre de este género escénico está vinculado a Pan, ese dios que siempre estaba en el séquito del vino y el desenfado. La cabra de Pan se ha vinculado siempre con las fiestas dionisiacas, sobre todo las de la fertilidad y la cosecha, relacionadas a su vez con lo que muere para que algo nazca, y luego haya de morir; para después volver a nacer. Así, «aparece la tragedia» —nos cuenta Magaly Villalobos, terapeuta junguiana— «como la primera de las formas teatrales dramáticas. *Tragoïdia*, tragedia, significa canción de la cabra» (2014: 65).

Nietzsche, Perls y Jung ven en los personajes del arte la encarnación de la dialéctica de la vida. *Polaridades*, lo llama Perls: lo auténtico-lo falso, el yo espontáneo *versus* la personalidad que nos construimos, etc. Jung le da el nombre de *sizigias*: lo celestial y lo infernal, lo visible y lo invisible. Nietzsche habla de lo dionisiaco y lo apolíneo, del sujeto de la masa y el *Übermensch*, de la libertad y la esclavitud. Y los tres pensadores quieren reivindicar el elemento que suele quedar injustamente relegado, opacado por nuestro pensamiento racional, esto es, la intuición. Ella es la que procura abrirse paso en la teatralidad de la vida. Es la que intenta brotar como núcleo del mito. Así, el primer paso para combatir todo lo que atenta contra la aparición de un ser humano más fortalecido y auténtico, menos estereotipado y atrapado en una etiqueta deontológica, es el instinto. Recuperar nuestro lado instintivo es necesario —mas no suficiente— para llegar a ser el que somos. De eso habla esta reflexión de Jung:

¿Se ha comprendido lo que significa decir sí al instinto? Nietzsche lo quiso y lo enseñó, y se lo tomó muy a pecho. Con extraño apasionamiento ofrendó su persona y su vida a la idea de superhombre, es decir, a la idea del hombre que, obedeciendo a su instinto, se transforma a sí mismo. [2018: 53]

Los instintos, centrados en la búsqueda de un equilibrio entre la sombra y el orden racional, son la proteína de las tragedias y los mitos. Por eso lo que se escenifica conecta con *lo terapéutico* y *lo filosófico*. Desde un trazo parecido, Vattimo afirma que «Nietzsche concibe su propio pensamiento como un aspecto de la lucha entre Dioniso y su enemigo» (2002: 169). Donde Dioniso estaría del lado de la intuición y su enemigo sería todo lo que la ensombrece. «Es todavía tarea novísima y únicamente ahora perceptible por el ojo humano, apenas reconocible, la de incorporarse el saber y volverlo instintivo» (Nietzsche, 1999a: 70).

El objetivo nietzscheano, entonces, no consistiría en solo ser instintivos, sino en permitir que el territorio de Apolo pierda terreno y ceda espacio a Dioniso. En el fondo, es también lo que esperan Fritz Perls y Carl Jung, por eso el simbolismo arquetipal de escenas teatrales (teatrales en un sentido muy amplio) les servirán para conseguir lo sustantivo en el ser humano particular y en la humanidad en general. En el caso de Jung, es sabido que los símbolos y los rituales son un eje central de su obra. Por su parte, en lo que respecta a Fritz, «la técnica de identificación con material simbólico —escribe Claudio Naranjo— ciertamente no provino de oriente sino, como sabemos, del teatro» (2011: 266).

§ 6. Breve epílogo

Nietzsche, Antígona, Mercucio, Edipo y, en general, el gran teatro, nos plantean el deseo —quizá la necesidad— de experimentarnos ontológicamente más verdaderos de lo que lo hacemos en el personaje que solemos encarnar día a día. Aquel *Übermensch* de Nietzsche, paradigma de una libertad que va *más allá del bien y el mal*, conecta con el orden y el caos (sobre todo con el caos) y se deja ver en las raíces de la tragedia, para recordarnos que el reto es atrevernos a ser el que, de alguna manera, ya somos. También los arquetipos de Apolo y Dioniso, entre otros, aparecidos en las obras y los

sueños, le transmiten a Jung un conocimiento transcendental acerca de la naturaleza humana.

Como a través de una especie de puesta en escena, el mundo onírico —lo dijimos más arriba— les ofrece a las terapias junguiana y gestáltica información acerca del soñante. Por su parte, el proceso teatral, el encuentro de la verdad poética en el trabajo actoral, es para Perls una fuente de inspiración, una brújula en esa búsqueda planteada primero por Nietzsche, que luego Jung y él hacen suyas.

Si el instinto, las emociones y el intelecto vivieran en una casa, y esa casa fuese en realidad un ser humano, lo más probable es que encontremos al instinto viviendo en el sótano, sin luz y bajo llave. Una llave bien guardada por la moralidad que ha venido degradándose al no ponerse a prueba, al no volverse ética. Pues en nombre de la moral se niega al instinto, que es el combustible para llegar al *Übermensch*. Así que cuando nos amenazan con los superpoderes de Dios, capaz de acceder a nuestra más profunda intimidad, «la moral niega los deseos más bajos y más elevados de la vida [...]. El santo en quien Dios tiene puesta su complacencia —según esta moral— es el castrado ideal» (Nietzsche, 1972: 45). Y entonces aparecen la tragedia y las artes escénicas, para rescatar al instinto del sótano donde lo tenemos arrojado.

Tal vez a lo largo de toda su obra, Nietzsche viene a decirnos que, aunque creamos que estamos divirtiéndonos en plena fiesta, en realidad estamos adormecidos, somnolientos en algún viejo sofá. El filósofo de Röcken conoce nuestra necesidad —que también es la suya— de sacarnos las máscaras, de trascender el océano de represiones y deberes, para activarnos en un escenario ubicado por encima de la mediocridad. Si el ser humano se enajena en el trabajo, según Marx; para Nietzsche se enajena a través de intentar ser alguien que realmente no es. Perls y Jung parecen decir lo mismo. Y los tres quizá coincidirían en que ese proceso de acercarnos más al que somos, dejando de cuidar la imagen que hemos construido para representarnos, no es tan sencillo y, sobre todo, suele ser doloroso. Pues bien, una experiencia teatral óptima nos lleva a eso, nos ayuda a eliminar las represiones, los miedos y un estilo mediocre. En el teatro se descubren las trampas y los engaños con los que no nos permitimos ser.

Bibliografía

- Berkowitz, Peter (2000), *Nietzsche, la ética de un immoralista*. Madrid, Cátedra.
- Bocian, Bern (2015), *Fritz Perls en Berlín (1893-1933)*. Santiago de Chile, Cuatro Vientos.
- Campbell, Joseph (2009), *El héroe de las mil caras*. México, FCE.
- Freud, Sigmund (2013), *La interpretación de los sueños*, en *Obras Completas*, t. IV y t. V. Buenos Aires, Amorrortu.
- Grotowski, Jerzy (1986), *Hacia un teatro pobre*. México, Siglo XXI.
- Husserl, Edmund (2013), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México, FCE.
- Jung, Carl (2021), *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona, Planeta.
- Jung, Carl (2019), *El Zarathustra de Nietzsche*. Madrid, Trotta.
- Jung, Carl (2018), *Lo inconsciente*. Buenos Aires, Losada.
- Jung, Carl (2013), *Los complejos y el inconsciente*. Madrid, Alianza.
- Jung, Carl (1997), *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Caralt.
- Merleau-Ponty, Maurice (1990), *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península.
- Naranjo, Claudio (2011), *La vieja y novísima Gestalt*. Santiago, Cuatro Vientos.
- Nietzsche, Friedrich (2018), *Ecce Homo*. Madrid, Mestas.
- Nietzsche, Friedrich (2006), *El viajero y su sombra*. Barcelona, Edaf.
- Nietzsche, Friedrich (2001), *La gaya ciencia*. Madrid, Akal.
- Nietzsche, Friedrich (1999a), *Así hablaba Zarathustra*. Barcelona, Edicomunicación.
- Nietzsche, Friedrich (1999b), *El origen de la tragedia*, México, Porrúa.
- Nietzsche, Friedrich (1972), *La genealogía de la moral*. Madrid, Alianza.
- Perls, Fritz (1984), *Sueños y existencia*. Santiago de Chile, Cuatro Vientos.
- Perls, Fritz (1981), *In and out the garbage pail*. New York, Bantam Books.
- Perls, Fritz (1980), *El enfoque guesáltico: testimonio de terapias*. Santiago de Chile, Cuatro Vientos.
- Platón (1983), *Fedro*. Barcelona, Orbis.
- Vattimo, Gianni (2002), *Diálogo con Nietzsche*. Barcelona, Paidós.
- Villalobos, Magaly (2014), *Hilaturas. Hebras arquetipales 3*. Caracas, Tiqué.