

E

El gran pensador alemán

Friedrich Nietzsche y el lejano dios pagano Dioniso, el más atractivo, sugerente y problemático de entre todos los olímpicos, se conjugan en el presente estudio. La filosofía de madurez del autor del *Zaratustra* sabido es que ha tenido y tiene una incidencia incuestionable en el entorno filosófico, y cultural en general, de nuestra época. Ella merece el trabajo más atento del investigador minucioso. Pero tampoco podemos renunciar al esfuerzo por acceder a su complejo y fecundo pensamiento de juventud, donde se halla la génesis de su más genuina filosofía. El lector podrá observar cómo ese, tal vez «oscuro», discurso juvenil no lo es hasta el extremo de invalidar la formulación de interpretaciones coherentes. Perseguir las múltiples y sutiles modulaciones de aquellos primeros textos nietzscheanos, distinguiendo pacientemente los diversos planos de significación en que se estructuran, es útil, provechoso filosóficamente tanto para el especialista interesado por la filosofía de nuestro autor, como para aquel que se precupa más ampliamente por la intelección de su presente histórico. En el laberinto de *El nacimiento de la tragedia* es Dioniso la potente voz que se deja oír silenciando casi al resto de los inmortales, y también de los mortales. La multifacética divinidad, máscara del filósofo, ocupa centralmente las páginas de este trabajo, atentas con preferencia a la comprensión del mundo y del hombre que dibuja su temprana pero segura y cierta filosofía, en actitud crítica ante la tradición metafísica occidental. Tradición que, bien es verdad, encuentra su raíz en el mundo griego, mas en aquel espíritu que «asesinó» a la obra de arte dionisiaca de la tragedia.



prensas
universitarias
zaragoza

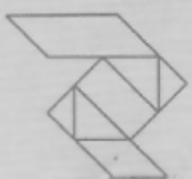


DIONISO

EN LA FILOSOFÍA
DEL JOVEN
NIETZSCHE



ELVIRA BURGOS DÍAZ

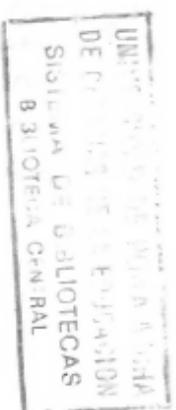


Elvira Burgos Díaz es doctora en Filosofía por la Universidad de Valencia y profesora de la Universidad de Zaragoza. En la actualidad imparte clases de Historia de la Filosofía y de Filosofía en el Colegio Universitario de Teruel. Su línea de investigación se ha centrado en el pensamiento filosófico alemán de los siglos XIX y XX, prestando una especial atención a la Filosofía de Friedrich Nietzsche. Sobre este autor ha publicado con anterioridad diversos trabajos de investigación. Entre ellos cabe destacar como estudios preparatorios del libro que aquí se presenta: *La recepción de «El nacimiento de la tragedia» en la comunidad filológica alemana en 1872: la postura de Erwin Rohde ante Nietzsche* (1989-90), *La presencia de Schopenhauer y Wagner en El «nacimiento de la tragedia» de Nietzsche* (1991), *La impronta de la comprensión romántica de la Antigüedad griega en el escrito sobre la tragedia de Nietzsche* (1991). Otros, como el reciente *Jesús y «El Crucificado» en la filosofía de Nietzsche* (1993), muestran su interés por la filosofía de madurez del filósofo.

PROYECTO DE
FORMACION INICIAL

**DIONISO EN LA FILOSOFÍA
DEL JOVEN NIETZSCHE //**

ELVIRA BURGOS DÍAZ



UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA, 1993

FICHA CATALOGRÁFICA

BURGOS DÍAZ, Elvira

Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche / Elvira Burgos Díaz. — Zaragoza : Prensas Universitarias, 1993.

167 p. : 15 x 22 cm. — (Humanidades ; 22)

ISBN 84-7733-385-8

1. Nietzsche, Friedrich — Crítica e interpretación — 2. Dioniso — Mitología griega II. Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias, ed.

I Nietzsche, Friedrich
292.112.14

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

© Elvira Burgos Díaz

De la presente edición Prensas Universitarias de Zaragoza
1ª edición, octubre 1993

63370

Edita: Universidad de Zaragoza

Prensas Universitarias de Zaragoza
Secretariado de Publicaciones
Pedro Cerbuna, 12 (Ciencias Geológicas)
50009 ZARAGOZA (España)

Diseño de cubierta: José Luis Cano

Tratamiento de textos: Secretariado de Publicaciones

Imprime: Librería General, S.C.L. Pedro Cerbuna, 23. 50009 Zaragoza

D.L.: Z-2.590-93

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
EL ARTE	15
Géneros artísticos apolíneos y géneros artísticos dionisiacos	15
Géneros artísticos apolíneo-dionisiacos	21
La tragedia ática	25
Muerte de la tragedia	33
LA COMPRENSIÓN DEL MUNDO	52
La sabiduría dionisiaca de Sileno, el sinsentido de la realidad apolínea de la individuación	59
EL PODER DEL ARTE	68
Apolo mantiene al hombre en la existencia	68
La función de lo dionisiaco para la vida	77
El arte trágico: el sí dicho a la vida	83
El «consuelo metafísico»	91
EL MUNDO DE LA «UNIDAD» DE APOLO Y DIONISO	100
Relación de «igualdad» entre Apolo y Dioniso	100
Dioniso encierra en sí a Apolo	107
El dios artista	109
El dios que juega consigo mismo	112
El problema de la Verdad-Illusión	122
La interpretación moral del mundo	129
El hombre	137
DIONISO Y SÓCRATES	142
APRECIACIONES FINALES	160
ÍNDICE DE MATERIAS	165

63370

INTRODUCCIÓN

El lector de lengua española interesado por el pensamiento de Nietzsche habrá podido observar cómo en los últimos años han visto la luz investigaciones que se centran en el estudio de la filosofía del solitario de Sils-Maria.¹ Ello muestra cómo dentro de nuestras fronteras la preocupación por la obra de Nietzsche, si no se ha visto acrecentada todo lo que hubiera sido de esperar, al menos permanece viva y aumenta paulatinamente de una forma que nos hace reconocer la vigencia actual, dentro de nuestro entorno cultural inmediato, de la filosofía del que fuera en otro tiempo catedrático de filología en Basilea.

Nuestro trabajo, insertándose dentro de este reconocimiento de la pervivencia y revalorización del pensamiento filosófico de Nietzsche,

¹ Nos referimos a estudios como los siguientes: Remedios Avila Crespo, *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, 1986; Juan Luis Vermal, *La crítica de la metafísica en Nietzsche*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1987; Julio Quesada Martín, *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1988; Diego Sánchez-Meca, *En torno al Superhombre. Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989; Manuel Barrios, *La voluntad de poder como amor*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1990. Recientemente se ha publicado el libro, de carácter fundamentalmente biográfico, de José María Valverde, *Nietzsche, de filólogo a Anticristo. La vida y la obra de uno de los pensadores modernos más inquietantes y poderosos*, Barcelona, Editorial Planeta, 1993. Otros estudios se han publicado aún posteriormente, tan recientemente algunos que la autora del presente trabajo no los ha podido tener en cuenta cuando redactaba el suyo propio. En este contexto de reconocimiento y agradecimiento no podemos dejar de mencionar las más recientes traducciones a nuestra lengua de la obra y del epistolario de Nietzsche. Andrés Sánchez Pascual ha proseguido su empresa de traducción del filósofo alemán con la primera de las *Consideraciones intempestivas I. Daria Strass, el conyector y el escritor* (*Fragmentos póstumos*), Madrid, Alianza Editorial, 1988; Joan A. Llinars Chover y Germán Meléndez Acuña son los responsables de la edición y traducción de una Antología de textos, en su mayor parte póstumos, *Nietzsche*, Barcelona, Ediciones Península, 1988; en ella se recoge una rigurosa y bella traducción del escrito *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* así como de la segunda *Consideración intempestiva. De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. Una recopilación y traducción de una selección del epistolario ha sido presentada por Fernando Savater y llevada a cabo por Felipe González Vicen, *Friedrich Nietzsche. Correspondencia*, Madrid, Aguilar Ediciones, 1989.

tiene además un claro y concreto protagonista que habremos de justificar: Dioniso.

Dioniso, el llamado «nuevo» dios o dios «venidero»² en la Antigüedad griega, conservó el núcleo de la esperanza religiosa para las próximas generaciones. Floreció ampliamente en la época helenística y en el ambiente romano, y pronto en el mundo entero; su vida se prolongó más allá del marco del mundo griego antiguo. En el Romanticismo alemán experimentó una sorprendente revalorización, y aún hoy se puede comprobar el interés que sigue suscitando entre los estudiosos; un interés mayor, nos atrevemos a decir, que el que puedan suscitar sus dioses compañeros moradores del Olimpo. Más que cualquiera de los restantes dioses griegos,³ afirma Mircea Eliade, «Dioniso nos asombra por la novedad de sus epifanías, por la variedad de sus transformaciones... Todo esto hace que Dioniso se presente como un tipo radicalmente distinto de los olímpicos».⁴ En el transcurso del tiempo, «Dioniso», concluye Manfred Frank, «llegó a ser el «más elevado de los dioses»».⁵ En otro tiempo y en el nuestro mismo, Dioniso es un dios especial, plural y múltiple, enigmático y complejo, nunca sometido plenamente al discurso de la definición o clasificación.

Más, ¿por qué Dioniso? Quizá pueda extrañar la elección de esta figura mítica como objeto de una investigación que reivindica su carácter filosófico. Dioniso fue, en efecto, un atractivo dios griego que en cuanto tal pudo interesar al Nietzsche filólogo. De ello queda constancia en la primera obra publicada por el profesor de filología clásica que penetra de un modo intuitivo y peculiar en el mundo de la Antigüedad griega. En este sentido no podemos dejar de constatar la influencia que ha tenido y que sigue teniendo en nuestros días en el terreno de la mitología, la filología y la historia de las religiones; su personal comprensión del dios Dioniso: una comprensión que ha abierto nuevas perspectivas a los estudiosos especialistas de aquella remota época de nuestra historia.⁶

² Sobre este asunto remitimos al lector a la excelente obra de Manfred Frank, *Der Kommande Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982. El autor estudia particularmente la importancia de la figura de Dioniso en el Romanticismo alemán.

³ Mircea Eliade, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, traducción de J. Valiente Mala, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1978-1979, volumen I, *De la prehistoria a los misterios de Eleusis*, pp. 387-388.

⁴ Manfred Frank, *op. cit.*, p. 12.

⁵ Véanse, por ejemplo, los trabajos de Walter F. Otto, *Dionysos*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1980, 4. Aufl., *Los dioses de Grecia*, traducción de Rodolfo Berge y Adolfo Murgia Zurabran, Buenos Aires, Eudeba, 1976, 2ª ed.; también las obras de Karl Kerényi, *Die Mythologie der Griechen*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984, 7. Aufl., 2 Bände; *La religión antigua*, traducción de M^a Pilar Lorenzo y Mario León Rodríguez, Madrid, Revista de Occidente, 1972; el trabajo de H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1985; o las publicaciones de Marcel Detienne,

Por otra parte, es cierto asimismo que el multifacético Dioniso que nos dibuja Nietzsche en su *opera prima* ha tenido en nuestro siglo una amplia repercusión en el ámbito de la cultura occidental.⁶ Sobre todo en la esfera del arte y de la literatura el símbolo de Dioniso ha sido frecuentemente utilizado en una gran variedad de significados que han transformado y modificado el sentido o los sentidos de aquel que ha sido considerado explícitamente como el punto clave de partida: el Dioniso de *El nacimiento de la tragedia*.

A partir de Nietzsche el fenómeno de lo dionisiaco se ha generalizado tanto en Europa como en América. Ya esto nos demuestra que la concepción nietzscheana de aquella sugerente divinidad, y en cuanto que ha sido una rica fuente de inspiración, es de particular importancia para nuestro presente: un presente que desde una pluralidad de puntos de vista se ha reconocido a sí mismo bajo el signo del dios del vino y de la embriaguez. A Dioniso se le ha asociado tanto con la cultura hippy como con la cultura de las drogas; tanto con un principio de libertad creadora como con un principio de destrucción sociocultural; en su nombre se han defendido modelos marxistas anticapitalistas y programas sociales conservadores, incluso de tendencia reaccionaria; ha servido para expresar el goce sexual desenfrenado y el placer primario y sin ulterior finalidad de la clase reprimida. En una sociedad desorientada que no cree délgamente en la religión y tampoco en el poder de legitimación de la razón, el nombre de Dioniso ha sido invocado en estos sentidos mencionados y en otros muchos que seguramente hemos dejado de reseñar. Dioniso tiene que ver con nuestro pasado, con nuestro presente e, incluso, con nuestro futuro: el misterioso y enigmático dios no ha muerto todavía.

Lo dicho sería suficiente, en nuestra opinión, para justificar un trabajo de reflexión que toma por objeto la figura de Dioniso en el joven Nietzsche. Pero por encima de la comentada importancia de este símbolo, que a partir de su tratamiento por Nietzsche ha dado pie a numerosos movimientos socioculturales de nuestra actualidad, nuestro trabajo se fundamenta en la transcendencia filosófica del Dioniso del autor del escrito sobre la tragedia, porque el nuestro es un estudio filosófico. Ello no implica, por otro lado, que el desmenuzamiento de los aspectos filosóficos arropados bajo este símbolo no aporte luz sobre la validez o

⁶ *La muerte de Dionisos*, traducción de Juan José Herrera, Madrid, Taurus, 1982; *La invención de la mitología*, traducción de Marco Aurelio Galmiani, Barcelona, Península, 1985; *Dioniso a cielo abierto*, traducción de Margarita Mirzafí, Barcelona, Gedisa, 1986.

⁷ Véanse a este respecto, Max L. Baumeister, «Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine Entdeckung», durch Nietzsche, en *Nietzsche-Studien*, Band 6, 1977, pp. 123-153; Manfred Frank, *Der Kommande Gott*, *op. cit.*

invalidez de la atribuida paternidad al pensador de la voluntad de poder de aquellos movimientos comentados más arriba; éste es un camino para deshacer malentendidos —pues Dioniso es un dios multifacético, pero no admite, sin embargo, todo tipo de contenidos— y para mostrar el puesto que le corresponde propiamente a Nietzsche dentro del ámbito cultural en general de nuestro siglo.

Que el símbolo de Dioniso ocupa un lugar fundamental dentro del campo concreto de la filosofía, ha sido afirmado por Jürgen Habermas en su obra *El discurso filosófico de la modernidad*.⁷ Allí, en el capítulo titulado «Entrada en la posmodernidad: Nietzsche como plataforma giratoria», Habermas subraya cómo la filosofía dionisiaca del pensador alemán, saliendo fuera del horizonte de pensamiento del romanticismo germano, donde halla su génesis, ha abierto nuevos caminos a la filosofía posterior, al pensamiento filosófico que enmarca nuestro presente crítico con respecto a la modernidad. Habermas señala en concreto la procedencia nietzscheana de dos líneas de investigación: una, parte de la concepción artística del mundo de Nietzsche; ésta es la senda seguida por Baralle, Lacan y Foucault. La otra, parte de la crítica a la metafísica también presente en Nietzsche; ésta es la que han seguido Heidegger y Derrida.

No se trata pues únicamente de que Dioniso haya llegado a ser en el transcurso del tiempo un símbolo sobresaliente bajo el que se comprenden los más dispares movimientos de nuestro presente, sino de que es el Dioniso que se enmascara de modo múltiple en *El nacimiento de la tragedia* el que se ha convertido en un marco de referencia ineludible para el investigador interesado en acceder a descifrar el pensamiento filosófico de aquel que constituye un punto de partida obligado para nuestra reflexión filosófica contemporánea; o, cuando menos, para el investigador interesado en la génesis de este pensamiento, tarea ya de por sí lo suficientemente compleja y extensa como para justificar con amplitud un estudio, como el nuestro, centrado en esta cuestión exclusivamente.

En *El nacimiento de la tragedia* no sólo entra en escena Dioniso, sino que lo hace de un modo tal que su presencia llena completamente el escenario. Todo gira visiblemente en torno a él. Con frecuencia el lector observa cómo en los escritos sobre Nietzsche se menciona a Dioniso, mas rápida y brevemente. Al Dioniso del autor del Zarathustra no se le ha dedicado toda la atención que se merece. Por ello no sólo es legítimo sino conveniente que un estudio sobre Nietzsche se atenga a Dioniso como protagonista principal.

En lo que sigue tomaremos así a Dioniso a modo de guía, si no para encontrar la salida del laberinto —aspecto con el que se nos presenta el intrincado y complejo pensamiento del joven Nietzsche—, para hallar al menos un sendero llano por el que poder caminar sin extraviarnos. Con tal propósito, para evitar perdemos continuamente en contradicciones sin fin, será imprescindible que recordemos sus obras de juventud, inclusive sus escritos póstumos y fragmentos, teniendo sumo cuidado en poner de manifiesto los *diferentes pensamientos que esta figura central ilumina, sin olvidar los distintos planos en que ellos se estructuran*.

Obtendremos un provecho filosófico del discurso sobre Dioniso si sabemos distinguir la multiplicidad de perspectivas en el encerradas, especificando siempre el contexto concreto en el que adquieren sentido, pues lo dionisiaco no tiene un sentido único, sino que se dice de muchas maneras — que habrán de ser descifradas paulatinamente—, pero lo dionisiaco tampoco nos conduce inmediatamente a aquella contradicción extrema paralizadora de toda posibilidad de un habla coherente. Resolviendo el enigma de Dioniso habremos aportado luz a la filosofía del joven Nietzsche, que gusta de la oscuridad, pero no del sentido. En cualquier caso si este enigma no puede ser aquí esclarecido completamente, al menos podremos llevar a cabo lo que es más fácil y que repercute en lo más difícil, a saber, subrayar aquellas significaciones que no le pertenecen de ninguna manera, pues Dioniso a pesar de su sobrealbondancia no admite todo tipo de especulación.

Que desvelar los significados encerrados bajo esta figura es esencial para comprender el pensamiento nietzscheano ha sido subrayado de forma clara y precisa por Peter Köster, por ejemplo. Köster defiende el estudio de Dioniso y el estudio de aquella primera obra donde Dioniso lo absorbe todo: *El nacimiento de la tragedia*:

«Manifiestamente Nietzsche mismo no ha sentido nunca el nombre como superfluo. Más bien le pareció progresivamente apropiado para evocar con fórmulas y metáforas el fondo indecible y apenas comunicable de su pensamiento. Así visto, el concepto de lo dionisiaco empero merecería no tanto un olvido, sino más bien el trabajo más intensivo para su conocimiento.

«Si se acepta este postulado, entonces el «Nacimiento de la tragedia» se hace patente necesariamente como aquella obra en la que por primera vez y ejemplarmente la esencia de lo dionisiaco está vista y pensada. ... Si la comprensión de Nietzsche de la propia obra no era al final el producto de una ilusión transfigurante, entonces el «Nacimiento de la tragedia», en su proximidad originaria respecto al pensamiento central de Nietzsche, quizás pueda abrirse al observador más minucioso.»⁸

⁷ Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, traducción de Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Taurus Ediciones, 1989, pp. 109-134.

⁸ Peter Köster, «Die Renaissance des Tragischen», en *Nietzsche-Studien*, Band 1, 1972, p. 191.

Queda justificado de esta manera, con las palabras de Köster, el interés capital de una investigación sobre el joven Nietzsche que busque los significados implícitos en el símbolo de Dioniso. No queremos decir con ello, sin embargo, que haya logrado tan valioso objetivo el presente estudio. Tarea difícil es, ciertamente, caminar entre las numerosas palabras de no unívoco sentido que el gran escritor, que ello fuera también nuestro filólogo, arrojara a un movimiento, delicado unas veces, abrupto otras, semejante al oleaje de un mar que se rebela ante la posibilidad de quedar constreñido entre las limitadas paredes de un recipiente artificial. Tal es el texto de Nietzsche, que algunos estudiosos han declarado, ya en el mismo prólogo de sus libros, de reciente publicación, su decisión de no aventurarse demasiado en un terreno tan «inextricable». ⁹ Son estas posturas de modestia sincera y de reconocimiento de la superioridad del filósofo al que se pretende dibujar con la pluma, actitudes que subscribimos. Si el lector encuentra en el presente trabajo, en todo caso, alguna utilidad, no será mérito tan sólo de su autora. Nuestras deudas intelectuales son muchas, imposibles de enumerar en pocas líneas. Mas debemos reconocer de modo especial la deuda contraída con el profesor Joan Bautista Llinares, quien, además de una ayuda constante, nos ha proporcionado su brillante trabajo de Tesis Doctoral (inédita) *Hombres, arte y lenguaje. Una investigación sobre el joven Nietzsche*, leída en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Valencia, en 1980, la cual citamos abundantemente como fuente fecunda que es del presente libro.

EL ARTE

Géneros artísticos apolíneos y géneros artísticos dionisiacos

En *El nacimiento de la tragedia* (1872) Dioniso no se presenta en solitario sino acompañado de otro insigne dios griego, Apolo. Así, como es sabido, lo dionisiaco guarda en esta obra una íntima relación con lo apolíneo, cosa que por otra parte ya se había hecho patente en *La visión dionisiaca del mundo* (1870) y también desde sus primeras líneas. Por lo tanto, no diremos nada sorprendente si subrayamos que el esclarecimiento del Dioniso del joven Nietzsche no puede llevarse a efecto sin el estudio de sus extrañas relaciones con aquél que constituye su inseparable pareja: la antítesis *Apolo-Dioniso* es, pues, el tema en torno al cual *gira el temprano pensamiento de nuestro filósofo*.

Pronto descubrimos otra cuestión que resalta a primera vista: que esta duplicidad divina se sitúa en el terreno de la *estética*, o sea, que es el Arte lo que ha de ser interpretado mediante su inestimable ayuda. Una teoría estética es lo que percibimos inmediatamente, y en ella es, de momento, donde adquieren sentido lo apolíneo y lo dionisiaco. Estas divinidades nos indican dos instintos, o impulsos, o principios básicos en función de los cuales se van a estructurar las artes griegas. Pero se trata de dos fuerzas creativas que son tales no en una coexistencia pacífica sino que, precisamente, obtienen su riqueza de su mutuo enfrentamiento, de su *lucha* y oposición constante: la rivalidad es lo que les hace fructificar y es la causa de su crecimiento:

«Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se entrelaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y exaltándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis...» ¹⁰

Y así al hilo de la «discordia» entre Apolo y Dioniso nacen las dos primeras artes de las que nos habla Nietzsche en su escrito sobre la

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia - O Grecia y el pesimismo* (citaremos VD, traducción, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1973, § 1, pp. 40-41); *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (citaremos KSA) Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York, Deutscher Taschenbuch Verlag, Walter de Gruyter, 1980, Band 1, p. 25.

tragedia y, por tanto, la primera división o estructuración de las artes griegas: el «arte del escultor o arte figurativo» —como así leemos un poco más adelante en este mismo fragmento primero—, y el «arte no-escultórico de la música».

Los dos fenómenos fisiológicos del sueño y de la embriaguez nos explican esta antítesis estética y en este sentido recurre a ellos Nietzsche tanto en este lugar como en *La visión dionisiaca del mundo*. El artista apolíneo se representa «en sueños» las figuras a las que luego dará vida porque sus construcciones son «bellas apariencias» y no seres reales; las bellas imágenes del mundo onírico, que hacen a todo hombre artista, son también apariencias en cuanto se distinguen de las imágenes del mundo diurno. Así «la bella apariencia de los mundos oníricos... es el presupuesto de todo arte figurativo...».¹¹ Condición imprescindible para el arte apolíneo es la belleza, no sólo la apariencia, sino la apariencia bella, la creación de un mundo distinto al real superior en belleza, más claro, más luminoso; además, mesurado y sosegado; un mundo producto de la fantasía en el que prevalecen las formas individuales perfectamente delimitadas por bellos y claros contornos, porque este mundo del arte figurativo manifiesta las mismas características peculiares que asume el dios bajo cuyos auspicios florece: la «belleza», «la claridad solar», «la mesurada limitación». Con la alusión al sueño Nietzsche deja claro que Apolo pertenece al ámbito de la apariencia.

Mediante el fenómeno de la embriaguez, por el contrario, nos introducimos en el arte dionisiaco. Y también en este caso una de las cualidades principales del dios del vino va a ser invocada como condición de posibilidad del arte no escultórico: nos referimos, por supuesto, al éxtasis:

«Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despertarse aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí.»¹²

Este es el presupuesto imprescindible para que el hombre pueda producir una obra de arte dionisiaca, el «olvido de sí», la pérdida de la subjetividad. O dicho de otro modo, el artista ya no modifica la realidad externa mediante la creación de un mundo imaginario, el mundo de la bella apariencia, como era el caso anterior, sino que ha de transfigurarse

a sí mismo, ha de verse bajo otra perspectiva en la que ya no se contempla como ser humano individual, aislado, separado. El artista embriagado se siente unido a los demás hombres y a la misma naturaleza, ha roto todas las fronteras y los límites que imperan en la realidad cotidiana y, así, se ha elevado hacia un nuevo estado creativo donde no necesita representarse en sueños las magníficas figuras de los dioses olímpicos, porque, ahora, «... en él resuena algo sobrenatural: se siente dios...».¹³

Podría pensarse con facilidad, dada la descripción que se nos ofrece en el párrafo primero de *El nacimiento de la tragedia*, que se trata, en el arte dionisiaco, de introducirse en un estado éxtico de completa desestructuración del individuo —concluyendo quizá en la locura más absoluta— que difícilmente justificaría la consecuencia querida: el acto creador. Sin embargo, el artista embriagado que ha de salir fuera de sí ha de estar al mismo tiempo dentro de sí, ha de perder y conservar a la vez las estructuras que lo constituyen como sujeto independiente:

«... el servidor de Dioniso tiene que estar embriagado y, a la vez, estar al acecho detrás de sí mismo como observador. No en el cambio de sobriedad y embriaguez, sino en la combinación de ambos se muestra el artista dionisiaco.»¹⁴

Se comprende entonces que *las relaciones entre lo apolíneo y lo dionisiaco son sumamente complejas*: complejidad que es accentuada por la ambivalencia del texto de Nietzsche. Lo que en principio se presenta como dos fenómenos estéticos absolutamente antitéticos que dan lugar, por su mutua oposición, a dos géneros artísticos supuestamente separados, progresivamente se revela como una dualidad instintiva en *misteriosa colaboración* y no sólo en lucha cerrada.

Nietzsche habla en el caso del artista dionisiaco de la «combinación» de «sobriedad» y «embriaguez». Porque la bárbara orgía asiática desencadenadora de las pasiones más inferiores y salvajes no podía suscitar acto creativo alguno. En el mundo griego este Dioniso venido de Asia fue moderado por Apolo, el primigenio dios del arte, y así los dos adversarios obtuvieron la victoria: ambos sacaron provecho de su proximidad aprendiendo el uno del otro. Cuanto más fuerte y peligroso era el impulso dionisiaco más se endurecían las ligaduras apolíneas; aquél fue finalmente espiritualizado produciendo cada vez mayores frutos artísticos, mientras que Apolo a su vez alcanzaba mayor vigor y plenitud en sus obras de arte, hasta que, por último, compartieron el reinado en Delfos. Con ello se advierte, por otra parte, que lo dionisiaco

11. *NT*, § 1, p. 44; *KSA*, Band 1, p. 26.

12. *NT*, § 1, p. 45; *KSA*, Band 1, pp. 28-29.

13. *NT*, § 1, p. 45; *KSA*, Band 1, p. 30.

14. *La visión dionisiaca del mundo*, § 1 en *NT*, p. 233; *KSA*, Band 1, pp. 555-556.

en Nietzsche no es símbolo de la explosión desenfrenada, incontrolada e irracional de los instintos más elementales, agresivos o sexuales, ni tampoco de un placer contenido en un estado de pura obnubilación o embriaguez aturdira (aunque, sin embargo, así se lo haya podido entender cuando se lo ha relacionado con la cultura de las drogas o con un cierto tipo de «satisfacción» sexual por ejemplo).

En otro lugar de *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche vuelve a insistir de nuevo en el hecho primeramente afirmado: los poderes artísticos de lo apolíneo y de lo dionisiaco dan lugar a manifestaciones artísticas claramente dispares. Ambos son necesarios para explicar el mundo del arte, uno solo sería insuficiente, porque la multiplicidad de las obras de arte no obedece al mismo impulso. En efecto, en el parágrafo 16 se establece una clara separación entre «el arte plástico» y «la música»:

«Al contrario de todos aquellos que se afanan por derivar las artes de un principio único, considerado como fuente vital necesaria de toda obra de arte, yo fijo mi mirada en aquellas dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dioniso, y reconozco en ellos los representantes vivientes e intuitivos de dos mundos artísticos dispares en su esencia más honda y en sus metas más altas... esta antítesis enorme que se abre como un abismo entre el arte plástico, en cuanto arte apolíneo, y la música en cuanto arte dionisiaco...»¹⁵

Sin embargo, esta separación no es tan radical ni mucho menos. Las estructuras de las artes que establece Nietzsche *no muestran una absoluta fiereza*—como tampoco las relaciones entre los dos dioses del arte—. Y quizá el caso en el que se muestra esto de manera más ejemplar sea en el de la *música*.

La música, el arte genuinamente dionisiaco, también le pertenece a Apolo. Así en el apartado octavo del escrito sobre la tragedia oímos hablar del canto coral apolíneo como de un tipo de música distinta a la genuinamente dionisiaca. Es un tipo de música en la que los artistas ejecutores permanecen plenamente conscientes de su ser concreto individual. Ellos conservan sus peculiaridades características en todo momento, no dejando de ser quienes son, como acontece, por el contrario, en el caso del coro dítirámico en donde todos los participantes se sienten transformados y enajenados, y como fundidos en un solo conjunto humano. La música apolínea es la del canto procesional individual:

«El dítirambo es, por ello, esencialmente distinto de todo otro canto coral. Las vírgenes que se dirigen solemnemente hacia el templo de Apolo con ramas de laurel en las manos y que entretanto van cantando una canción procesional continúan siendo quienes son y conservan su nombre civil: el coro dítirámico es un coro de transformados, en los que han quedado olvidados del todo su pasado civil, su posición social: se han convertido en servidores intemperales de su dios, que viven fuera de todas las esferas sociales. Todo el resto de la lírica coral de los helenos es tan sólo una gigantesca ampliación del cantor apolíneo individual; mientras que en el dítirambo lo que está ante nosotros es una comunidad de actores inconscientes, que se ven unos a otros como transformados.»¹⁶

La música apolínea es igualmente la de los sonidos de la cítara, que Nietzsche compara con la «arquitectura dórica»—en el parágrafo 2—: una música que se incluye dentro del ámbito de las artes plásticas y que se contrapone asimismo al dítirambo dionisiaco en cuanto que aquí el sonido embriaga, penetra tan hondamente en lo más profundo del ser humano que éste se ve llevado a *expressarse a través de todas sus medias simbólicas*, cantando, bailando, gesticulando; el seguidor de Dioniso sale fuera de sí, se exterioriza, cuando se siente penetrado por la fuerza arrebatadora de su música, mientras que el artista apolíneo permanece en calma, en *actitud visual contemplativa*, cuando su dios toca la cítara:

«Si bien, según parece, la música era conocida ya como un arte apolíneo, lo era, hablando con rigor, tan sólo como oleaje del ritmo, cuya fuerza figurativa fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos. La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara... En el dítirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas... es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo tanto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros. Además, de repente las otras fuerzas simbólicas, las de la música, crecen impetuosamente, en forma de rítmica, dinámica y armónica.»¹⁷

Este texto nos proporciona además otro elemento en el que las fronteras entre las artes apolíneas y dionisiacas se diluyen claramente. En

16 NT, § 8, p. 84; KSA, Band 1, p. 61.

17 NT, § 2, p. 49; KSA, Band 1, pp. 33-34. Véase además el siguiente texto de *La visión dionisiaca del mundo*, § 1 en NT, p. 234; KSA, Band 1, p. 557.

efecto, el ritmo, nos dice Nietzsche en las primeras líneas, queda reservado a la música apolínea: el «oleaje del ritmo» es lo que diferencia a la música apolínea de la música dionisiaca. Y, sin embargo, precisamente es este elemento el que encontramos citado más abajo como aquél que intensifica el poder dionisiaco de la música. El ritmo, antes típicamente apolíneo, no solamente representa ahora el movimiento corporal completo del entusiasta dionisiaco, también es señalado como una parte misma de la música dionisiaca.

Es evidente entonces que la tajante división de las artes que estableciera Nietzsche—siguiendo, como se sabe, a Schopenhauer—en donde la música era atribuida a Dioniso exclusivamente, quedando para Apolo la pintura, la escultura, las artes figurativas o plásticas, se *resquebraja profundamente*.¹⁸ Las distintas artes más que estructurarse en compartimentos estancos, se entretrejen unas con otras. Y así, como habíamos observado más arriba en relación con el fenómeno de la embriaguez, los instintos artísticos de lo apolíneo y lo dionisiaco luchan encontradamente el uno con el otro dando lugar a dos mundos artísticos «heterogéneos», pero a pesar de esta lucha o, precisamente, *en la lucha misma y por la lucha* colaboran y se apoyan mutuamente y, con ello, sus reinos artísticos dispares, dejan de ser tales. Porque el enfrentamiento entre Apolo y Dioniso no tiene por finalidad la destrucción o el empujueñecimiento mutuo, sino antes bien y sobre todo la creación de obras de arte cada vez mejores, esto es: *el crecimiento progresivo de ellos mismos en cuanto impulsos artísticos*.

Las relaciones entre Apolo y Dioniso se van haciendo cada vez más estrechas. Otra muestra de ello la encontramos además de en el dítirambo dionisiaco en el ámbito de la poesía, donde asimismo conviven las dos divinidades griegas. Homero y Arquíloco son los representantes más excelsos de la poesía antigua, aquél como artista apolíneo, éste como artista dionisiaco; el primero en cuanto poeta épico, el segundo en cuanto poeta lírico. De este modo, igual que ocurría en la música, hay una poesía en la que gobierna Apolo y otra en la que gobierna Dioniso. La épica apolínea es afín al arte del escultor donde el artista permanece encerrado en el mundo de las imágenes y de los sueños, como también el poeta épico. Pero acercarse a la lírica dionisiaca resulta más interesante por la novedosa interpretación de Nietzsche, contrapuesta a la interpretación de

la estética de su época—incluida la teoría de Schopenhauer—, y, especialmente, porque en ella se comprueba de nuevo la falta de rigidez de las divisiones de las artes y, a la postre, la *unión* de Apolo y Dioniso.

Géneros artísticos apolíneo-dionisiacos

El punto central de la tesis de Nietzsche sobre la poesía lírica es que *no* presupone un artista «subjetivo», en caso contrario no podríamos hablar aquí de arte, pues si no hay «objetividad», no hay obra de arte. Y sin embargo en boca del lírico siempre está la palabra «yo». La clave para solucionar esta aparente paradoja está en comprender que el poeta lírico es poeta y músico al mismo tiempo o, mejor dicho, es antes músico que poeta. Este artista permanece en un «cierto estado de ánimo musical»¹⁹ en el que no distingue imágenes ni figuras concretas, y luego, a partir de ahí, el artista crea su obra poética. Entonces, según lo dicho, el presupuesto de la lírica, como de toda la música dionisiaca, es la embriaguez, es decir, el olvido de sí del artista, el abandono de su subjetividad. Sólo más tarde, la imagen del mundo «entrevista» en este estado se contempla en sueños, apolíneamente. Por eso «el «yo» del lírico», nos dirá Nietzsche, no es el «yo» propio del hombre concreto individual.

¹⁸ El «yo» del lírico resuena, pues, desde el abismo del ser: su «subjetividad», en el sentido de los estéticos modernos, es pura imaginación. Cuando Arquíloco, el primer lírico de los griegos, proclama su furioso amor y a la vez su desprecio por las hijas de Licambes, no es su pasión la que baila ante nosotros en un torbellino orgiástico: a quien vemos es a Dioniso y a las ménades, a quien vemos es al embriagado entusiasta Arquíloco echado a dormir—tal como Eurípides nos descubre el dormir... en una elevada pradera de montaña, al sol de mediodía—; y ahora Apolo se le acerca y le toca con el laurel. La transformación mágica dionisiaco-musical del dormido lanza ahora a su alrededor, por así decirlo, chispas-imágenes, poesías líricas, que, en su despliegue supremo, se llaman tragedias y dítirambos dramáticos.²⁰

Se hace así manifiesto lo que ya antes insinuábamos: en la poesía lírica se unen Dioniso y Apolo. El artista lírico-dionisiaco sólo llega a ser tal—un poeta lírico—cuando a través de él se expresa la música en imágenes poéticas, cuando él, en cuanto artista dionisiaco, recurre al arte apolíneo de la bella apariencia para producir su obra de arte dionisiaco-

¹⁸ Tanto la división de las artes del joven Nietzsche a la luz de Apolo y Dioniso como esta idea de la ruptura de las estructuras rígidas y fijas ha sido brillantemente expuesta y analizada por Joan Baudista Llinares a lo largo de su Tesis Doctoral, *Hombre, arte y lenguaje. Una investigación sobre el joven Nietzsche*, op. cit. Véase además el artículo del mismo autor, «Apolo y Dioniso como principios de estructuración del campo estético», en *Cuadernos de Filosofía y Ciencia*, nº 2, 1982, pp. 19-32.

¹⁹ NT, § 5, p. 62; KSA, Band 1, p. 43.

²⁰ NT, § 5, p. 63; KSA, Band 1, p. 44.

apolínea. En un fragmento póstumo de la época, Nietzsche es todavía más explícito. Allí su discurso sobre el lírico es más claro, afirma lo que acabamos de decir y proporciona una información que pone sobre la pista de otros fenómenos artísticos donde la relación entre Apolo y Dioniso se va haciendo todavía más estrecha:

... A partir de este Arquiloco dionisiaco-apolíneo al que recordamos como nuestro primer músico, surge un nuevo movimiento artístico, el despliegue progresivo y reglado de la *cancción popular hacia la tragedia*...²¹

Si la poesía lírica es un arte dual por lo que se refiere a los instintos artísticos que lo posibilitan, la canción popular, que encontramos ahora en este camino hacia la unidad que recorren las dos divinidades griegas en principio radicalmente contrapuestas, también muestra en su base esta misma necesidad de íntima colaboración entre Dioniso y Apolo. Es como si los mejores frutos del arte griego no pudieran ver la luz a partir de un único impulso artístico y reclamasen, en consecuencia, las energías combinadas de ambos, pero *exigiendo al mismo tiempo que cada una de estas fuerzas en su vinculación no pierda ni un ápice de sus peculiaridades distintivas*. Así se distingue en la poesía lírica lo que pertenece a Dioniso y lo que pertenece a Apolo; lo mismo sucede en el caso de la canción popular. Además éste es un género artístico que considerado globalmente como dionisiaco tendría también —al igual que la poesía lírica— su género artístico contrapuesto en cuanto apolíneo, a saber, la epopeya.

En efecto,

... Mas ¿qué es la canción popular, en contraposición a la epopeya, plenamente apolínea? No otra cosa que el *perpetuum vestitum* [vestigio perpetuo] de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco; y su enorme difusión, que se extiende a todos los pueblos y que se acrecienta con frutos siempre nuevos, es para nosotros un testimonio de la fuerza de ese doble instinto artístico de la naturaleza: el cual deja sus huellas en la canción popular... Más aún, tendría que ser demostrable también históricamente que todo período que haya producido en abundancia canciones populares ha sido a la vez agitado de manera fortísima por corrientes dionisiacas, a las que hemos de considerar como sustrato y presupuesto de la canción popular.²²

21 Fragmento póstumo 7 [127], VI 2 b. Ende 1870-April 1871, KSA, Band 7, p. 190.

22 NT, § 6, p. 68; KSA, Band 1, p. 48.

La canción popular, en su conjunto, es un arte dionisiaco enfrentado a un arte apolíneo, al arte de la epopeya. Pero si nos fijamos en los distintos elementos que la componen, entonces tendremos que decir que es un arte apolíneo y dionisiaco. La música, la melodía de la canción popular, que es lo primero y lo más importante, es lo que hace de ella un arte dionisiaco. Si, por el contrario, nos detenemos en la poesía, en el texto de la canción, no tendremos más remedio que reconocer ahí el influjo de Apolo. De modo que a partir de la música, el elemento primitivo, nace la poesía de la canción popular. O, dicho de otra manera, lo típicamente dionisiaco —siempre la música— genera la palabra, el lenguaje, lo apolíneo en definitiva —lo que está siempre vinculado al mundo de las imágenes—.

Observamos pues una distinción entre la música, por un lado, y el lenguaje, la palabra, el concepto, por el otro, en cuanto fenómenos artísticos dispares que, aquí, en la canción popular, lo mismo que en la poesía lírica, se ofrecen juntos. Pero cuando esto ocurre, cuando lo apolíneo se une con lo dionisiaco, cuando, más exactamente, lo apolíneo procede de lo dionisiaco como traduciendo en imágenes o conceptos la música dionisiaca, cuando, por tanto, el mundo de imágenes apolíneo no permanece autónomo, cerrado en sí mismo, sino al servicio del instinto artístico contrapuesto, entonces *las creaciones apolíneas adquieren nuevos matices*: ya no son reflejo de la apariencia, antes bien son reflejo de la visión dionisiaco-musical del mundo, y en cuanto tal, revisten otras características, tienen otras metas y otros fines.

Nietzsche no atribuye el mismo valor a las artes exclusivamente apolíneas y a los elementos apolíneos inscritos en una obra de arte fundamentalmente dionisiaca. En este sentido se entiende el siguiente texto:

... En la poesía de la canción popular vemos, pues, al lenguaje hacer un supremo esfuerzo de *imitar la música*: Por ello con Arquiloco comienza un nuevo mundo de poesía, que en su fondo más íntimo contradice al mundo homérico. Con esto hemos señalado la única relación posible entre poesía y música, entre palabra y sonido: la palabra, la imagen, el concepto buscan una expresión análoga a la música, y padecen ahora en sí la violencia de ésta. En este sentido nos es lícito distinguir dos corrientes capitales en la historia lingüística del pueblo griego, según que la lengua haya imitado el mundo de las apariencias y de las imágenes, o el mundo de la música.²³

23 NT, § 6, p. 69; KSA, Band 1, p. 49.

La antítesis de lo apolíneo y de lo dionisiaco funciona igualmente como principio de análisis del lenguaje, en cuyo caso se puede diferenciar la palabra inmensa en el mundo de la apariencia apolíneo de la palabra que se inspira en el mundo de la música dionisiaco; ésta, dotada de una mayor fuerza creativa que aquélla, precisamente porque se genera a partir de la música, es mejor valorada, aunque siempre por debajo de la música a la que imita. Pero el porqué de este juicio de valor y su sentido último es una cuestión que aún no puede ser comprendida plenamente, hará falta para ello ir penetrando más en el texto de Nietzsche, y descubrir así nuevos significados implícitos en la crucial contraposición entre Apolo y Dioniso y en su *desconcertante unidad*.

Tanto en la poesía lírica como en la canción popular se ha mostrado la íntima interrelación que existe entre las dos divinidades artísticas de los griegos. El esquema antitético de las artes muy pronto comienza a deshacerse complicándose insospechadamente. Porque ya desde el principio el fin último de esta dualidad artística no es la ruptura de sus relaciones en la producción de obras de arte radicalmente diferentes—que en cualquier caso no se conciben sino en su mutua diferencia—, ni *tampoco el predominio exclusivo de un instinto artístico*—el dionisiaco—o de su obra de arte—la música—en detrimento del otro—el apolíneo—; *la meta de esta antítesis estética, decimos, es la «reconciliación» en la producción de una obra de arte común, la más bella de todas las obras de arte del mundo griego: la tragedia ática* (mostrándose así y aquí, claramente, el alejamiento de la teoría estética de Nietzsche de la de Schopenhauer, en la que la música ocupa la primacía entre todas las artes), para cuyo nacimiento ha trabajado la poesía lírica y la canción popular. Por eso, porque el objetivo final de lo apolíneo y lo dionisiaco es su unión en la tragedia, ya desde las primeras líneas de su obra de juventud Nietzsche habla de ella:

«...esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí... hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática»²⁴.

La tragedia ática

La teoría estética de Nietzsche queda inacabada e incomprendida si uno no se introduce en el análisis de esa obra de arte que constituye el tema central tanto de *El nacimiento de la tragedia* como de los escritos precedentes *El drama musical griego* y *Sócrates y la tragedia*—lo que se aprecia mismamente ya por el título de estas obras—.

Una cuestión que le preocupa a Nietzsche inmediatamente es la del origen de la tragedia ática. Un problema que, como es sabido, ha sido muy controvertido²⁵ a lo largo del tiempo y en cuya solución Nietzsche se ha visto enfrentado explícitamente a la ciencia filológica de su época. El se apoya en los datos de la tradición pero los interpreta y los ilumina mediante el recurso que ha venido utilizando para clarificar y entender las distintas artes griegas: las dos divinidades artísticas de Apolo y Dioniso, los dos protagonistas de su pensamiento juvenil. Entonces, bajo esta luz, la respuesta a la pregunta del origen aparece clara,

«...que la tragedia surgió del coro trágico y que en su origen era únicamente coro y nada más que coro»²⁶.

O lo que es lo mismo, en el origen está Dioniso, pues a él pertenece la música.

En conclusión, el coro y el público de la tragedia también caen bajo la clasificación de lo dionisiaco, ambos están fuera de sí y se transforman en sátiros, en seguidores de Dioniso. El oyente se ve a sí mismo en el coro y se identifica con él: «...el mundo del escenario es... una visión tendida por ese coro de sátiros»²⁷. El coro se ve a sí mismo en las figuras de la escena y se identifica con ellas. En el coro, pues, descansa el sentido y no sólo el origen de la tragedia, él es el centro en torno al cual giran el espectador y el mundo de la escena.

«La exaltación dionisiaca es capaz de comunicar a una masa entera ese don artístico de verse rodeada por semejante muchedumbre

²⁴ Véanse en este sentido los trabajos de: Francisco Rodríguez Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza Universidad, 1983, del mismo autor, «El mito griego y la vida de Grecia», en *El mito ante la antropología y la historia*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, Siglo XXI Editores, 1984, pp. 63 ss.; H. Jeanmaire, *op. cit.*, pp. 301-331; Carlos García Gual, *Mitos, ritos, héroes*, Madrid, Taurus Ediciones, 1983, p. 152.

²⁶ *NT*, § 7, p. 73; *KS4*, Band 1, p. 52.

²⁷ *NT*, § 8, p. 82; *KS4*, Band 1, p. 60.

de espíritus, con los que ella se sabe íntimamente unida. Este proceso del coro trágico es el fenómeno *dramático* primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter.²⁸

Por lo tanto, un proceso dionisiaco de *transformaciones e identificaciones* es lo que constituye el arte dramático. Ante esto nos encontramos con una clara diferencia entre el rapsoda y el actor dramático —que en principio no fue otro sino el mismo coro trágico—.²⁹ Aquél, rodeado por un mundo de imágenes, tan sólo las ve como algo distinto de sí. Este, por el contrario, deja de ser un individuo cerrado en sí mismo y penetra en lo ajeno de sí, se une, se identifica con el personaje que representa. Es decir, el actor dramático se «transforma» y adopta otra naturaleza.³⁰ De modo que la contraposición apolíneo-dionisiaca vuelve a estar presente en esta clasificación: por un lado el rapsoda en cuanto artista apolíneo que permanece en un estado de pura contemplación visual; por otro lado el actor trágico en cuanto artista dionisiaco que se olvida de sí y se identifica con su dios. Algo similar le sucede además al dramaturgo, él ha de querer y ha de ser capaz de expresarse a través de sus creaciones; en definitiva, ha de experimentar ese olvido y «transformación» de sí que constituye la característica fundamental de lo dionisiaco. Con ello el dramaturgo se distingue del poeta³¹, como el artista dramático del rapsoda, y puede ser iluminado también por la misma dualidad artística: el dramaturgo es un artista dionisiaco y el poeta que dirige su mirada hacia las figuras que vislumbra en su entorno es un artista apolíneo.

A la luz de la antítesis Apolo-Dioniso sabemos entonces que la tragedia griega, en su origen, fue un fenómeno artístico plenamente dionisiaco, pero sabemos también que en su desarrollo completo es una obra de arte dionisiaca y apolínea, fruto de la reconciliación de las dos divinidades artísticas de los griegos. El coro y también el espectador, el actor, el dramaturgo, son dionisiacos aunque no exclusivamente.

Ahora bien, ¿cuál es el elemento apolíneo de la tragedia? Este no es otro que el mundo de la escena, aquél que es el producto de la visión del coro de sátiros, y, por lo tanto, una exteriorización en imágenes del fenómeno fundamental de lo dionisiaco. Con ello la tragedia queda completa.

28 NT, § 8, p. 83; KSA, Band 1, p. 61.

29 Véase *La visión dionisiaca del mundo*, § 3, en NT, p. 245; KSA, Band 1, p. 567.

30 Véase *El drama musical griego*, en NT, p. 200; KSA, Band 1, p. 520. Y también

NT, § 12, p. 110; KSA, Band 1, p. 84, donde se contraponen el rapsoda al actor.

31 NT, § 8, p. 84; KSA, Band 1, p. 60-61.

De acuerdo con este conocimiento, hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes.³²

El elemento apolíneo de la tragedia, en efecto, no tiene autonomía, no se comprende sin el dionisiaco *al que debe su nacimiento y en el que encuentra su razón de ser*. Pero ello no le convierte en prescindible, porque sin él no tiene lugar la obra de arte de la tragedia que Nietzsche entiende desde las primeras páginas de su *opera prima* como el resultado del «aparamiento» de Apolo y Dioniso. Éste aporta la música, aquél el diálogo, el ámbito de la escena que permanece en el terreno de la apariencia, en el de las imágenes oníricas. En este sentido el drama es de naturaleza apolínea en cuanto que sobre la escena se representan figuras delimitadas por nítidos contornos, pero, además, en otro sentido esta esfera de lo apolíneo no le pertenece exclusivamente a Apolo.

Insistimos, Dioniso y Apolo son absolutamente necesarios para el nacimiento de la tragedia, sin embargo, sus interrelaciones son complejas. No sólo el campo de lo apolíneo depende de la existencia previa del coro dionisiaco siendo una visión de él mismo, aun el propio mundo de la escena está penetrado de lo dionisiaco, porque el *contenido* que expresan los personajes del drama le pertenece a Dioniso a pesar de que la *forma* de manifestación presente los caracteres de Apolo. De ahí que Nietzsche pueda decir que la epopeya, totalmente apolínea, no es comparable con el ámbito apolíneo de la tragedia:

«El drama es, por tanto, la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos, y por ello está separado de la epopeya como por un abismo enorme».³³

Apolo *cambia se modifica* según se combine con Dioniso o gobierne un campo artístico independiente. No obstante, ello no quiere decir que cuando se ofrece unido a su rival artístico pierda su poder de comunicación sensible. Dioniso no puede prescindir de él a este respecto. Y Apolo también *influye* sobre Dioniso que se muestra entonces bajo una luz de tonalidades distintas. Así, no es lo mismo la tragedia que la música dionisiaca, y es como si Dioniso alcanzara una mayor plenitud cuando Apolo se pone a su servicio, cuando ambos instintos artísticos dejan su

32 NT, § 8, p. 84; KSA, Band 1, p. 62.

33 NT, § 8, p. 85; KSA, Band 1, p. 62.

lucha aparte y confraternizan en la meta común de la tragedia, en la «sublime y alabardista obra de arte de la *tragedia ática*»³⁴.

Nietzsche insiste reiteradamente y de diversas formas en esto: lo dionisiaco, que, en cuanto origen y fondo último, es el elemento más importante de la tragedia, se expresa con la máxima riqueza simbólica, se desvela más profundamente y se engrandece en aquella obra suprema de arte de la tragedia, porque allí se transmite tanto a través del simbolismo de la música —el que le pertenece genuinamente— con la fuerza del sentimiento y de la pasión, como por medio del simbolismo antitético, apolíneo, con su fuerza visual y su enorme poder de traer a la presencia, en imágenes, lo ausente; esto último es lo que Dioniso debe «agradecer» (si se puede hablar así) a Apolo, el haberle permitido resplandecer bajo su intensidad solar:

Según esto, nosotros perchimos en la tragedia una antítesis estilística radical: en la lírica dionisiaca del coro y, por otro lado, en el onírico mundo apolíneo de la escena, lenguaje, color, movilidad, dinamismo de la palabra se disocian como esferas de expresión completamente separadas. Las apariencias apolíneas, en las cuales Dioniso se objetiva, no son ya «un mar eterno, un cambiante merecerse, un ardiente vivir», como lo es la música del coro, no son ya aquellas fuerzas sólo sentidas, pero no condensadas en imagen, en las que el entusiasta servidor de Dioniso barrunta la cercanía del dios; ahora son la claridad y la solidez de la forma épica las que le hablan desde el escenario, ahora Dioniso no habla ya por medio de fuerzas, sino como un héroe épico, casi con el lenguaje de Homero.³⁵

En efecto, a través de un rico lenguaje metafórico Nietzsche anuncia cómo Dioniso, en la tragedia, aumenta sus recursos expresivos utilizando los suyos propios y, además, los de su antiguo opositor ahora ya hermanado con él. Y en definitiva la tragedia se comprende como una obra de arte que, de alguna manera aún confusa e incierta, imprime nuevos matices significativos a las dos divinidades artísticas de los griegos; y, de esta forma, ambos obtienen ventaja de su mutua colaboración.

Como queda dicho, Apolo interviene en la tragedia, es el dios de las artes de la apariencia a través de las cuales Dioniso se «objetiva», se hace visible. Las figuras del escenario y también las palabras que pronuncian se sitúan en tal caso bajo el símbolo de lo apolíneo —recuérdese que el

lenguaje musical es dionisiaco y el lenguaje verbal apolíneo; o lo que es lo mismo, que en Nietzsche se contraponen música y palabra como Dioniso y Apolo (en la poesía lírica, en la canción popular y, aquí, en la tragedia). En el texto transcrito se advierte, en este sentido, cómo el héroe épico que aparece en el escenario hablando el lenguaje de Homero pertenece al mundo de las apariencias apolíneas. Entonces, ¿todo héroe trágico es una figura plenamente y sólo apolínea? No, el héroe en su aparecer sensible viene posibilitado por Apolo, pero aquí, en la obra de arte de la tragedia ática, el dios de la apariencia no permanece anclado en sí mismo, antes bien, se pone al servicio de Dioniso, y así los personajes de la escena invitan a la mirada a ir más allá de su mero aparecer, a desvelar lo que se oculta tras ellos, es decir, a ir al encuentro del dios Dioniso. El ropaje apolíneo del héroe trágico no es opaco, sino que deja descubrir a la divinidad que está en el origen y que es el centro y el sentido de la tragedia. El siguiente texto de Nietzsche es suficientemente claro:

«Es una tradición irrefutable que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dioniso, y que durante larguísimo tiempo el único héroe presente en la escena fue cabalmente Dioniso. Mas con igual seguridad es lícito afirmar que nunca, hasta Eurípides, dejó Dioniso de ser el héroe trágico, y que todos las famosas figuras de la escena griega, Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras [Masken] de aquel héroe originario, Dioniso.»³⁶

Toda vez que Nietzsche nos habla del terreno apolíneo de la tragedia, del mundo de la escena —obsérvese—, nos lleva al conocimiento de que ahí lo apolíneo es una «máscara» de lo dionisiaco, una máscara que no oculta, sino que desvela. Apolo ayuda a Dioniso en su manifestación, por eso no se entiende en ningún caso por sí mismo, sino siempre por su colaboración con el dios que constituye el objeto central de aquella obra de arte antigua.

Así, por muy importante que pueda ser Apolo, incluso su misma importancia es deudora de la mayor relevancia de Dioniso, al que, en último término, debe su propia participación en la tragedia como máscara suya. En este otro texto, también del párrafo 10 de *El nacimiento de la tragedia*, se constata de nuevo lo dicho: Apolo lleva a efecto una tarea fundamental, la autocomprensión del coro ditirámbico a través de la dilucidación de lo dionisiaco —lo que Dioniso no puede realizar comple-

³⁴ NT, § 4, p. 60; KSA, Band I, p. 42. Aquí Nietzsche cita a Platón (*Las Leyes*, 432b),

como bien indica Andrés Sánchez Pascual en la nota 74, p. 264, en NT.

³⁵ NT, § 8, pp. 86-87; KSA, Band I, p. 64.

³⁶ NT, § 10, p. 96; KSA, Band I, p. 71.

tamente sólo a partir de sí mismo—; pero en definitiva la meta de todos sus esfuerzos no se halla en él:

...el único Dioniso verdaderamente real aparece con una pluralidad de figuras, con la máscara de un héroe que lucha, y, por así decirlo, aparece preso en la red de la voluntad individual. En su forma de hablar y de actuar ahora, el dios que aparece se asemeja a un individuo que yerra, anhela y sufre; y el que llegue a *aparecer* con tal precisión y claridad épicas es efecto del Apolo intérprete de sueños, que mediante aquella apariencia simbólica le da al coro una interpretación de su estado dionisiaco. En verdad, sin embargo, aquel héroe es el Dioniso sufriente de los Misterios...³⁷

Dioniso es el tema de la tragedia, él es el que ostenta la *primacía*, aun cuando es el arte apolíneo el que se exhibe sobre la escena. Nietzsche lo subraya de muchas maneras: cuando habla del origen dionisiaco de la tragedia; cuando nos advierte que el mundo de la escena es una visión tendida por el coro; cuando, como ahora, insiste en que el héroe trágico es una máscara tras la que se presenta una divinidad, la divinidad rectora del arte trágico, Dioniso.

Más tarde retoma Nietzsche la defensa de su tesis a través de la exposición de cómo la tragedia logró evitar el desfalecimiento del mito. Si a través de las artes apolíneas consigue Dioniso una manifestación más esplendorosa, más colorista y rica en matices, también se ha de tener en cuenta que este sometimiento del principio artístico apolíneo al principio artístico dionisiaco beneficia a ambos.

La existencia de mitos es en verdad importante para toda cultura según Nietzsche, pues ellos son el marco dentro del cual el hombre puede desarrollar sus fuerzas creativas y darle un sentido a su vida:

...el mito, imagen comprendida del mundo... Mas toda cultura, si le falta el mito, pierde su fuerza natural sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mitos otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero. Solo por el mito quedan salvadas todas las fuerzas de la fantasía y del sueño apolíneo de su andar vagando al azar. Las imágenes del mito tienen que ser los guardianes demoníacos, presentes en todas partes sin ser notados, bajo cuya custodia crece el alma joven, y con cuyos signos se da el varón a sí mismo una interpretación de su vida y de sus luchas; y ni siquiera el Estado conoce leyes no escritas más poderosas que el fundamento mítico, el cual garantiza su conexión con la religión, su crecer a partir de representaciones míticas.³⁸

El joven Nietzsche es bien explícito. Es incuestionable la relevancia del mito para el hombre y la sociedad en general como medio de creación, de autocomprensión y autojustificación (en este sentido el pasaje citado es un ejemplo de la «comunidad» de pensamiento que une a Nietzsche con sus predecesores románticos y contemporáneos, aunque en él el mito tiene una mayor amplitud significativa).³⁹ Pero para que el mito pueda ejercer ésta su función saludable para la vida humana, ha de alejarse de cualquier pretensión de verdad inamovible. En caso contrario se convierte en una fuente de estancamiento y debilitamiento para el hombre, la cultura y la sociedad. Es precisamente la fuerza de lo dionisiaco la que interviene en la tragedia, si no para evitar, si para retardar este caso del mito. Así cuando el mito estaba en camino de perder su primitivo contenido simbólico, su significado como obra de arte y fuente de inspiración artística, su sentido religioso, cultural, social y genealógico, cuando, pues, se acercaba la hora de su derrumbe que significaría en todo caso su perduración como realidad histórica bajo el dominio de las severas exigencias de la razón, entonces vino en su ayuda el impulso artístico de lo dionisiaco que lo revitalizó y le proporcionó un último florecimiento como nunca había conocido:

...Pues es destino de todo mito irse deslizando a trastras poco a poco en la estrechez de una presunta realidad histórica, y ser tratado

39 El tema del mito en el pensamiento de Nietzsche merecería por su interés y complejidad un estudio monográfico que aquí no podemos realizar. Apuntaremos, sin embargo, que la obra de Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, *op. cit.*, estudia este problema por lo que se refiere a la primera obra de Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, relacionándolo en concreto con su concepción de la tragedia y haciendo hincapié en lo que Nietzsche tiene en común con el pensamiento romántico. Por otro lado, nos resulta también muy interesante la diferente perspectiva de análisis que desarrolla Jörg Salquarda en su artículo «Mythos bei Nietzsche», en *Philosophie und Mythos. Ein Kollogium*, Herausgegeben von Hans Paser, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1979, pp. 174-198. Este autor da al tema del mito en Nietzsche una significación más amplia, postulándolo en contacto con el conjunto de su pensamiento filosófico: «Formulado sin metáforas míticas el resultado de mis reflexiones dice así: 1. Nietzsche entiende «mito» en un sentido amplio, a consecuencia del cual *toda* afirmación sobre el sentido y significado de la existencia humana *tiene* que ser mítico-ideológico, porque no existe la verdad sobre el hombre, o bien, para decir lo mismo de otra forma, porque el hombre no existe. 2. Nietzsche acepta el mito en este sentido en tanto que el hombre no puede existir sin una comprensión determinada del sentido de la vida en la duración. 3. Nietzsche lucha contra todo mito que formula una pretensión de verdad científicamente insoluble; ve en ello la expresión de decadencia y resentimiento. 4. Nietzsche no produce nuevos mitos, o bien —si se quiere aplicar el concepto a su teoría de los años ochenta— tal que se diferencian significativamente de los habidos hasta ahora. Ellas tienen la función de imposibilitar toda fijación conclusiva y en tanto que contiene también su propia renovabilidad» (p. 198). Subrayamos con Salquarda que el mito en Nietzsche *nunca* es vehículo de expresión de una verdad última, sino todo lo contrario: está a favor de la movilidad de las interpretaciones.

37 NT, § 10, p. 97; KSA, Band 1, p. 72.

38 NT, § 23, pp. 179-180; KSA, Band 1, p. 145.

por un tiempo posterior cualquiera como un hecho ocurrido una vez, con pretensiones históricas; y los griegos estaban ya íntegramente en vías de cambiar, con perspicacia y arbitrariedad, todo su sueño mítico de juventud en una histórico-pragmática *historia de juventud*. ... De este mito moribundo apoderose ahora el genio recién nacido de la música dionisiaca: y en sus manos volvió a florecer, con unos colores que jamás había mostrado. ... Mediante la tragedia alcanza el mito su contenido más hondo, su forma más expresiva...⁴⁰

El mito, el arte apolíneo, perdura y se enriquece en la tragedia, consecuentemente, por la colaboración de lo dionisiaco. Pero incluso en esta su colaboración y por ella misma es el propio Dioniso el que obtiene mayor ventaja, porque a él y no a Apolo, conduce este mito embellecido. El siguiente texto, aunque se refiere explícitamente al problema del conocimiento dionisiaco, nos sirve para confirmar lo dicho:

«La verdad dionisiaca se incanta del ámbito entero del mito y lo usa como simbólica de sus conocimientos...»⁴¹

En resumen, en nuestra investigación de la dualidad divina de Apolo y Dioniso como principios de clasificación de las artes—que es como primeramente se presentan ambos dioses en *El nacimiento de la tragedia*—se ha ido haciendo patente, ya desde las primeras líneas, la complejidad de las relaciones entre el dios de las bellas apariencias y el dios de la embriaguez. Incluso cuando ellos dan lugar a productos artísticos independientes, no dejan de mirarse el uno al otro, dominados por la rivalidad, con el fin de superar al adversario en la creación de una obra de arte superior. Además el arte genuinamente dionisiaco, que lo diferencia siempre de su opuesto y lo separa, la música, el arte a partir del cual podemos hacer una clasificación general de modo que en un lugar ponemos a la música y en el otro a las demás artes; ese arte dionisiaco, decimos, se nos descubre como «perenecciente», de alguna manera, también a Apolo. Pero el problema se agrava mucho más cuando volvemos los ojos hacia las obras de arte en las que se precisa la participación tanto de Apolo como de Dioniso: es el caso de la poesía lírica, la canción popular y de la tragedia, donde se ha venido constatando, en último lugar, la mayor relevancia y primacía de lo dionisiaco sobre lo apolíneo. De todas formas, esta cuestión no ha queda resuelta ni

mucho menos: Dioniso puede que asuma la «preponderancia», sin embargo, al mismo tiempo, entre Apolo y Dioniso se lleva a cabo en la tragedia una «alianza fraternal».

«En el efecto de conjunto de la tragedia lo dionisiaco recobra la preponderancia; la tragedia concluye con un acento que jamás podría brotar del reino del arte apolíneo... La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso; con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general.»⁴²

Diremos, entonces, con Nietzsche, que la tragedia es, en definitiva, un arte dionisiaco que logra su objetivo a través del enorme servicio prestado por las artes apolíneas, que son sus hermanas. Así, si nos vemos obligados a situarla sólo bajo una de las dos divinidades artísticas no dudaremos en calificarla de arte dionisiaco, como ocurre igual con la poesía lírica y la canción popular, pero en ningún momento perderemos de vista que los dos dioses, Apolo y Dioniso, son imprescindibles para la producción de la obra de arte de la tragedia, y que entre ellos se establece una importante y «difícil relación», que hasta ahora no hemos hecho más que empezar a vislumbrar sin acabar de comprenderla en todas sus múltiples implicaciones.

Muerte de la tragedia

La teoría estética del joven Nietzsche—por lo que de ella sabemos hasta aquí—nos ha venido mostrando paulatinamente cómo a partir de la antítesis divina Apolo-Dioniso se generan y se estructuran las diversas artes del mundo griego, hasta que se alcanza la meta del arte en la tragedia. De modo que, en último lugar, hemos de reconocer en ella, en la tragedia,

«...en esa alianza fraternal de Apolo y Dioniso la cúspide tanto de los propósitos artísticos apolíneos como de los dionisiacos...»⁴³

40. NT, § 10, pp. 98-99; KSA, Band 1, p. 74. Véase también NT, § 17, p. 139; KSA,

Band 1, p. 110: «...que fácilmente se olvida que lo que el poeta de las palabras no había conseguido, es decir, alcanzar la idealidad y espiritualización, supremas del mito, podía conseguirlo en todo instante como músico creador».

41. NT, § 10, p. 98; KSA, Band 1, p. 74.

42. NT, § 21, p. 172; KSA, Band 1, p. 139-140.

43. NT, § 24, p. 185; KSA, Band 1, p. 150.

Si retenemos en la memoria cuál fue el elemento originario y, en cierta medida, el principal de la tragedia antigua, nos haremos una idea de cómo se produjo su muerte:

«Es sabido, en efecto, que la tragedia no fue originariamente más que un gran canto coral... En los mejores tiempos el efecto capital y de conjunto de la tragedia antigua continuaba descansando en el coro: éste era el factor con el que se tenía que contar ante todo, al que no era lícito dejar de lado. Aquel nivel en que se mantuvo el drama aproximadamente desde Esquilo hasta Eurípides es un nivel en que el coro había quedado ya tan en segundo plano como para continuar dando justamente el colorido de conjunto. Un solo paso más, y la escena dominó a la orquesta...»⁴⁵

Justamente aquí reside el problema: cuando el coro, la música coral de la tragedia empieza a perder su relevancia prioritaria en el conjunto de la obra, entonces, se inicia un proceso que la conduce directamente hacia su final, porque el arte dionisiaco-musical es el preponderante, y, así, él es el que destruye a la tragedia si se le hace sombra o si se le abandona. El elemento dionisiaco es pues el primero que comienza a verse afectado por el movimiento degenerativo del arte; pero no es el único, también lo apolíneo se resiente de ello al mismo tiempo. Pensar que la esfera de lo apolíneo, tras la devaluación de lo dionisiaco, logra la supervivencia de la tragedia a través de su predominio, es un completo error. La necesidad de la interrelación de Apolo y Dioniso se muestra aquí de nuevo, porque si el segundo es expulsado progresivamente fuera de la tragedia, asimismo lo es el otro; Dioniso arrastra a Apolo en su caída y con ellos perece el drama musical griego. Es decir, cuando el ámbito de la música dionisiaca pierde su fuerza artística la pierde a la vez el ámbito apolíneo de la escena, que no es, en definitiva, sino una visión tenida por el coro. Entonces el mito se apaga con el alejamiento de su fuente de energía, con la música:

«¿Qué es lo que tú querías, sacrilego Eurípides, cuando intentaste forzar una vez más a este moribundo a que te prestase servidumbre? El murió entre tus manos brutales: y ahora tú necesitabas un mito remediado, simulado, que, como el mono de Heracles, lo único que sabía ya era acicalarse con la vieja pompa. Y de igual manera que se te murió el mito, también se te murió el genio de la música: aun cuando saqueaste con ávidas manos todos los jardines de la música, lo único que conseguiste fue una música

remediada y simulada. Y puesto que tú habías abandonado a Dioniso, Apolo te abandonó a ti.»⁴⁶

La muerte de la tragedia no se lleva a efecto sólo a través de la lejanía de la música, de Dioniso, aunque este es el punto de partida, también a través de la lejanía del mito, de Apolo. Con la ruptura de esta colaboración es imposible que subsista la tragedia, pues la ruptura de la relación de ambas divinidades es precisamente la causa del advenimiento de la última hora de la tragedia:

«De ellos hemos venido tomando en préstamo hasta ahora, para purificar nuestro conocimiento estético, aquellas dos imágenes de dioses, cada una de las cuales rigió de por sí un reino artístico separado, y acerca de cuyo contacto e intensificación mutuos hemos llegado a tener un presentimiento gracias a la tragedia griega. El ocaso de ésta tuvo que parecernos provocado por el notable hecho de que esos dos instintos artísticos primordiales se disociaran...»⁴⁷

El desbaratamiento de la fructífera reconciliación lograda entre esos dos instintos artísticos primordiales- que durante largo tiempo convivieron en mutua rivalidad es claramente la razón de la muerte de la tragedia. Mas, ¿quién fue el artífice de semejante asesinato? Esto leemos en *El nacimiento de la tragedia*:

«La tragedia griega pereció de manera distinta que todos los otros géneros artísticos antiguos, hermanos de ella: murió suicidándose, a consecuencia de un conflicto insoluble, es decir, de manera trágica, mientras que todos ellos fallecieron a edad avanzada, con una muerte muy bella y tranquila.»⁴⁸

Y, sin embargo, son abundantes los textos en que se acusa a un responsable, e incluso a dos, podemos decir, del acto de la muerte de la tragedia. Aquí hay, pues, un problema, pero de momento no nos detendremos en él sino que avanzaremos investigando los argumentos en favor de la segunda posibilidad.

Incluso en el mismo parágrafo 11 de *El nacimiento de la tragedia*, donde se habla del suicidio del drama musical griego, encontramos la tesis de que la «agonía de la tragedia fue obra de Eurípides.»⁴⁹ En efecto, Eurípides fue el causante directo de la muerte de la tragedia. Nietzsche

45 NT, § 10, pp. 99-100; KSA, Band 1, p. 74-75.

46 NT, § 23, p. 181; KSA, Band 1, p. 147.

47 NT, § 11, p. 101; KSA, Band 1, p. 75.

48 NT, § 11, p. 102; KSA, Band 1, p. 76.

no solamente lo afirma de una manera tajante sino que, tanto en su obra ya citada como en el escrito preparatorio *Scrates y la tragedia*, se extiende en la exposición de los detalles del proceso culpabilizando continuamente al último de los poetas trágicos. Leemos entonces que la destrucción de la tragedia antigua, la de Sófocles y Esquilo, aconteció porque Eurípides no fue sólo un dramaturgo, sino también un *pensador teórico* sobre todo un crítico de sus maestros que, en cuanto tal, se situó en el punto de vista del espectador para juzgarlos. Colocado bajo esta perspectiva del oyente, Eurípides emitió un juicio sobre las obras de arte de sus predecesores, pero como le guiaba el afán de *comprender claramente* una de las partes y el sentido de conjunto de la tragedia, su juicio fue negativo. Las obras de Esquilo y de Sófocles le parecieron confusas y ambiguas, enigmáticas y oscuras:

*Y aquí se había encontrado con algo que el iniciado en los secretos más profundos de la tragedia esquilica no dejará de aguardar: en cada rasgo y en cada línea percibió algo incommensurable, una cierta nitidez engañosa y a la vez una profundidad enigmática, más aún, una infinidad del transordo.⁴⁹

En realidad, esta percepción eurípidea de la tragedia no es errónea; Nietzsche mismo lo confirma en el texto anterior al decir que ese es el efecto que producía la obra de Esquilo en el oyente preparado. El error de Eurípides se encuentra, sin embargo, en su dictamen, en lo que concluye a partir de la captación de las características fundamentales de la tragedia y, en consecuencia, en su ir en contra de ella en el intento de superar aquello que él consideraba como un defecto: su «profundidad enigmática», su «incommensurabilidad»:

*Pero el mal enorme que él creía reconocer, contra el que luchó con tanto heroísmo, era la decadencia del drama musical. ¿Donde descubrió Eurípides, sin embargo, la decadencia del drama musical? En la tragedia de Esquilo y de Sófocles, sus contemporáneos de mayor edad. Esto es una cosa muy extraña. ¿No se habrá equivocado? ¿No habrá sido injusto con Esquilo y Sófocles? ¿Acaso su reacción contra la presunta decadencia no fue precisamente el comienzo del fin?⁵⁰

Las respuestas a estas preguntas son, evidentemente, afirmativas. Eurípides sí se equivocó al hablar de «decadencia» al respecto de las obras de sus maestros. Y este error, dice Nietzsche, tuvo unas consecuencias fatales, el fin de la tragedia; porque Eurípides no se limitó a juzgarla sin

más, sino que luchó contra ella, oponiéndole su propia concepción del arte y sus mismas obras de arte, productos de una nueva teoría estética. Esta teoría estética se basa en lo que ya hemos apuntado más arriba, en aquello que le impidió a Eurípides, en cuanto espectador crítico, sentir sobre sí —a pesar de su exacta percepción del sentido del drama— el efecto que la tragedia antigua producía sobre la masa de los oyentes. La nueva teoría estética dice así:

*Todo tiene que ser comprensible, para que todo pueda ser comprendido.⁵¹

Eso es lo que buscaba Eurípides en el arte, la comprensibilidad teórica. El arte debía supeditarse al conocimiento, la sensibilidad y el sentimiento a la razón, porque él, como hombre teórico que era,

*consideraba que el entendimiento era la única raíz de todo gozar y crear.⁵²

Así, pues, la fuente generativa del arte ya no iba a ser más la embriaguez o el olvido de sí dionisiaco, tampoco el mundo apolíneo de las bellas imágenes oníricas; sino la razón, el conocimiento, lo propiamente no instintivo del ser humano. Por eso, Eurípides abandona el impulso primordial de lo dionisiaco y el impulso primordial de lo apolíneo; Eurípides abandona a Dioniso y Apolo abandona a Eurípides. Pero si Eurípides fue, de esta manera, el asesino material de la tragedia con su nueva teoría estética, no fue sin embargo el único responsable:

*Y hallándose en esa penosa situación, encontró *otro espectador* que no comprendía la tragedia y que, por ello, no la estimaba. Aliado con él, fuele lícito atreverse a iniciar, desde su aislamiento, la enorme lucha contra las obras de arte de Esquilo y de Sófocles — no con escritos polémicos, sino como poeta dramático, que oponía su noción de la tragedia a la noción tradicional.⁵³

Efectivamente, si el espectador Eurípides se encuentra solo en su asiento del teatro por cuanto no se identifica con el sentir general, no se halla tan solo en último término. ¿Quién será ese otro oyente en quien él se apoya para llevar a efecto su nueva obra de arte ni apolínea ni dionisiaca? De alguna manera ya lo podemos saber antes de nombrarlo. Pues no puede ser más que aquél en cuyo pensamiento se fundamenta

49 NT, § 11, p. 106; KSA, Band 1, p. 80.

50 *Scrates y la tragedia*, en NT, pp. 216-217; KSA, Band 1, p. 536-537.

51 *Ibid.*, p. 217; p. 537.

52 NT, § 11, p. 107; KSA, Band 1, p. 81.

53 *Ibid.*

la estética racionalista que arrojó fuera del arte a los dos primitivos instintos artísticos de los griegos:

•También Eurípides era, en cierto sentido, solamente una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dioniso, ni tampoco Apolo, sino un demon que acababa de nacer, llamado *Sócrates*.⁵⁴

Sócrates es así el «otro espectador» del que nos hablara Nietzsche poco antes, el que actuando por detrás de Eurípides se conviene en el espíritu impulsor del ocaso de la tragedia. En sentido propio son los dos los culpables de la introducción de la nueva teoría estética que produjo un cambio radical en las artes del mundo griego tras la muerte de la última de las obras de arte que pudo ser explicada a partir de las dos divinidades artísticas de Apolo y Dioniso. Decimos que tanto Eurípides como Sócrates son los artífices de la puesta en escena de esa novedosa concepción del arte que determina, desde entonces, toda la producción artística del hombre griego, porque la estética racionalista de Eurípides viene a ser lo que Nietzsche llama «socratismo estético», es decir, la aplicación al arte de la teoría racionalista de Sócrates. Por lo tanto el principio euripideo se apoya en el principio socrático, y ambos se conjugan para acabar con la estética «dionisiaco-apolínea» dominante hasta entonces:

«... nos será lícito ahora aproximarnos a la esencia del socratismo estético, cuya ley suprema dice más o menos así: «Todo tiene que ser inteligible para ser bello»; lo cual es el principio paralelo del socrático «sólo el sapiente es virtuoso».⁵⁵

También podemos utilizar como argumento el pasaje siguiente:

•En torno a Eurípides hay, en cambio, un resplandor refractado, peculiar de los artistas modernos: su carácter artístico casi no-griego puede resumirse con toda brevedad en el concepto de *Socratismo*. «Todo tiene que ser consciente para ser bello», es la tesis euripidea paralela de la socrática «todo tiene que ser consciente para ser bueno». Eurípides es el poeta del racionalismo socrático.⁵⁶

Se constata entonces la tremenda importancia de Sócrates para el desarrollo del arte. Pero aún hay algo más que llama la atención, ese calificativo que le atribuye Nietzsche al arte euripideo: «casi no-griego». Efectivamente, esta manera de hablar es llamativa y extraña, sin embargo

tiene una explicación muy clara. El arte genuinamente griego es aquel que se ha venido caracterizando, desde el principio, a través del hilo conductor de lo apolíneo y lo dionisiaco; un arte que se apoya, por lo tanto, en los fenómenos de la embriaguez y del sueño. Del producto artístico euripideo, por el contrario, no podemos hablar en los mismos términos. En tal caso, ¿qué diremos de él? ¿Cómo calificarlo?

•De esta manera el drama euripideo es una cosa a la vez fría e ignea, tan capaz de helar como de quemar; le resulta imposible alcanzar el efecto apolíneo de la epopeya, mientras que, por otro lado, se ha liberado lo más posible de los elementos dionisiacos, y ahora para producir algún efecto necesita nuevos excitantes, los cuales no pueden encontrarse ya en los dos únicos instintos artísticos, el apolíneo y el dionisiaco. Esos excitantes son fríos *pensamientos* paradójicos—en lugar de intuiciones apolíneas— y *efectos* igneos—en lugar de éxtasis dionisiacos—. Y, desde luego, pensamientos y efectos remedados de una manera sumamente realista, pero en modo alguno inmersos en el éter del arte.⁵⁷

La obra de arte de Eurípides apenas merece el nombre de arte, pues si bien tuvo la intención de fundarse sobre la fuerza artística de lo apolíneo, ello no le fue posible, no pudo «alcanzar el efecto apolíneo de la epopeya», porque, Apolo en la tragedia no puede vivir sin Dioniso. Y al final el drama euripideo, ni apolíneo ni dionisiaco, muestra los caracteres antitéticos del «socratismo».

Con la teoría racionalista de Sócrates como punto de apoyo, Eurípides introdujo una serie de modificaciones en la tragedia que aniquilaron su primitivo valor artístico, inaugurando una «tendencia naturalista y no-artística».⁵⁸ Naturalista, sí, o realista, porque si ahora todo ha de ser inteligible, nada mejor que traer a escena al hombre normal de la realidad cotidiana, a la frialdad de sus pensamientos y al calor abrasador de sus afectos.

Una de esas novedades que presenta Eurípides en sus dramas con el fin de alcanzar sus propósitos racionalistas es la introducción de un prólogo.⁵⁹ Al comienzo de la obra se presenta un personaje, un individuo narra lo que ha sucedido, lo que sucede, y lo que sucederá; con ello, el espectador no tiene que hacer ningún esfuerzo para comprender los cabos sueltos de la historia mítica, como pensaba Eurípides que acontecía

54 NT, § 12, p. 109; KSA, Band 1, p. 83.

55 NT, § 12, p. 111; KSA, Band 1, p. 85.

56 *Sócrates y la tragedia*, en NT, p. 220; KSA, Band 1, p. 540.

57 NT, § 12, p. 111; KSA, Band 1, p. 84.

58 NT, § 12, p. 111; KSA, Band 1, p. 85.

59 Véase NT, § 12, p. 111-113; KSA, Band 1, pp. 84-86 y *Sócrates y la tragedia*, en NT, pp. 218-219; KSA, Band 1, pp. 538-539.

en el oyente de las tragedias antiguas, y puede captar más plenamente las bellezas poéticas y el *pathos* de la exposición.⁶⁰ Porque, precisamente, el efecto de la tragedia toda descansaba en el «*pathos*» y no en la incertidumbre inquietante de la acción. Y así Eurípides, con la introducción del prólogo en sus dramas, que hacía más comprensible la narración, creyó lograr mejor aquel efecto originario de la tragedia, y creyó, en definitiva, haber superado las obras de los grandes trágicos, Sófocles y Esquilo.

Otra de las peculiaridades de las piezas eurípidicas también surgida de su estética racionalista es el «*deus ex machina*»: éste traza el programa del futuro, como el prólogo el del pasado.⁶¹ De este modo Eurípides hace aparecer a la divinidad en la escena para asegurar al público la realidad del acontecimiento mítico que trata del destino de sus héroes. Así, con estos dos elementos nuevos, el prólogo y el «*deus ex machina*», lo que consiguió Eurípides fue eliminar lo confuso, incierto y enigmático del mito trágico, lo que él había percibido como signo de «degeneración». Entonces, todo estaba dicho, todo estaba claro, todo era inteligible en el drama eurípedeo: la consciencia y la razón dominaban por encima de todo. Pero, con ello, se perdió la profundidad insondable de los personajes de Sófocles y Esquilo, por un lado, y, por otro, desapareció el efecto de conjunto dionisiaco-musical de las tragedias.

«¿Cómo aparece ahora, frente a este nuevo mundo escénico socrático-optimista, el *coro* y, en general, todo el sustario dionisiaco-musical de la tragedia? Como algo casual, como una reminiscencia, de la que sin duda cabe prescindir, del origen de la tragedia, mientras que nosotros hemos visto, por el contrario, que al *coro* sólo se lo puede entender como *causa* de la tragedia y de lo trágico en general.»⁶²

Es decir, Eurípides no logró aquello que había pretendido y que estaba seguro de haber logrado—elevarse por encima de sus maestros en la producción de una obra de arte superior, donde el efecto primigenio del padecer se alcanzara más plenamente sin distracción alguna—. Porque la pasión, en los oyentes, tan solo podía suscitarse Dioniso, el dios «sufriente», con cuyos sufrimientos se identificaba el primitivo *coro* de

sátiros y el espectador de la tragedia más antigua. Y precisamente es a esta divinidad—origen y fundamento de la tragedia— a quien Eurípides expulsó fuera sustituyéndola por la divinidad del «socratismo estético», la razón. Así desde otro punto de vista, constatamos cómo Eurípides al rechazar al primordial instinto artístico de los griegos llevó a término definitivamente la muerte de la tragedia, justamente lo contrario de lo que se había propuesto. E incluso cuando, al final de sus días, reconoció su error mediante la creación de *Las Bacantes*, escrita en honor de Dioniso, no pudo devolverle la vida a la obra de arte asesinada. Entonces se mostró rotundamente que su influencia había sido fatal para el arte griego:

«Esto es lo que nos dice el poeta que se opuso a Dioniso con una energía heroica durante una larga vida—para al final de ello, cerrar su carrera con una glorificación de su adversario... Esta tragedia es una protesta contra la posibilidad de llevar a la práctica su tendencia: ¡ay, y esa tendencia había sido llevada ya a la práctica! Lo milagroso había sucedido: cuando el poeta se retrató, ya su tendencia había vencido. Dioniso había sido ahuyentado ya de la escena trágica...»⁶³

Esta tendencia que inaugura Eurípides, que imprime un nuevo desarrollo, irreversible, al arte griego, es la que construye una obra artística en función de unos presupuestos absolutamente no dionisiacos—y, por tanto, no apolíneos—:

«Expulsar de la tragedia aquel elemento dionisiaco originario y omnipotente y reconstruirla puramente sobre un arte, una moral y una consideración del mundo no-dionisiacas—tal es la tendencia de Eurípides, que ahora se nos descubre con toda claridad.»⁶⁴

La novedosa concepción antidionisiaca del arte eurípedeo fue, en efecto, la que asedió a la tragedia y para siempre. Se observa de ésta y de múltiples maneras cómo lo *dionisiaco adquiere una importancia fundamental en el pensamiento estético de Nietzsche*. Tanto cuando se trata del origen, como del fundamento, o, como ahora, del fin de la tragedia, se revela *Dioniso como el dios artístico prioritario*. Así, si la tragedia nace por su causa, también su muerte le corresponde, en el sentido de que es cuando se aleja Dioniso de la tragedia cuando ésta fallece. De este modo entendemos el siguiente texto sobre la tragedia: «así como únicamente puede nacer del espíritu de la música, así también perece por la desaparición de ese espíritu.»⁶⁵

60 NT, § 12, p. 113; KSA, Band 1, p. 86.

61 *Socratas y la tragedia*, en NT, p. 219; KSA, Band 1, p. 539. Véase también NT, § 12, p. 113; KSA, Band 1, p. 86. Véase la nota 146 de Andrés Sánchez Pascual en NT, p. 268: «*Deus ex machina* [diós sacado con la máquina] en el teatro antiguo, dios que por medio de un mecanismo aparecía en escena al final de las obras para provocar el desenlace...»

62 NT, § 14, p. 122; KSA, Band 1, p. 95.

63 NT, § 12, p. 109; KSA, Band 1, p. 82-83.

64 NT, § 12, p. 108; KSA, Band 1, p. 82.

65 NT, § 16, p. 131; KSA, Band 1, p. 102.

Con la introducción del prólogo y el «deus ex machina», y, además, con la modificación de «el lenguaje, los caracteres, la estructura dramática, la música coral»,⁶⁶ Eurípides no consiguió tampoco el perfeccionamiento del arte por encima de la tragedia antigua, con lo que se le podría, quizá, haber perdonado su crimen: antes bien, hizo prevalecer una tendencia que, a juicio de Nietzsche, podemos denominar *no-artística*. Obviamente tras Eurípides nacieron nuevas obras de arte, inspiradas en él y no a pesar de él, pero, si en terminología nietzscheana llamamos arte a las creaciones posibilitadas por Apolo, Dioniso, o por ambos a la par, entonces la cuestión estriba en delimitar si los productos posteuripídeos proceden de una, o de las dos fuerzas artísticas mencionadas; en caso contrario los productos posteuripídeos no son obras de arte.

Y el recorrido por los textos del joven Nietzsche impone la conclusión de que todas las obras de arte surgidas tras la muerte de la tragedia griega antigua, e incluso ya las obras euripídeas mismas, son la consecuencia de una estética contrapuesta a la teoría estética del joven Nietzsche: la *comedia ática nueva*, que se alimenta de los rasgos morales de la tragedia, es un ejemplo del predominio que alcanzó en el arte la tendencia de Eurípides; como en las tragedias de Eurípides, en las comedias nuevas el espectador invade el ámbito de la escena.

«...el espectador fue llevado por Eurípides al escenario... Gracias a él el hombre de la vida cotidiana dejó el espacio reservado a los espectadores e invadió la escena, el espejo en el que antes se manifestaban tan sólo los rasgos grandes y audaces mostró ahora aquella meticulosa fidelidad que reproduce concienzudamente también las líneas mal trazadas de la naturaleza.»⁶⁷

Representar en el escenario aquello que es completamente inteligible para el público, es una de las consecuencias necesarias de la teoría euripídea, según la cual todo en el arte había de ser comprensible. Es decir, Eurípides sacó al escenario la vida cotidiana y el lenguaje del hombre real desnudo de toda idealidad, lo que cualquier persona podía entender, y sobre lo que cada uno podía opinar. De este modo se convirtió en el «maestro» de ese saber introducir a la realidad diaria en el terreno del mundo de la escena, lo que hasta ahora ni siquiera nadie había pretendido. Con ello, Eurípides llegó a ser el «maestro» de ese nuevo género literario de la «comedia ática nueva».⁶⁸

66 NT § 12, p. 111; KSA, Band 1, p. 85. Véase además *Sócrates y la tragedia*, en NT, p. 217; KSA, Band 1, p. 537.

67 NT § 11, p. 102; KSA, Band 1, p. 76. Véase también *Sócrates y la tragedia*, en NT, p. 214; KSA, Band 1, p. 534.

68 Véase, *Sócrates y la tragedia*, en NT, p. 216; KSA, Band 1, p. 536. Véase también NT, § 11, pp. 103-104; KSA, Band 1, p. 77.

Entonces, a este obra de arte habremos de considerarla como dependiente de Eurípides. La «comedia ática nueva» no será, en tal caso, ni apolínea, ni dionisiaca, y tampoco apolíneo-dionisiaca.

Si nos fijamos ahora en otra figura importante, de singular tratamiento en el filósofo nietzscheano, y que, por ello, también nos va a salir al encuentro en reiteradas ocasiones, entonces hallaremos, en segundo lugar, otro género artístico nuevo que merece nuestra atención. Esta figura de la que hablamos no es otra sino el mismo Platón, el pensador que tan «duramente» juzgó al arte.⁶⁹ La presentación que Nietzsche hace de Platón es compleja y crítica ya desde su primera obra publicada. Así resulta allí que en cuanto discípulo de Sócrates, el adversario del arte trágico, Platón no tuvo más remedio que condenar al arte, pero, por otro lado, guiado por unos fuertes impulsos artísticos que no pudo dejar de sentir, dio nacimiento a un nuevo género literario: el *diálogo*. Ahora bien, Nietzsche no le niega a Platón la capacidad artística, pero ¿cuál es su valoración del arte platónico? Esto es lo que nos interesa, porque una cosa es que afirme lo evidente, y otra, bien distinta, el juicio que le merece el diálogo platónico. Aún cuando le reconozca el «mérito» de haber hecho posible la supervivencia de la poesía antigua, sin embargo, su dictamen final no es comparable, ni mucho menos, con el que pronuncia sobre la tragedia ática:

«El diálogo platónico fue, por así decirlo, la barca en que se salvó la vieja poesía naufraga, junto con todos sus hijos: apinados en un

69 Es de sobra conocida la crítica al arte de Platón, en cuanto lo considera un medio de expresión falsificador de la «verdadera realidad». Véase por ejemplo los contundentes ataques recogidos en *La República* (Edición bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981) contra las narraciones, fábulas o la poesía. En 377 e, entre otros textos dice al respecto de las narraciones: «Que se da con palabras una falsa imagen de la naturaleza de los dioses y héroes, como un pintor cuyo retrato no representara la menor similitud con relación al modelo que intentara reproducir» (Vol. 1, p. 93). Por otra parte, Joaquín Lomba Fuentes, en *Principios de filosofía del arte griego*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1987, nos «aleja» de «la idea frecuente de un Platón enemigo del arte o insensible a él». «Todo lo contrario» afirma el autor: «sus ataques no van contra el arte sino de cara a los abusos artísticos de su tiempo. Y si son violentos, a veces se debe a que era consciente de la inmensa fuerza del arte para arrastrar la sensibilidad de la *poiesis* y la suya propia. Sus investidas, a veces, suenan a excesiva receptividad personal suya para los temas artísticos. Además: estaba entusiasmado con su ideal dialéctico y racional de hombre y no podía compararse esa meta con otras cosas que no fueran la lógica y el diálogo filosófico. Ni con aquel arte tan inmensamente fuerte que llegó a educar a los griegos por la poesía y música de Homero. Por eso se lo echó a los dioses: ellos son los únicos que pueden conferir semejante fuerza al ser humano haciendo de él un artista. Platón se reserva, como sabio, filósofo, el último juicio racional, pues sabe muy bien de los abusos del arte, de los falsos inspiradores que, con el señuelo de pseudomusas, pervierten a la juventud y a la *poiesis* y les desvían de aquella belleza suprema a la que tienden por amor el cosmos y el hombre, como a su fin último e ídolo supremo» (p. 319). De este modo concluye el libro de Joaquín Lomba.

espacio angosto, y medrosamente sujetos al único timonel Sócrates, penetraron ahora en un mundo nuevo, que no se cansó de contemplar la fantasmagórica imagen de aquel cortejo.⁷⁰

La «salvación» platónica de la poesía no es en realidad tan positiva como cabría desear. En las siguientes líneas Nietzsche es todavía más contundente, si cabe:

Realmente Platón proporcionó a toda la posteridad el prototipo de una nueva forma de arte, el prototipo de la *novela*: de la cual se ha de decir que es la fábula esópica amplificada hasta el infinito, en la que la poesía mantiene con la filosofía dialéctica una relación jerárquica similar a la que durante muchos siglos mantuvo la misma filosofía con la teología: a saber, la de *ancilla* [esclava]. Esa fue la nueva posición de la poesía, a la que Platón la empujó, bajo la presión del demoníaco Sócrates.⁷¹

El diálogo platónico, y también la novela, no son, pues, géneros artísticos que hayan logrado elevarse por encima de sus predecesores. El arte griego parece caminar hacia atrás. La poesía no ha avanzado en grandeza, ni se ha hecho más perfecta; al contrario, se ha visto rebajada, disminuida y empuñecida ante el predominio de la filosofía platónica, es decir, ante Sócrates, quien siempre aparece por detrás de toda tendencia antidionisiaca no-artística, que es tanto la de Platón como la de Eurípides. Entonces, si la filosofía vence a la poesía, el diálogo platónico y la novela no son tampoco obras de arte que puedan ser interpretadas y la luz de lo apolíneo y lo dionisiaco; ni tan siquiera a través de uno sólo de estos principios artísticos. La comparación del diálogo platónico con la tragedia eurípidea confirma esto suficientemente. El «socratismo estético» se impone tanto sobre ésta como sobre aquélla:

Aquí el *pensamiento filosófico*, al crecer, se sobrepone al arte y obliga a éste a aferrarse estrechamente al tronco de la dialéctica. En el esquematismo lógico la tendencia *apolínea* se ha transformado en crisálida: de igual manera que en Eurípides hubimos de percibir algo análogo y, además, una transposición de lo *dionisiaco* al efecto naturalista. Sócrates, el héroe dialéctico del drama platónico, nos trae al recuerdo la naturaleza afín del héroe eurípideo, el cual tiene que defender sus acciones con argumentos y contraargumentos, corriendo peligro frecuentemente de no obtener nuestra compasión trágica.⁷²

Por inspiración de Sócrates —cuya importancia siempre tenemos que volver a destacar—, y en manos de Eurípides, y más aún de Platón, el arte griego experimenta un cambio radical en virtud de la honda modificación sufrida por las dos fuerzas artísticas que habían venido guiando el desarrollo del arte griego. Así, Apolo, el dios de la bella apariencia onírica, se convierte en el dios de los «fríos» razonamientos, y Dioniso, el dios de la embriaguez, en el dios inspirador de los «afectos» mediceros del hombre de vida cotidiana. Entonces, en sentido propio, estos productos ya no pueden ser denominados con los nombres de aquellas divinidades, porque, en efecto, ellas han dejado de ser lo que eran.

En tercer lugar, en el *dithrambo ático nuevo*, el arte genuinamente dionisiaco de la música fue duramente desvirtuado. Si hasta el momento hemos observado cómo las intuiciones apolíneas se han transformado en conceptos abstractos; o, dicho de otro modo, si hemos mostrado la sustitución del lenguaje mítico de Homero, de gran riqueza expresiva y belleza plástica, por el lenguaje conceptual socrático-platónico, eminentemente discursivo y racional, ahora, en el dithrambo ático nuevo podremos observar lo que le ha sucedido a la música por obra de la estética antidionisiaca.

«De una manera sacrilega aquel dithrambo nuevo hizo de la música una copia imitativa de la apariencia, por ejemplo de una batalla, de una tempestad marina, y con ello la despojó totalmente de su fuerza creadora de mitos.»⁷³

La música también se vio afectada profundamente por el predominio de la teoría sociática de modo que perdió su primitivo y fundamental carácter dionisiaco con toda su capacidad generadora de mitos. Esta nueva música es una música imitativa que, como tal, no puede ser llamada dionisiaca porque permanece en el terreno de la apariencia. En este momento todavía ha de quedar en la oscuridad el significado y el sentido completo de lo dionisiaco-musical en el joven Nietzsche, pero, a pesar de ello, se puede comprender que la música dionisiaca, basada en la embriaguez, en la transformación de sí del artista, en su olvido de sí mismo y en su alejamiento de la realidad empírica inmediata, ese arte afirmativo dionisiaco tiene poco que ver en Nietzsche con la música imitativa del dithrambo ático nuevo. Esta es una música degenerada que se pone al servicio de las imágenes naturales que intenta reproducir a través de sonidos y ritmos: aquélla, cuando se daba combinada con el arte figurativo apolíneo, era siempre la reina, la fundamental, a la que el compañero se tenía que adaptar, obteniendo, con ello, su propio

70. NT § 14, p. 121; KSA, Band 1, p. 93-94. Sobre la reforma platónica del arte y su dependencia de la teoría de Sócrates véase *Sócrates y la tragedia*, en NT, pp. 222-224; KSA, Band 1, pp. 542-544.

71. NT § 14, p. 121; KSA, Band 1, p. 94.

72. *Ibid.*

73. NT § 17, p. 141; KSA, Band 1, p. 112.

engrandecimiento. Al oyente puede quizá que le resulte difícil distinguir esos dos tipos de música, sin embargo, al lector, le ha de quedar claro que Nietzsche los diferencia radicalmente:

«Ahora la música se ha convertido en un mezuquino reflejo de la apariencia, y por ello es infinitamente más pobre que ésta misma: con esa pobreza la música rebaja más aún, para nuestro sentimiento, la apariencia misma, hasta el punto de que ahora, por ejemplo, una batalla imitada musicalmente de ese modo se agota en ruido de marchas, sonidos de trompetas, etc., y nuestra fantasía queda detenida justo en esas superficialidades. La pintura musical es, por tanto, en todos los aspectos, el reverso de la fuerza creadora de tanto que es propia de la verdadera música: con ella la apariencia se vuelve más pobre de lo que es, mientras que con la música dionisiaca la apariencia individual se enriquece y se amplifica hasta convertirse en imagen del mundo.»⁷⁴

Nietzsche subraya así cómo la música se transforma, cambia, se modifica. Hay una música dionisiaca, otra apolínea. Y, también, una música imitativa, la del dithirambo ático nuevo. Este género artístico, que rebaja el arte de la música a una esfera artística inferior a la de la apariencia misma, no es, por supuesto, dionisiaco, pero tampoco apolíneo: es un producto más de esa tendencia naturalista introducida por Sócrates, a la que Nietzsche califica, en este contexto en donde nos habla de la música del dithirambo ático nuevo, de «asesina del arte»,⁷⁵ evidentemente porque, como queda dicho, no se inspira en los genuinos dioses artísticos de Apolo y Dioniso, a los que, por el contrario, aleja de sí.

Resta aún, en cuarto y último lugar, otra obra de arte generada por la teoría estética de Sócrates, y que le merece a Nietzsche especial atención:

«El contenido más íntimo de esa cultura socrática no es posible calificarlo con mayor agudeza que denominándolo la cultura de la *ópera*. Pues es en este campo donde la cultura ha hablado con particular ingenuidad acerca de su querer y conocer, llenándonos de asombro cuando comparamos la génesis de la ópera y el hecho del desarrollo de la misma con los eternas verdades de lo apolíneo y de lo dionisiaco.»⁷⁶

La *ópera* es, pues, eminentemente socrática: en ella captamos plenamente las características esenciales y las consecuencias de esa

estética que ocasionó el fallecimiento de la tragedia y del arte griego. La ópera es, ya lo sabemos de entrada, un género artístico radicalmente distinto y antitético de los géneros artísticos posibilitados por Apolo y por Dioniso.

Nietzsche, en el parágrafo 9 de *El nacimiento de la tragedia*, insiste reiteradamente en el hecho de que en la génesis de la ópera encontramos una tendencia no artística. Y esto lo demuestra mediante el análisis del estilo representativo y del recitado, que son elementos esenciales de la ópera, y que sólo pueden ser explicados, a su parecer, si salimos fuera del ámbito del arte. Al oyente le interesa, por encima de todo, entender la palabra claramente, el discurso, el texto de la canción: la música queda postergada entonces a un segundo lugar, rebajada, esclavizada bajo la preponderancia de la palabra; el cantante más que cantar recita. Por otra parte se debe dar satisfacción también al impulso del cantante, que quiere expresarse a través de la música, evitando que ello repercuta negativamente en la inteligibilidad de la palabra. Con tal fin se le permite que en algunos intervalos pueda dedicarse completamente a la música sin preocuparse por nada más. Y de todo ello resulta un efecto de conjunto artificial, ni dionisiaco ni apolíneo:

«Este alternarse de discurso afectivamente insistente, pero cantado sólo a medias, y de interjección cantada del todo, que está en la esencia del *stilio rappresentativo*, este esfuerzo, que alterna con rapidez, por actuar unas veces sobre el concepto y sobre la representación, y otras sobre el fondo musical del oyente, es algo tan completamente innatural y tan íntimamente opuesto a los instintos artísticos así de lo dionisiaco como de lo apolíneo, que es preciso inferir un origen del recitado situado fuera de todos los instintos artísticos.»⁷⁷

El estilo representativo no le merece a nuestro autor ningún valor artístico. Antes bien él cree poder describir su razón de ser fuera de la esfera del arte, en una tendencia optimista moderna según la cual el hombre primigenio habría sido un ser eminentemente bueno. La ópera sería en tal caso la manifestación de ese estado primitivo de la humanidad: en ella se habría llevado a efecto la recuperación del lenguaje originario y de la música antigua:

«Bastarnos con haber visto que la magia propiamente dicha y, con ello, la génesis de esta nueva forma de arte residen en la satisfacción de una necesidad totalmente no-estética, en la glorificación optimista del ser humano en sí, en la concepción del

74 NT § 17, p. 142; KSA, Band 1, p. 112-113.

75 NT § 17, p. 141; KSA, Band 1, p. 112.

76 NT § 19, p. 151; KSA, Band 1, p. 120.

77 NT § 19, p. 152; KSA, Band 1, p. 121.

hombre primitivo como hombre bueno y artístico por naturaleza.⁷⁸

El sujeto de esa tendencia propiamente no artística es el hombre teórico, aquel que busca sobre todo la comprensibilidad, la inteligibilidad de la palabra en detrimento de la música. Tal hombre es el contrapuesto al artista, es el hombre del racionalismo sociático que produce la degeneración de la música y del arte todo, porque desprecia al verdadero arte; el que florece a partir de las divinidades artísticas de Apolo y Dioniso. En efecto, a la luz de la creación —la ópera— del hombre teórico, de inspiración sociática, Nietzsche se pregunta:

«¿Que se hace de las verdades eternas de lo dionisiaco y de lo apolíneo, con una mezcla de estilos como la que he mostrado que existe en la esencia del *stilo rappresentativo*? ¿donde la música es considerada como un siervo, la palabra del texto como un señor; donde la música es comparada con el cuerpo, la palabra del texto con el alma? ¿dónde en el mejor de los casos la meta suprema estará dirigida hacia una pintura musical transcritiva, de modo similar a como ocurrió en otro tiempo en el dithrambo ático nuevo?»⁷⁹

Si en el dithrambo ático nuevo se pudo apreciar cómo la genuina música dionisiaca sufrió una fatal codificación que acabó con ella en beneficio de una música distinta, que fue denominada «pintura musical», entonces en la ópera, cuya música es comparada con la de aquel género artístico, pervive la misma tendencia ampujadora del arte musical-dionisiaco. La ópera, como el dithrambo ático nuevo, no es una obra de arte dionisiaca, pero tampoco es un obra de arte apolínea; es un producto degenerado del socratismo estético. Lo que se nos mostró desde el principio y hasta el final del análisis nietzscheano de este género artístico.

Entonces, tras el análisis de la *comedia ática nueva*, el *diálogo platónico*, el *dithrambo ático nuevo*, y la *ópera moderna*, la conclusión no se hace esperar: Nietzsche, por mediación de sus dos principios artísticos, lo apolíneo y lo dionisiaco, que son la base esencial de su teoría del arte, lucha contra el sistema de pensamiento de Sócrates y de Platón, que rebaja al arte a la categoría de esclava de la filosofía. Lo que se observa ya en este primer e introductorio recorrido por sus textos juveniles es precisamente esto, su radical oposición a aquellos dos grandes filósofos griegos y su *reivindicación del arte por encima de la filosofía*; ello es lo que se expresa ejemplarmente en la distinta valoración que a cada uno

de ellos le merece la música: así mientras que Nietzsche la considera superior a la palabra, al lenguaje, a la imagen, la concepción socrático-platónica del arte, por el contrario, la degrada a un segundo término por debajo del lenguaje de la palabra. No obstante, como si pudiera parecer, el filósofo alemán no pretende llevar a efecto una simple inversión del platonismo. Ello mantendría las jerarquías solo que translocando el orden y, sin embargo, las sutiles relaciones entre lo apolíneo y lo dionisiaco se van encaminando, progresivamente, hacia un lugar donde lo que reina es el vacío de poder, o, dicho de otro modo, donde el poder lo detenta la lucha infinita, mas sin violencia, entre las fuerzas. Como se comprobará en lo que sigue la crítica del autor del escrito sobre la tragedia es mucho más profunda, acabará por socavar los rígidos principios de la concepción socrático-platónica del mundo que determinan el primado de la filosofía por encima del arte y, de modo general, la defensa de un férreo sistema jerárquico⁸⁰.

Sobre la teoría nietzscheana del arte, y para finalizar esta investigación sobre Apolo y Dioniso como principios de clasificación de las artes, podemos decir, a modo de conclusión, lo siguiente: *el dios Apolo-Dioniso es el dios conductor indiscutible de su pensamiento estético*. Cada uno de

80 Obviamente, no todas las lecturas de *El nacimiento de la tragedia* definen la tesis que aquí hemos adelantado. Como se ha podido observar abundan los párrafos que postulan un sistema jerárquico y como la existencia de un principio entitativo que parece estar dotado del rango de fundamento del reino de la apariencia. Paul de Man, *Allegorías de la lectura*, traducción de Enrique Lynch, Barcelona, Editorial Lumen, 1990, afirma que en *El nacimiento de la tragedia* opera la «paradigmática» que está asociada con «el idealismo romántico» (p. 106). «El punto de partida, Dionisos, contiene en sí mismo el punto final, la obra de arte apolínea, y gobierna la senda dialéctica que conduce de uno a otro. Toda sección transversal hecha en la diacronía de la historia puede ser valorada en términos de la mayor o menor manifestación o presencia de Dionisos, 'terreno original por medio del cual se puede medir la distancia y la proximidad...» (p. 105). Y más adelante denuncia que: «Lejos de debilitar la fundamentación de la filosofía en la ontología y en una metafísica de la presencia, la transferencia que favorece la voz sobre la escritura, el arte sobre la ciencia, la poesía sobre la prosa, la música sobre la literatura, la naturaleza sobre la cultura, el lenguaje simbólico sobre el conceptual... sirve de hecho para fortalecer el centro ontológico (teocéntrico, melocéntrico, logocéntrico)... Un gran número de pasajes tomados de *El nacimiento de la tragedia* parecen ubicar por fuerza el texto dentro de la tradición logocéntrica» (p. 110). Paul de Man refuerza esta su argumentación aludiendo a investigadores franceses que se mueven en esta dirección sin cuestionar la ontología logocéntrica del primer escrito publicado de Nietzsche. Se trata de estudiosos preocupados por las implicaciones filosóficas de la teoría del lenguaje de Nietzsche y de sus usos lingüísticos concretos: Philippe Laconne-Labarthe, «Le Détour», *Poétique*, 5, 1971; Sarah Kofman, «Nietzsche et la métaphysique», *Poétique*, 5, 1971, y Nietzsche y la *metaphysique*, Paris, Editions Galilée, 1983. No obstante, Paul de Man reconoce que, «ciertas formulaciones de *El nacimiento de la tragedia* sigan siendo enigmáticas». Que hay un cierto «residuo de significado» que no se ajusta a la «lógica del texto» (pp. 121-122). En nuestro caso el lector observará la fundamentación de nuestra interpretación que lleva el pensamiento del joven Nietzsche más allá del pensamiento metafísico de la tradición occidental.

78 NT, § 19, pp. 153-154; KSA, Band 1, p. 122.

79 NT, § 19, p. 157; KSA, Band 1, p. 126.

ellos gobierna un reino artístico independiente. Fruto de la lucha que mantienen entre sí, y que resulta necesaria para el engrandecimiento de ambos. En tal caso bajo la guía de Apolo y Dioniso se establece una estructuración de las artes griegas: por un lado el arte del escultor, por el otro el arte de la música; de una parte la pintura, de otra parte la música; en un extremo las artes plásticas, en el otro de nuevo la música. Así se nos presenta a la música, en función de estas antítesis, como el arte genuinamente dionisiaco, cuyo presupuesto es la embriaguez en contraposición al sueño que es el fenómeno psicofisiológico que posibilita las artes apolíneas. Pero a través del análisis de la embriaguez y sobre todo del arte de la música misma se hace patente enseguida la falta de rigidez de las anteriores divisiones del arte; hay una música dionisiaca y una música apolínea. El ámbito de la poesía también muestra lo mismo: no pertenece en exclusividad a una de las dos divinidades artísticas; la poesía épica es apolínea y la poesía lírica dionisiaca. Precisamente en la poesía lírica se pone en evidencia que Apolo y Dioniso no sólo luchan sino que, lo que es más importante, colaboran entre sí de forma explícita: el primero aporta la palabra, el segundo, y más prioritario, la música y tanto en la poesía lírica como además en la canción popular. Fruto también de esta ayuda mutua. A continuación se nos ofrece a la tragedia ática que se a la más insigne de todas las artes del mundo griego, con lo que se comprende que la estética nietzscheana *no sitúa a la música sino a la tragedia en la céntrica del arte*. Es ella una obra de arte dual, asimismo apolínea y dionisiaca, donde cada uno de los dos instintos artísticos obtiene su perfección más alta como consecuencia de su «alanza fraterna». Sin embargo, en la tragedia, como en la poesía lírica y en la canción popular, Dioniso detenta la preponderancia; en conjunto se puede decir que estas tres obras de arte duales son dionisiacas, si bien necesitan e incluyen al arte apolíneo. La tragedia sobre todo muestra la gran complejidad, de momento enigmática, de las relaciones entre Apolo y Dioniso.

En función de estos resultados podemos subrayar que *lo apolíneo y lo dionisiaco no se entienden por separado, el uno sin el otro*. De manera explícita esto queda demostrado en el análisis de las obras de arte que son el producto común de ambos instintos artísticos, pero, incluso, de manera implícita se puede constatar lo dicho a través de las obras de arte que tan sólo caen bajo el auspicio de una de las dos divinidades, pues ellas deben su existencia a la fructífera rivalidad habida entre Apolo y Dioniso. Además en el estudio de la muerte de la tragedia y de los géneros artísticos posteriores posibilitados por el socrático estético se observa también lo mismo. En el momento en que se quiere prescindir o despreciar a uno de ellos, lo dionisiaco en este caso, el otro se aleja consecuentemente, y con ello se produce la muerte de la tragedia y la

victoria de una teoría estética que lleva a efecto la degeneración del genuino arte griego. En la tragedia eurípidea, en la comedia ática nueva, en el diálogo platónico, en el dítirambo ático nuevo y en la ópera moderna, se hace evidente nuevamente la importancia que tiene el hecho de dar cumplida satisfacción tanto a Apolo como a Dioniso, y a ambos a la vez. Precisamente aquellas obras de arte, ni apolíneas ni dionisiacas, son el resultado de una tendencia «no-artística» y «asesina del arte», a saber la estética racionalista de Sócrates, justamente la teoría artística opuesta e inversa a la de Nietzsche, contra la que él polemiza, en consecuencia, con el arma en la mano de sus símbolos esenciales, Dioniso y Apolo.

Por lo tanto, si se quiere comprender el pensamiento estético de Nietzsche, si se desea estudiar su primer ataque contra Sócrates y Platón, o si, como es nuestro caso, *se intenta penetrar en el significado de lo dionisiaco en el joven Nietzsche*, es una cuestión insoslayable el análisis de la pareja divina de Apolo y Dioniso, que aun estando tomada de autores anteriores y contemporáneos, tiene en Nietzsche mucha mayor riqueza significativa.

LA COMPRENSIÓN DEL MUNDO

Ahora bien, tras la teoría estética del joven Nietzsche y a través de ella se abre paso una teoría filosófica compleja y de difícil acceso. Nietzsche no se expresa en el lenguaje usual de la filosofía, conceptual y sistemático, ya que no pertenece por educación a esa tradición⁸¹ y, sobre todo, porque lleva a cabo una lucha contra el predominio de la palabra racional socio-platónica. Su filosofía se encubre, se oculta, se enmascara bajo su concepción del arte, en especial bajo el simbolismo de lo apolíneo y de lo dionisiaco. El conocimiento de estas divinidades artísticas es pues imprescindible como vía de acceso a la filosofía del joven Nietzsche; y a la inversa, sólo cuando se haga explícito el sentido filosófico de los dos principios originarios del arte podrá captarse en toda su significación la teoría estética de Nietzsche, que en consecuencia es inseparable de su teoría filosófica como ésta de aquélla. A la luz de nuestra exposición anterior se demuestra lo dicho, porque al querer limitarnos a la Estética, muchos de sus aspectos han debido quedar en la oscuridad. En lo que sigue se hará evidente además cómo la filosofía de juventud de Nietzsche no es desvinculable de su teoría del arte. O dicho de otro modo: si Apolo y Dioniso nos han servido de guía hasta ahora, también seguirán ejerciendo esta función en lo sucesivo, donde pretendamos mostrar la comprensión filosófica del mundo de Nietzsche.

En el «Ensayo de autocrítica», escrito en 1886 como prólogo a *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche nos confirma que su concepción del arte se fundamenta en una concepción del mundo determinada; que en su primer libro hay algo además de una reflexión sobre el arte:

«...lleno de innovaciones psicológicas y de secretos de artista, con una metafísica de artista en el trasfondo...»⁸²

Una «metafísica de artista» es lo que existe en el fondo de su escrito sobre la tragedia; una teoría que emana del singular ojo del artista, mas

una teoría nombrada *metafísica*. Hasta qué punto esa metafísica, por ser de *artista*, detenta la originalidad de un nuevo comienzo para el pensamiento occidental, es la cuestión que se trata de dilucidar. La terminología nietzscheana de esta su primera obra publicada es también rica en términos, expresiones, imágenes y metáforas que sino son usuales en el lenguaje metafísico tradicional al menos sugieren una comprensión metafísica del mundo al modo tradicional. Como Nietzsche emplea una gran variedad de expresiones y las vuelve a utilizar continuamente, aquí mencionaremos sólo algunas como ejemplos demostrativos: «Uno primordial»⁸³ (Ur-Ein); «el fondo más íntimo del mundo»⁸⁴ (Der innerste Grund der Welt); «el núcleo más íntimo de la naturaleza»⁸⁵ (Der innerste Kern der Natur); «el corazón del mundo»⁸⁶ (Das Herz der Welt); «el genio del mundo»⁸⁷ (Der Weltgenius); «el corazón de la naturaleza»⁸⁸ (Das Herz der Natur); «el pecho de la naturaleza»⁸⁹ (Die Brust der Natur); «el ser primordial»⁹⁰ (Das Ursein); «las madres del ser»⁹¹ (Die Mutter des Seins); «lo único viviente»⁹² (Das eine Lebendige). Todo esto no son más que maneras distintas de nombrar a Dioniso o lo dionisiaco: son formulaciones metafóricas del símbolo más general, Dioniso. Pero con ello aún no, hemos dicho nada de sus significados, pues ¿qué es Dioniso? Es lo contrapuesto a Apolo, su inseparable, podemos decir, y Apolo, ¿quién es? Esta dualidad de Dioniso y Apolo Nietzsche la expresa en algunos casos así: «esencia/apariencia»⁹³ (Wesen/Erscheinung) o «cosa en sí y apariencia»⁹⁴ (Ding an sich und Erscheinung). Sin embargo, es en el siguiente texto de *El nacimiento de la tragedia* donde descubrimos claramente el punto de vista «metafísico» de Nietzsche y, por tanto, es ahí donde alcanzamos la intelección de lo representado por la antítesis artística Dioniso-Apolo; además queda en él explicitada la dependencia de su tesis de aquél que fuera el que le inició en la filosofía:

«Apolo está ante mí como el transfigurador genio del *proteptimon individualitatis* [principio de individualización]... mientras que, al místico grito jubiloso de Dioniso, queda roto el sortilegio de la

81 Véase Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Universidad, 1980, p. 24: «El punto de partida peculiar de Nietzsche -situado al comienzo de su camino- se halla caracterizado por un problema

estético-psicológico. Nietzsche, que se siente profundamente extraño a la tradición del pensamiento conceptual del ser, renuncia, más aún, tiene que renunciar a los medios y a los métodos de la filosofía clásica, y por este motivo su filosofar se oculta bajo estética y bajo psicología. Este encubrimiento no desaparece durante mucho tiempo. Y al revés, como todos los conceptos estético-psicológicos empleados por Nietzsche se encuentran impulsados, por así decirlo, por la energía de una interrogación filosófica, todos los conceptos quedan excesivamente sobrecargados -y expresos a ser malinterpretados-...»

82 *Ensayo de autocrítica*, § 2, en *NT*, p. 27; *KSA*, Band 1, p. 13.

83 *NT*, p. 45, p. 57, p. 63, p. 175; *KSA*, Band 1, p. 30, p. 38, p. 43, p. 141.

84 *NT*, p. 47; *KSA*, Band 1, p. 31.

85 *NT*, p. 57; *KSA*, Band 1, p. 39.

86 *NT*, p. 63, p. 85, p. 93, p. 171; *KSA*, Band 1, p. 44, p. 63, p. 70, p. 138.

87 *NT*, p. 64; *KSA*, Band 1, p. 45.

88 *NT*, p. 77; *KSA*, Band 1, p. 56.

89 *NT*, p. 80; *KSA*, Band 1, p. 58.

90 *NT*, p. 85; *KSA*, Band 1, p. 62.

91 *NT*, p. 132; *KSA*, Band 1, p. 103.

92 *NT*, p. 139; *KSA*, Band 1, p. 109.

93 *NT*, p. 71; *KSA*, Band 1, p. 50.

94 *NT*, p. 81, p. 172; *KSA*, Band 1, p. 59, p. 139.

individuación y abierto el camino hacia las Madres del ser; hacia el núcleo más íntimo de las cosas. Esta antítesis enorme que se abre como un abismo entre el arte plástico, en cuanto arte apolíneo, y la música, en cuanto arte dionisiaco, se le ha vuelto tan manifiesta a uno solo de los grandes pensadores, que aun careciendo de esta guía del simbolismo de los dioses helénicos, reconoció a la música un carácter y un origen diferentes con respecto a todas las demás artes, porque ella no es, como éstas, reflejo de la apariencia, sino de una manera inmediata reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a *todo lo físico del mundo, lo metafísico*, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí (Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, I, p. 310).⁹⁵

Este pasaje contiene los principios artísticos de la estética nietzscheana junto con su fundamento filosófico. Así, si a través de Dioniso y Apolo se lleva a cabo una división de las artes —la música, por una parte; las demás artes, por otra—, ello es posible o adquiere sentido porque Dioniso y Apolo simbolizan una oposición ontológica: «voluntad»—«representación», en terminología schopenhaueriana; «cosa en sí»—«apariencia»; o como lo expresa también Nietzsche, «lo metafísico»—«lo físico»; «el núcleo más íntimo de las cosas»—«el principium individuationis».

No sólo hemos encontrado una explicación al porqué de aquella separación de las artes, también al porqué de una jerarquización determinada de las artes en función de la cual la música detenta, en principio, un lugar privilegiado por encima de todas las restantes; entonces, hemos hallado asimismo una justificación de la preponderancia que asume Dioniso en sus relaciones con Apolo; y, lo que es de suma importancia, una interpretación filosófica concreta del mundo al hilo de la tragedia griega.

En primer lugar, nos detendremos en el fundamento de la división de las artes. Sobre esto hemos de volver a subrayar de entrada el reconocimiento de Nietzsche de su dependencia de Schopenhauer. Es éste último, y Nietzsche con él, el que aleja a la música de todas las demás artes, porque ella es la única arte que nos conduce a la captación de la voluntad, de la cosa en sí, sin recurrir para nada al reino de la apariencia, sin la mediación de la imagen, del concepto, o de la palabra. Eso, por otra parte, ya aparece formulado en *La visión dionisiaca del mundo*.

«En la sucesión de armonías, y ya en su abreviatura, en la denominada melodía, la «voluntad» se revela con total inmediatez sin haber ingresado antes en ninguna apariencia».⁹⁶

No sólo la música por sí misma, en cuanto arte no figurativo, no conceptual, produce un «reflejo» de lo «Uno primordial»; además, la música penetra en la voluntad misma aún antes de su manifestación en la apariencia. La música es «el lenguaje inmediato de la voluntad»⁹⁷, y como tal nada tiene en común con la apariencia y con las artes dependientes de ella. O, dicho de otra manera, la música es el «espejo universal de la voluntad del mundo».⁹⁸ Este es el valor excepcional que Nietzsche le atribuye a la música, el de ser el medio artístico de acceso a la realidad profunda, oculta tras la realidad fenoménica; es la única expresión directa de la cosa en sí kantiana, o de la voluntad schopenhaueriana. Pero Nietzsche no nos habla en estos términos de todo tipo de música. Tan sólo de la música llamada dionisiaca, pues únicamente ella es «espejo dionisiaco del mundo».⁹⁹

¿Por qué es Dioniso —nos preguntamos ahora— la divinidad artística rectora de la verdadera música? Porque es el dios de la embriaguez, dijimos antes, del éxtasis y olvido de sí, presupuestos necesarios de tal arte. La pérdida momentánea de la subjetividad es lo que permite al artista producir su obra de arte de la música, que es captación inmediata de lo universal y no de lo particular individual. Además, decimos en este momento, Nietzsche introduce el símbolo de Dioniso en la teoría estética de Schopenhauer y lo conviene en el representante divino de la voluntad. Dioniso es el instinto artístico primordial a través del cual se abre el acceso al «fondo más íntimo del mundo»; mas es también esa realidad misma. En el siguiente pasaje, donde Nietzsche hace uso en cuanto filólogo de sus conocimientos sobre mitología griega, se observa lo dicho:

«En verdad, sin embargo, aquel héroe es el Dioniso suficiente de los Misterios, aquel dios que experimenta en sí los sufrimientos de la individuación, del que mitos maravillosos cuentan que, siendo niño, fue despedido por los Titanes, y que en ese estado es venerado como Zagreo... Lo que los epoptos esperaban era, sin embargo, un renacimiento de Dioniso, renacimiento que ahora nosotros, llenos de presentimientos, hemos de concebir como el final de la individuación: en honor de ese tercer Dioniso futuro resonaba el rugiente canto de júbilo de los epoptos. Y sólo por esa esperanza aparece un rayo de alegría en el rostro del mundo desgarrado, roto en individuos... En las intuiciones aducidas tenemos ya juntos todos los componentes de una consideración profunda y pesimista del mundo, y junto con esto *la doctrina misteriosa de la tragedia*: el conocimiento básico de la unidad de

95 NT, § 16, p. 132; KSA, Band 1, pp. 103-104.

96 La visión dionisiaca del mundo, § 1, en NT, p. 234; KSA, Band 1, p. 557.

97 NT, § 16, p. 136; KSA, Band 1, p. 107.

98 NT, § 17, p. 142; KSA, Band 1, p. 112.

99 NT, § 19, p. 157; KSA, Band 1, p. 126.

todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida.¹⁰⁰

Significativamente rico en matices, este texto merece un extenso comentario: Dioniso en Nietzsche expresa la unidad, no tanto, o no sólo, de una comunidad social, cuanto, en un sentido filosófico-ontológico, del mundo, expresa lo «uno primordial», que es el fondo de las cosas. El filósofo-filósofo Nietzsche se abre paso a través del mito hacia una consideración filosófica de la realidad, lo que no es nada extraño por otra parte pues el mito ofrece una visión del mundo. Dioniso se nos revela como el símbolo divino de la «voluntad».

Pero se observará también que el mito nos cuenta el despedazamiento de Dioniso, es decir, la ruptura de la unidad en múltiples individuos. Precisamente es la divinidad artística contrapuesta a Dioniso, Apolo, la que ha de servir ahora para explicar este contenido del mito. Porque, en efecto, la concepción del mundo que desvela este mito en manos de Nietzsche consiste en postular la existencia de dos ámbitos de realidad diferentes y distintos. La comparación con el sueño —en cuanto «aparición» en relación con los sucesos de la vigilia—, presente ya en el parágrafo primero de *El nacimiento de la tragedia*, anuncia esto mismo:

«El hombre filósofico tiene incluso el presentimiento de que también por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos yace oculta una realidad del todo distinta, esto es, que también aquella es una apariencia».¹⁰¹

La realidad plural en que habita el hombre es pues «aparición», claro que ello es así porque hay otra realidad más profunda, la llamada dionisiaca:

«Quedan de este modo separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca».¹⁰²

Dioniso es la voluntad, o la cosa en sí, pero los pedazos de Dioniso son esa otra realidad, la «cotidiana», la de los individuos múltiples separados unos de otros y separados de su entorno, que viene expresada

100 NT, § 10, pp. 97-98; KSA, Band 1, p. 72-73. Véanse además estos otros textos muy similares al transcrito: Fragmento póstumo 7 (123), UI 2b, Ende 1870-April 1871, KSA, Band 7, pp. 176-179.

101 NT, § 1, pp. 41-42; KSA, Band 1, p. 26.

102 NT, § 7, p. 78; KSA, Band 1, p. 56.

bajo el símbolo de Apolo, el dios de las imágenes oníricas, el dios de la apariencia, del que Nietzsche dice también:

«Más aún, de Apolo habría que decir que en él han alcanzado su expresión más sublime la confianza inconsciente en ese *principium* y el tranquilo estar allí de quien se halla cogido en él, e incluso se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del *principium individualitatis*».¹⁰³

Apolo es así el dios del principio de individuación. Él es el representante de aquella otra esfera de la realidad, la del individuo, en la que reina la diferencia y la separación; de la realidad contrapuesta a la unidad del mundo que ella fracciona. Porque si Dioniso y Apolo son dioses rivales, también son opuestos los mundos designados por su mediación. Entonces se justifica además la anterior división de las artes. La música, dionisiaca, nos ofrece a la voluntad, el fondo íntimo de la vida, mientras que las demás artes, apolíneas, permanecen en el terreno de la apariencia, de la imagen que el ojo vislumbra, o de la palabra que el hombre pronuncia; las artes que fructifican bajo los auspicios del dios de la individuación, lógicamente, han de quedar atrapadas en ese mundo del que el mito del despedazamiento de Dioniso nos dice que está «roto en individuos». Por otra parte es asimismo coherente con esta «metafísica del arte» nietzscheana la primacía que ostenta la música dionisiaca en relación con las artes apolíneas, lo que Nietzsche toma en préstamo de Schopenhauer, como quedó dicho. Pues el mundo que penetra la música es el originario, el primordial, y el mundo ofrecido por las otras artes es el secundario, si lo podemos llamar así; o, como se dice en *El nacimiento de la tragedia*, la música «simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia», mientras que el resto de las artes simbolizan las «apariencias».¹⁰⁴

En segundo lugar, no debemos olvidar, dentro de la estructuración de las artes comentada, la existencia de una serie de productos artísticos duales, «apolíneo-dionisiacos». A ellos nos aproximaremos ahora llevando en la mano la luz clarificadora de esa «metafísica estética» de Nietzsche, con el fin no tanto de demostrar el predominio de lo dionisiaco sobre lo apolíneo cuyas razones ya son evidentes, sino antes bien con la meta de profundizar en el sentido filosófico de ese beneficio o engrandecimiento mutuo que obtienen Apolo y Dioniso a través de su reconciliación. Para ello se ha de tener ante la vista lo que en otro lugar se dijo: *las fuerzas artísticas de lo apolíneo y de lo dionisiaco experimentan una modifica-*

103 NT, § 1, p. 43; KSA, Band 1, p. 28. Véanse además los siguientes pasajes: NT, § 4, p. 58; KSA, Band 1, p. 39; NT, § 21, p. 166; KSA, Band 1, p. 133.

104 NT, § 6, p. 72; KSA, Band 1, p. 51.

ción de sí mismas cuando colaboran la una con la otra en la realización de una obra de arte común. En relación con la esfera artística de lo apolíneo en la poesía lírica, podemos leer en este sentido:

«El genio lírico siente brotar del estado místico de autoalienación y unidad un mundo de imágenes y símbolos cuyo colorido, causalidad y velocidad son totalmente distintos del mundo del escultor y del poeta épico. Mientras que es en esas imágenes, y sólo en ellas, donde estos últimos viven con alegre deleite... las imágenes del lírico no son, en cambio, otra cosa que *él mismo*, y sólo distintas observaciones suyas, por así decirlo, por lo cual a él, en cuanto centro motor de aquel mundo, le es lícito decir «yo»: sólo que esta yoidad no es la misma que la del hombre despierto, empírico-real, sino la única yoidad verdaderamente existente y eterna, que reposa en el fondo de las cosas, hasta el cual penetra con su mirada el genio lírico a través de las copias de aquellas.»¹⁰⁵

A partir de la captación musical de la unidad del mundo, el lírico produce una serie de imágenes completamente diferentes a las propias de las artes exclusivamente apolíneas porque éstas son reflejos de las apariencias, y aquéllas, aun sin dejar de pertenecer a la realidad apolínea, son manifestaciones de la realidad dionisiaca. El yo del artista lírico, dice Nietzsche, no es el de un hombre particular cualquiera: a través de él se expresa directamente el fondo de las cosas, lo dionisiaco, pero esto mismo se reproduce indirectamente por mediación de la fuerza artística de lo apolíneo. Es decir, la diferencia entre el arte sólo apolíneo y los elementos artísticos apolíneos de una obra de arte apolíneo-dionisiaca estriba ahí: en el primer caso Apolo se cierra sobre sí mismo dentro del mundo de la representación; en el segundo caso *Apolo se abre hacia Dioniso* y contribuye a la penetración del mundo de la «voluntad», causa y fundamento de las múltiples apariencias que son «copias» suyas. Esta dependencia del arte apolíneo respecto del arte dionisiaco, que es a la vez una dependencia del mundo simbolizado por Apolo en relación con el mundo representado por Dioniso, y cuyo reconocimiento afecta positivamente a ambos instintos artísticos, se hace evidente igualmente en la canción popular.

-Mas para nosotros la canción popular es ante todo el espejo musical del mundo, la melodía originaria, que ahora anda a la búsqueda de una apariencia onírica paralela y la expresa en poesía. *La melodía es, pues, lo primero y universal*, que, por ello, puede padecer en sí también múltiples objetivaciones, en múltiples textos. Ella es también, en la estimación ingenua del pueblo,

más importante y necesaria que todo lo demás. La melodía genera de sí la poesía, y vuelve una y otra vez a generarla; no otra cosa es lo que quiere decirnos *la forma estrófica de la canción popular...*»¹⁰⁶

La música es «lo primero» y «universal», por eso es el arte «más importante» y «necesario»; en un sentido ontológico podríamos decir lo mismo de la realidad dionisiaca, ella es la «cosa en sí», la razón de ser de la realidad apolínea de la individuación. Las artes están jerarquizadas, *los ámbitos de la realidad también*. La canción popular expresa musicalmente la unidad originaria del mundo, pero al mismo tiempo el arte dionisiaco de la música requiere, en ese género artístico, la presencia del arte apolíneo como vehículo para su manifestación en la multiplicidad de las apariencias. Esto es, la canción popular no sólo nos ofrece al mundo dionisiaco en su inmediatez a través de la música, recurre al auxilio de las artes apolíneas, la poesía, la letra de la canción en este caso, para ponernos ante la vista las «objetivaciones» posibles de la música, es decir, las «objetivaciones» de la realidad dionisiaca. De este modo el arte apolíneo y el dionisiaco colaboran, se apoyan mutuamente con el fin de permitirnos el acceso al mundo desde sus dos vertientes: *la unidad y la pluralidad*. Esto implica la modificación y el engrandecimiento de ambos instintos artísticos, como decíamos; el apolíneo porque asume la tarea no ya de producir bellas imágenes sin más, sino de plasmar en imágenes el fondo a-figurativo del mundo; el dionisiaco porque refuerza su capacidad expresiva de lo «Uno primordial» por el servicio prestado por las fuerzas apolíneas. Sentimos la tentación de decir que es como si Apolo y Dioniso, antes separados y enfrentados, recluidos cada uno en su propia realidad, ahora en su vinculación se transformaran ellos mismos y, además y fundamental, transformaran las realidades por ellos representadas; cuanto menos, juntos, nos presentan la realidad bajo otra perspectiva donde prevalece la *interrrelación*, y no una insuperable separación.

La sabiduría dionisiaca de Sileno, el sinsentido de la realidad apolínea de la individuación

La visión de Nietzsche del mundo se ofrece con claridad y contundencia en aquellos pasajes donde se explicita la «sabiduría popular» transmitida por el mítico Sileno, el «acompañante de Dioniso»:

-Una vieja leyenda cuenta que durante mucho tiempo el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio *Sileno*, acompañante de Dioniso, sin poder cogerlo. Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla el demon: hasta que, forzado por el rey, acaba prorumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: «Estipite miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para tí sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para tí: no haber nacido, no ser, ser *hada*. Y lo mejor en segundo lugar es para tí - morir pronto».¹⁰⁷

La existencia es despiadada y cruel, eso nos enseña la filosofía popular: más le valdría la pena al hombre «no haber nacido»; al hombre que está sometido a la lucha y a la angustia. El mundo empírico, la realidad apolínea, es fuente de *dolor y sufrimiento* constante. Esta es, según Nietzsche, la concepción *pesimista* del mundo de los griegos y la suya propia. Además, no se trata sólo de que Dioniso o Sileno nos hagan ver el profundo horror de la vida cotidiana del individuo, del ámbito de la representación donde gobierna Apolo; el sufrimiento, más aún, *está inscrito en la misma esencia del mundo, le pertenece a Dioniso incuestionablemente*. No hay un lugar más allá de la tierra, un lugar celestial, donde reina la paz, la felicidad sin mancha, el goce perpetuo, hacia donde el hombre puede dirigir su mirada esperanzada, en donde puede encontrar un refugio eterno. La realidad fundamentante, la realidad dionisiaca es ya «sufriente», no hay pues escapatoria posible al dolor: «...lo uno primordial...» es, nos dice Nietzsche,

«...lo eternamente sufriente y contradictorio...».¹⁰⁸

El mito del despedazamiento de Dioniso es interpretado por Nietzsche también en este sentido: nos manifiesta el sufrimiento inherente al fondo del mundo. Como este fondo primordial es simbolizado por Dioniso, diremos que nos desvela al dios llamado asimismo Zagreo como el ser en sí sufriente.

Sin embargo, el mito nos dice algo más: que el desmembramiento de la divinidad, es decir, el nacimiento de los individuos es la causa del sufrimiento y que, por lo tanto, este mundo de la individuación ha de ser rechazado, porque es lo malo y despreciable de suyo. Es como si aquí

¹⁰⁷ NT, § 3, p. 52; KSA, Band 1, p. 35. Véase *La visión dionisiaca del mundo*, § 2, en NT, p. 237; KSA, Band 1, p. 560. También *El nacimiento del pensamiento trágico*, KSA, Band 1, p. 588.

¹⁰⁸ NT, § 4, p. 57; KSA, Band 1, p. 38. Además, entre otros, NT, § 4, p. 59; KSA, Band 1, p. 41. Y NT, § 6, p. 72; KSA, Band 1, p. 51.

Nietzsche abogara en favor de la posibilidad de una existencia mejor, verdaderamente unitaria, y no sometida al dolor, lo cual vendría representado por la esperanza mítica en el renacimiento de Dioniso. Aunque ya hemos citado en parte este texto, lo recogemos ahora acentuando nuevos matices:

«...con lo cual se sugiere que ese despedazamiento, el *sufrimiento* dionisiaco propiamente dicho, equivale a una transformación en aire, agua, tierra y fuego, y que nosotros hemos de considerar, por tanto, el estado de individuación como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento, como algo rechazable de suyo... Lo que los epoptos esperaban era, sin embargo, un renacimiento de Dioniso, renacimiento que ahora nosotros, llenos de presentimientos, hemos de concebir como el final de la individuación: en honor de ese tercer Dioniso futuro resonaba el rugiente canto de júbilo de los epoptos... En las intuiciones aducidas tenemos ya juntos todos los componentes de una consideración profunda y pesimista del mundo, y junto con esto *la doctrina misteriosa de la tragedia*: el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida».¹⁰⁹

Es posible hacer una lectura romántica. En tal caso el parentesco del pensamiento de Nietzsche con el de sus predecesores sería estrecho, incluso demasiado íntimo si no hubiera otra lectura posible: tanto aquellos como el autor del escrito sobre la tragedia centrarían así sus optimistas expectativas en el Dioniso futuro, en la mitología, en el arte como medio de llevar a cabo una síntesis social adecuada que permitiera el desarrollo pleno y armonioso del individuo en sociedad. No ya dentro del ámbito socio-cultural, sino en el ámbito de la ontología el texto afirma una concepción pesimista del mundo en función de la cual la existencia es dolor y sufrimiento. No obstante aquí es la realidad plural, múltiple, la realidad empírica, individual, la responsable última del mal. Y de ahí se sigue, como subraya explícitamente Nietzsche, un juicio negativo y el rechazo del mundo basado en el principio de individuación, esto es, el desprecio y la devaluación de Apolo por una parte y, por otra, la valoración exclusiva de la unidad simbolizada por Dioniso. Sin hacer distinciones entre la diversidad de formas de existencia real posibles, todo tipo de vida fenoménica parece estar allí condenada simplemente por el hecho de ser tal, realidad empírica. Esto nos extraña, máxime cuando hemos encontrado continuamente la reivindicación de la impor-

¹⁰⁹ NT, § 10, pp. 97-98; KSA, Band 1, p. 72-73.

tancia de lo apolíneo para lo dionisiaco tanto desde el punto de vista artístico cuanto desde el punto de vista ontológico-filosófico. Además, acabamos de constatar cómo el sufrimiento le pertenece esencialmente a lo «Uno primordial», cómo el dolor está en la raíz del ser, o sea, cómo Dioniso es en sí mismo una realidad sufriente. En el siguiente fragmento póstumo podemos leer en este sentido:

«Lo que sufre, lucha, se hace, es siempre la única voluntad: ella es la contradicción perfecta como causa originaria de la existencia.»¹¹⁰

«La individuación es pues resultado, y no causa, de la pasión.»¹¹⁰

En tal caso no hay forma de huir fuera del sufrimiento, como decíamos, porque es en la voluntad donde habita el *dolor y la contradicción*; es entonces este carácter suyo el que la impulsa a crear el mundo de la pluralidad y, a la vez, ésta su necesidad de los individuos es la razón de su sufrimiento: «No hay medio de escapar a este círculo infernal», afirma Goeder.¹¹¹ Aun cuando se señale la realidad múltiple como la causa del mal, éste no puede quedar excluido del fundamento primordial ya que él se despedaza necesariamente en individuos: Dioniso no puede vivir sin Apolo. Pero la pregunta sobre si Nietzsche niega o no por completo todo mundo de individuación, e incluso el mundo en su totalidad, exige una ulterior contestación.

Si nos fijamos de nuevo en la tragedia también encontraremos una visión pesimista del mundo: el horror, la crueldad, la lucha, la angustia-dionisiaca nos presenta:

«La tragedia, surgida de la profunda fuente de la compasión, es *peinista* por esencia. La existencia es en ella algo muy horrible, el ser humano, algo muy insensato. El héroe de la tragedia no se evidencia, como cree la estética moderna, en la lucha con el destino, tampoco sufre lo que merece. Antes bien, se precipita a su desgracia ciego y con la cabeza tapada: y el desconchado pero noble gesto con que se detiene ante ese mundo de espanto que acaba de conocer, se clava como una espina en nuestra alma. La dialéctica, por el contrario es *optimista* desde el fondo de su ser: cree en la causa y el efecto y, por tanto, en una relación necesaria de culpa y castigo, virtud y felicidad...»¹¹²

110 Fragmento Póstumo, 7 (117), UI 2b, Ende 1870–April 1871, KSA, Band 7, p. 166.

111 Georges Goeder, *Nietzsche. Critique des valeurs chrétiennes. Souffrance et*

compassion, Paris, Editions Beauchesne, 1977, p. 63.

112 *Sócrates y la tragedia*, en *NT*, pp. 226–227; KSA, Band 1, p. 546–547.

Sabemos algo más ahora. A la dialéctica, propia del «socratismo estético», subyace un profundo optimismo. Por eso la estética racionalista, que no se funda ni en lo apolíneo ni en lo dionisiaco, da muerte a la tragedia atica, porque expulsa a Apolo y Dioniso del ámbito del arte y, junto con ellos, acaba con la concepción pesimista del mundo que el uno unido al otro nos transmite. Esta concepción es sustituida por la contraria, por la concepción optimista del mundo. Justamente es ese principio en función del cual todo ha de ser inteligible, comprensible, consciente; es esa fe en el poder de la razón como medio de conocimiento, de virtud, de felicidad; en suma es el *optimismo* el *antiguilador* de la tragedia.

«...pues quién no veía el elemento *optimista* que hay en la esencia de la dialéctica, elemento que celebra su fiesta jubilosa en cada deducción y que no puede respirar más que en la claridad y la consciencia frías: elemento optimista que, una vez infiltrado en la tragedia, tiene que recubrir poco a poco las regiones dionisiacas de ésta y empujarla necesariamente a la autoantiquación —hasta el salto mortal al espectáculo burgués. Basta con recordar las consecuencias de las tesis socráticas: la virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el feliz; en estas tres formas básicas del optimismo está la muerte de la tragedia.»¹¹³

Sin reserva alguna podemos afirmar entonces que: tan esencial es a la filosofía del joven Nietzsche la dualidad Apolo-Dioniso como la comprensión pesimista del mundo según la cual en él habita por siempre el dolor y el sufrimiento —cuyo abandono implica la destrucción de la imagen del mundo griego—, porque precisamente aquella pareja divina mediante su colaboración en la tragedia nos conduce directamente a este juicio sobre la realidad. Por eso la muerte de la tragedia se relaciona con el desierro de lo apolíneo y lo dionisiaco y con, lo que viene a ser lo mismo, *la victoria del optimismo sobre el pesimismo* (en esta contraposición, por otra parte, se expresa de otra manera la oposición del pensamiento de Nietzsche al de Sócrates y Platón); victoria que se ejemplifica por la imposición del *deus ex machina* euripideo, que todo lo aclara y resuelve, sobre el dió Apolo-Dioniso cuyo sentido último, en la tragedia de Esquilo, Nietzsche expresa así:

«Y de ese modo la dualidad del Prometeo de Esquilo, su naturaleza a la vez dionisiaca y apolínea, podría ser expresada, en una fórmula conceptual, del modo siguiente: «Todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado.»
«Ese es tu mundo! ¡Eso se llama un mundo!»¹¹⁴

113 *NT*, § 14, pp. 121–122; KSA, Band 1, p. 94.

114 *NT*, § 9, p. 95; KSA, Band 1, p. 71.

Y ese es el mundo de Nietzsche, añadimos, un mundo intrínsecamente dual, dominado no sólo por un único principio, llámese razón, o justicia o Dios; el mundo de Nietzsche tampoco es por una parte dionisiaco y por otra apolíneo, como así parece cuando toma en préstamo a Schopenhauer los conceptos de voluntad y representación junto con su estética promusical jerarquizadora de las artes; el mundo es apolíneo y dionisiaco, las dos cosas a la vez, porque ambos son inseparables y porque ambos definen la comprensión del mundo de Nietzsche, *del único mundo que existe. Lo apolíneo está inserto en lo dionisiaco, la pluralidad en la unidad*, los miembros del dios despedazado en el propio Dioniso sufriente que nunca conseguirá dejar de ser una divinidad lacerada.

Esto nos anuncia que Nietzsche se aleja de la voluntad una schopenhaueriana y que tras el ropaje schopenhaueriano de su lenguaje se esconde una concepción distinta de lo «Uno primordial», en cuanto es una realidad no separada de la realidad apolínea del principio de individuación, en cuanto es, más aún, en su misma esencia una realidad no unitaria sino escindida¹¹⁵. Es decir, el mundo no comprende dos esferas de la realidad diferentes, sino que dentro de la sola esfera existente se piensa la dualidad; por eso Apolo es parte de Dioniso, por eso la tragedia apolíneo-dionisiaca es el arte supremo que lleva a cabo el desvelamiento del mundo, por eso todo fenómeno, como la palabra, muestra en su interior la división, la tensión trágica, por eso también la esencia del mundo es sufrimiento, dolor y contradicción.

Esta imagen pesimista del mundo de Nietzsche, de la que nos ocupamos ahora, nos induce a reflexionar sobre lo dicho: la no unidad del ser sufriente y contradictorio —justo e injusto— que es lo «Uno primordial», el Dioniso lacerado de los Misterios que a causa de su pasión necesita producir la multiplicidad — no puede dejar de crear a los individuos— y que a su vez sufre por razón de esta su creación.

Este único mundo nuestro es así cruel, contradictorio y está incessantemente en lucha como el mundo de Heráclito, pues si al pensar la interna escisión de Dioniso la filosofía de Nietzsche pretende el acabamiento de todo racionalismo metafísico de corte platónico o hegeliano, al mismo tiempo, por el contrario, *toma partido por el pensamiento de Heráclito* —

115 Véase: Joan Bautista Linares, *Tesis Doctoral, op. cit.*, p. 83: «No hay ninguna realidad que no tenga la antítesis y la tensión en su propia constitución íntima», Gianni Vattimo, *El sujeto y la máscara*, traducción de Jorge Binagui con la colaboración de Edit Binagui y Gabriel Almirante, Barcelona, Ediciones Península, 1989, p. 29; «El dolor y el sufrimiento no son otra cosa que modos de indicar la originaria no unidad del principio primordial de las cosas, la duplicidad insuperable del ser y, por consiguiente, de marcar, con Schopenhauer pero ya más allá de él, la diferencia de todo planteamiento de racionalismo metafísico hegeliano».

a quien más tarde citará como precedente suyo¹¹⁶ y a quien encontramos mencionado en el escrito sobre la tragedia además de en otros fragmentos de la época — al subrayar la lucha y oposición como elementos prioritarios e *insuperables* del mundo.

Lo que hemos dicho se irá haciendo progresivamente más patente a medida que avance el filosofar de Nietzsche. Sin embargo, ya desde el primer momento, en nuestro análisis de *El nacimiento de la tragedia* percibimos el lugar central de la lucha, de la antítesis, como fuerza potenciadora de los instintos artístico-creativos primordiales de los griegos, es decir, de los instintos de lo apolíneo y de los dionisiaco que dan lugar a obras de arte cada vez más elevadas, guiados precisamente por su mutua rivalidad. El hecho de que luego aúnen sus fuerzas en la producción de géneros artísticos duales, y sobre todo en la creación de la tragedia ática, no revelará entonces más que una sola cosa: *no el fin de la lucha u oposición*, sino coherentemente con lo que venimos afirmando, *la inserción del antagonismo en el seno de la realidad trágica llamada Dioniso*. El dios de la tragedia muestra la no unidad del ser y muestra el fundamento de esta tensión en la lucha de los elementos. Piénsese que en *El certamen de Homero*¹¹⁷ el joven Nietzsche reflejaba su concepción del hombre y del mundo griego en cuanto enraizados en la lucha, en la discordia, crueldad, desmesura. Así la famosa frase de Heráclito —Guerra de todos es padre, de todos rey...¹¹⁸ podríamos convertirla en esta otra utilizando la terminología nietzscheana: «*Dioniso de todos es padre, de todos rey, porque él es el símbolo del mundo nietzscheano en donde reina la lucha*».

En función del pesimismo ontológico de Nietzsche debemos preguntarnos si este camino conduce a la negación del mundo, de la vida, de la existencia, del querer vivir como es el caso de Schopenhauer; si esa comprensión de la voluntad, de Dioniso, como un ser eternamente sufriente, contradictorio, antitéico; si aquella sabiduría de Sileno cuyo mensaje nos decía a los hombres, mejor sería no haber nacido, si todo ello en último término debe desembocar en eso que Nietzsche nombra como «pesimismo práctico», según el cual,

«... dado el hábito del suicidio, el individuo tendría acceso que sentir el último resto de sentimiento del deber cuando, como hacen los habitantes de las islas Fidji, estrangulase como hijo a sus padres,

116 Véase Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es* (ciaramenteEH1). Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1978, «El nacimiento de la tragedia», § 3, pp. 70-71; KSA, Band 6, pp. 312-313.

117 *El certamen de Homero*, en Friedrich Nietzsche, *Obras completas*. Traducción de Pablo Simón, Buenos Aires, Editorial Prestigio, 1970, tomo I, p. 349; KSA, Band 1, p. 783.
118 Agustín García Calvo, *Razón común. Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito*, Madrid, Editorial Luchina, 1985, p. 134.

Y como amigo a su amigo: un pesimismo práctico que podría producir incluso una horroplante ética del genocidio por compasión...¹¹⁹

Este «pesimismo práctico» parece ser una consecuencia lógica de la concepción del mundo de Nietzsche; de modo que si no se tratara tanto de la búsqueda consciente e inmediata de la muerte, al menos quizá su filosofía nos impulsaría a asumir un comportamiento vital de tipo ascético o a mostrar una actitud desencantada y pasiva ante la existencia. Nietzsche, en el siguiente pasaje, muestra primero la facilidad con que la vida induce a adoptar esas posturas a los individuos lúcidos que comprenden su carácter último y, al mismo tiempo, en segundo lugar, vierte un rayo de esperanza sobre la demacrida humanidad. Tal vez el mundo no sea exáctamente tal y como se nos ha presentado más arriba, tal vez iluminado bajo un nuevo resplandor aparezca con una faz distinta. Leamos el texto con ojos minuciosos dirigidos al encuentro de eso que acabamos de anunciar:

-El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, en efecto, mientras dura, un elemento letárgico, en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado. Quedan de este modo separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca. Pero tan pronto como la primera vuelve a penetrar en la consciencia, es sentida en cuanto tal con náusea: un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad, es el fruto de tales estados. En ese sentido el hombre dionisiaco se parece a Hamlet: ambos han visto una vez verdaderamente la esencia de las cosas, ambos han *conocido*, y sienten náuseas de obrar; puesto que su acción no puede modificar en nada la esencia eterna de las cosas, sienten que es ridículo o afrentoso el que se les exija volver a ajustar el mundo que se ha salido de quicio. El conocimiento mata al obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto por el velo de la ilusión - ... es el conocimiento verdadero, es la mirada que ha penetrado en la horrenda verdad lo que pesa más que todos los motivos que incitan a obrar, tanto en Hamlet como en el hombre dionisiaco. Ahora ningún consuelo produce ya efecto, el anhelo va más allá de un mundo después de la muerte, incluso más allá de los dioses, la existencia es negada, junto con su resplandeciente reflejo en los dioses o en un más allá inmortal. Consciente de la verdad intruida, ahora el hombre ve en todas partes únicamente lo espantoso o absurdo del ser, ahora comprende el simbolismo del destino de Ofelia, ahora reconoce la sabiduría de Sileno, dios de los bosques: siente náuseas.

-Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él el *arte*, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir...¹²⁰

Primero, se postula nuevamente la división de mundos, el de la «realidad dionisiaca» y el de la «realidad cotidiana», entonces ¿no nos habremos extraviado antes al afirmar en último término la ausencia de esta dualidad en la filosofía nietzscheana? —el lector deberá comprobar la certeza de nuestra interpretación a lo largo de este trabajo—; segundo, se confirman las consecuencias negativas para la vida de la penetración en el conocimiento del mundo en cuanto se desvela como «doloroso», «absurdo», «malo», «enloquecido». El hombre siente «náusea» ante tan horrible existencia sin sentido, y ello le lleva a introducirse en un estado «negador de la voluntad», en un estado donde la «existencia es negada». Hasta aquí, en definitiva, parece más bien que estamos oyendo hablar a Schopenhauer. ¿O es que quizá Nietzsche es absolutamente fiel a Schopenhauer y todo nuestro discurso diferenciador es un error tremendo? Sin embargo, notamos que algunas ideas nos llevan a meditar sobre la cuestión de la originalidad e innovación de su pensamiento. Es el caso cuando alude al «velo de la ilusión» o, mejor, cuando califica al arte, al final de la cita, de «mago que salva y que cura». Hacia el arte pues debemos volver a dirigir la mirada con la vista puesta en la pregunta sobre el papel que juega en la concepción pesimista del mundo de Nietzsche, sobre el sentido del arte para la vida, sobre su función gnoseológica. ¿Qué hace el arte, nos «salva» de la vida, o nos devuelve a la vida? ¿Nos introduce en el conocimiento de la vida o nos lo enmascara?

EL PODER DEL ARTE

El poder de ilusión del arte apolíneo, su función para la vida, es lo primero que retiene nuestra atención. Pero analizado este tipo de arte no habremos dicho todo sobre el arte, e incluso ni siquiera lo fundamental, porque por encima del arte apolíneo de la apariencia hemos de situar al arte dionisiaco y más todavía al arte superior apolíneo-dionisiaco. Sin embargo, nos proponemos acceder al pensamiento de Nietzsche paso a paso, comprobando su complejidad, haciendo patente cómo los resultados obtenidos inmediatamente se truecan posteriormente en favor de un significado distinto: lo que implica además la introducción de matices diferentes en su concepción del mundo. En último término, de este modo no sólo habremos desmentado los múltiples sentidos de Apolo y Dioniso en el joven Nietzsche, sino también habremos esbozado una imagen más o menos conclusiva del mundo —Dioniso— de Nietzsche.

Apolo mantiene al hombre en la existencia

La captación de la función del arte apolíneo para la vida, el entendimiento de lo que quiere decir la capacidad curativa o salvadora atribuida a este arte, se nos ofrece con claridad en el discurso de Nietzsche sobre los dioses olímpicos:

«Todo ese mundo olímpico ha nacido del mismo instinto que tenía su figura sensible en Apolo, y en este sentido nos es lícito considerar a Apolo como padre del mismo. ¿Cuál fue la enorme necesidad de que surgió un grupo tan resplandeciente de seres olímpicos? ... Aquí nada recuerda la ascética, la espiritualidad y el deber: aquí nos habla tan sólo una existencia exuberante, más aún, triunfal, en la que está divinizado todo lo existente, lo mismo si es bueno que si es malo. Y así el espectador quedará sin duda atónito ante ese fantástico desbordamiento de vida y se preguntará qué bebedizo mágico tenían en su cuerpo esos hombres altaneros para gozar de la vida...»¹²¹

En primer lugar, el mundo olímpico depende de Apolo, de su fuerte instinto artístico. No cabe duda pues de que andamos por buen camino.

En segundo lugar, se anuncia ya tajantemente una cuestión de suma importancia: este mundo «resplandeciente» no empuja a adoptar una actitud vital ascética, de renuncia a la vida. Dada la horrorosa sabiduría de Sileno —que se recoge poco después del pasaje transcrito— sabemos en principio el efecto que *no* produce el arte apolíneo, la negación del mundo del sufrimiento y de la crueldad; por el contrario el arte nos «cura» de esta visión del «dios de los bosques» a través de la imagen que nos pone ante la vista, una imagen donde la existencia se revela «divinizada» en todos sus aspectos tanto en los «buenos» como en los «malos». Y al final comprendemos el sentido del acto salvador del arte: no nos conduce a huir de la vida sino a «gozar de la vida», así el arte no nos «salva» de ella, nos devuelve a ella a través de su enorme poder embellecedor, a través de la construcción apolínea de un mundo de belleza.

Ahora debemos volver a ese parágrafo 3 de *El nacimiento de la tragedia* para darnos cuenta de que este mundo apolíneo no nace de la ignorancia del hombre griego, de una supuesta comprensión superficial de la existencia según la cual no hay lugar para el sufrimiento y el dolor. Nada más erróneo, el griego conoce la profundidad del mundo, su crueldad, su sinsentido, y precisamente por ello se ve impulsado a edificar el reino de los dioses olímpicos. El griego conoce la enseñanza del acompañante de Dioniso, pero, además, es un pueblo eminentemente vital, apegado a la vida, por eso, para seguir viviendo, guiado por una «hondísima necesidad», recurre a Apolo, crea a los Olímpicos. Como quedó dicho reiteradamente, Apolo no se entiende sin Dioniso y viceversa, así pues, en coherencia con ello, el mundo apolíneo de los bellos dioses olímpicos se construye sobre el mundo dionisiaco del sufrimiento; sólo así se justifica la existencia del primero y, a la vez, se soporta el conocimiento del segundo —con lo cual se nos vuelve a presentar, de otra manera, la inseparabilidad de la dualidad Apolo-Dioniso—. Acudamos a Nietzsche para comprobar nuestra afirmación:

«El griego conoció y sintió los horrores y espanto de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los Olímpicos... toda aquella filosofía del dios de los bosques, junto con sus ejemplificaciones míticas... — fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o, en todo caso, encubierta y sustraída a la mirada, mediante aquel mundo intermedio artístico de los Olímpicos. Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses: esto hemos de imaginarlo sin duda como un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la alegría: a la manera como las rosas brotan de una arbutus espinoso. Aquel pueblo tan

121 NT, § 3, pp. 51-52; KSA, Band 1, p. 34-35; Véase además *La visión dionisiaca del mundo*, § 2, en NT, p. 237; KSA, Band 1 pp. 559-560.

excitable en sus sentimientos, tan impetuoso en sus deseos, tan excepcionalmente capacitado para el *sufrimiento*, ¿de qué otro modo habría podido soportar la existencia, si en sus dases ésta no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior?¹²²

Este mundo artístico de los Olímpicos brota del mundo dionisiaco «del horror», «a la manera como las rosas brotan de un arbutus espinoso». Dicho de otro modo, el arte apolíneo no nace de la nada, en el vacío, nace a partir «sobre el suelo» de lo dionisiaco, y con el fin de embellecer la vida, de posibilitar la vida, de transformar el «horror» en «alegría». Este es el poder de ilusión¹²³ apolíneo: mostrar la existencia del sufriente «circundada de una aureola superior», recuperando con ello al hombre para la vida. Hemos hablado del poder de ilusión apolíneo, pero igualmente podríamos referirnos al poder apolíneo de crear «ficciones», de producir «engaños»; eso es el arte de la apariencia, de la ficción, el bello ornamento que impulsa a vivir desviando la mirada, encubriendo la tremenda realidad dionisiaca. El arte apolíneo es, pues, «ficción» encubridora destinada a posibilitar la afirmación de la vida en el olvido de su fondo de horror y sufrimiento:

«Allí donde tropezamos en el arte con lo «ingenuo», hemos de reconocer el efecto supremo de la cultura apolínea: la cual siempre ha de derrocar primero un reino de Titanes y matar monstruos, y haber obtenido la victoria, por medio de enérgicas ficciones engañosas y de ilusiones placenteras, sobre la horrosa profundidad de su consideración del mundo y sobre una capacidad de sufrimiento sumamente excitable».¹²⁴

¿Sólo puede ser aceptada la vida en la huida, en la búsqueda de un refugio en la ilusión, en la ficción? ¿Es entonces la ficción lo opuesto a la verdad? ¿Pero existe la verdad? Todas estas preguntas esperan una respuesta. De momento es innegable la consideración por parte de Nietzsche de las artes apolíneas, exclusivamente apolíneas, no como medio de acceso al conocimiento de la realidad, de lo «Uno primordial», sino, todo lo contrario, como medio de retener al hombre en la vida, un medio que ejerce su función por el recurso al engaño, construyendo una

122. *NT*, § 3, pp. 52-53; *KSA*, Band 1 pp. 35-36. También *La visión dionisiaca del mundo*, § 2, en *NT*, p. 237-238; *KSA*, Band 1 pp. 560-561. Además, en los fragmentos póstumos del cuaderno U1 2b. Ende 1870 – April 1871, *KSA*, Band 7 se aprecia la misma idea de que la belleza y la calma surgen del horror: 7 [91], p. 159; 7 [92], p. 159; 7 [93], p. 159.

123. Hablamos de «ilusión» (Illusion) en el caso de Apolo para indicar el carácter ilusorio, «erróneo», de sus producciones; y hablamos de «transfiguración» (Verklärung) en el caso de Dioniso para subrayar el aspecto de glorificación, de ensalzamiento que asumen sus creaciones.

124. *NT*, § 3, p. 54; *KSA*, Band 1 p. 37.

imagen ficticia, aparente, que logra, por su belleza, cautivar la mirada que, de otra forma, penetrando ésta en la absurdidad de la existencia empujaría al individuo hacia la nada, hacia la negación del «querer-vivir», como en Schopenhauer. Esta imagen apolínea ejerce un efecto similar al del placentero sueño, reparador del desenfreno doloroso del mundo de la vigilia: necesitamos de esta ilusión tanto como del sueño. En tal caso, la mentira es útil, desde luego, pero es pensada en cuanto mentira, como la no-verdad, como la anátesis de la verdad, la cual también existe y prioritariamente, porque la una adquiere sentido por la otra, como Apolo por Dioniso, como la representación por la voluntad. Estamos aquí insertos aún en el pensamiento de Nietzsche que, siguiendo a Schopenhauer, establece una diferenciación entre el mundo de lo «Uno primordial» y el mundo de la apariencia; entre Dioniso y Apolo como distintas esferas de la realidad, de manera que sería esta última el reino de la mentira. Precisamente Nietzsche usa este término para referirse a las creaciones artísticas apolíneas:

«Una meta completamente distinta tiene el arte del escultor: el sufrimiento del individuo lo supera Apolo aquí mediante la glorificación luminosa de la eternidad de la apariencia, la belleza triunfa aquí sobre el sufrimiento inherente a la vida, el dolor queda en cierto sentido borrado de los rasgos de la naturaleza gracias a una mentira [der Schmerz wird in einem gewissen Sinne aus den Zügen der Natur hinweggelogen].¹²⁵

Este arte del escultor, o cualquier otro sólo apolíneo, nos «salva» del sufrimiento inherente a la vida y nos «salva» así de la renuncia a la vida, mas mediante el oscuro motivo de la bella ficción o de la mentira bella, pero además el arte apolíneo emplea otro instrumento de ilusión: la «eternidad de la apariencia», o como antes leímos la «divinización de la existencia». El individuo aleja de sí el dolor, lo olvida, lo encubre, porque Apolo le miente, porque él no le habla de angustia, destrucción, muerte, sino del glorioso mundo de los dioses, o de su mundo de la apariencia bajo la brillante luz de la eternidad. Es ahí donde el hombre encuentra la seguridad, la calma, la tranquilidad; ese es su sueño benefactor.

Si volvemos la mirada hacia otro texto de *El nacimiento de la tragedia* encontramos otro término de no unívoco significado: el de «redención» (Erlösung): «redención» mediante la apariencia como la meta conseguida del arte apolíneo. En el engaño, en la ilusión, el individuo queda redimido del sufrimiento, el horror, la crueldad, el sinsentido del mundo, pero, además, Nietzsche habla de la redención de lo «Uno primordial»; el mismo

125. *NT*, § 16, p. 137; *KSA*, Band 1, p. 108.

fondo de las cosas se redime en la apariencia de su ser contradictorio y sufriente. Se observa entonces en el pensamiento de Nietzsche aquello que señalara Eugen Fink: los instintos artísticos del hombre conducen a la penetración de las dos esferas de la realidad, y también adquieren la función de ser «un acontecimiento cósmico». ¹²⁶ En tal caso a través del hombre, de sus poderes artísticos, se expresa el mundo; no sólo el arte es un medio de conocimiento del mundo, ni tampoco es sólomente un medio de redención del hombre, es también, desde una perspectiva cósmica, un medio que usa el mundo para su propia redención:

«En efecto, cuanto más aduerto en la naturaleza aquellos instintos artísticos omnipotentes, y, en ellos, un ferviente anhelo de apariencia, de lograr una redención mediante la apariencia, tanto más empujado me siento a la conjetura metafísica de que lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, necesita a la vez en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera...» ¹²⁷

Se configura aquí lo que decíamos antes con respecto al mito del despedazamiento: Dioniso es un ser sufriente en sí mismo, y porque sufre necesita crear a los individuos; lo «Uno primordial» por ser «lo eternamente sufriente y contradictorio», necesita el mundo de la apariencia para su redención. Tan fundamental es, pues, un mundo como el otro: Dioniso no puede alcanzar su redención sino por mediación de Apolo; el renacimiento del Dioniso futuro no puede significar entonces la pérdida de la individuación, su rechazo o su negación.

Continuamente se insiste en la insuficiencia de Apolo y de Dioniso para justificarse a sí mismos, es decir, en su interdependencia recíproca, tanto si actúan como instintos artísticos humanos, como si representan simbólicamente el mundo de las apariencias y el mundo de la voluntad, respectivamente; piénsese que Nietzsche pasa con gran facilidad y sin previo aviso del ámbito de lo humano al ámbito de lo cósmico; en uno y en otro lo apolíneo y lo dionisiaco son inseparables, conviven juntos ya como enemigos, ya como hermanos. Acabamos de constatar aquí la necesidad que tiene Dioniso de Apolo.

Seguidamente se expresa la necesidad que tiene Apolo de Dioniso y éste de aquél, es decir, cómo Apolo y Dioniso se necesitan mutuamente.

¹²⁶ Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, op. cit., p. 30. «Partiendo del instinto artístico del hombre, Nietzsche habla de los dos principios metafísicos del mundo y ahora interpreta el arte humano como un acontecimiento cósmico. Mediante el hombre y en él tiene lugar «en cuanto en el arte este se abre universalmente a los poderes fundamentales de Dioniso y Apolo» un acontecimiento cósmico».

¹²⁷ NT, § 4, pp. 56-57; KSA, Band 1, p. 38.

Al hilo de un comentario sobre la *transfiguración* de Rafael, Nietzsche dice:

«Ante nuestras miradas tenemos aquí, en un simbolismo artístico supremo, tanto aquel mundo apolíneo de la belleza como su substrato, la horrorosa sabiduría de Sileno, y comprendemos por intuición su necesidad recíproca. Pero Apolo nos sale de nuevo al encuentro como la divinización del *principium individuationis*, sólo en el cual se hace realidad la meta eternamente alcanzada de lo Uno primordial, su redención mediante la apariencia: él 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, y cómo luego el individuo, inmerso en la contemplación de ésta, se halla senado tranquilamente, en medio del mar, en su barca oscilante.» ¹²⁸

Sólo en el arte apolíneo de la apariencia logra lo «Uno primordial» su «meta», la redención; Nietzsche nos lo vuelve a subrayar mostrando con ello la fundamental función que desempeña lo apolíneo para lo dionisiaco. Más aún, «el mundo entero del tormento», continúa el texto, es imprescindible como impulso para la producción de la «visión redentora»; se acentúa entonces aquí la importancia de lo dionisiaco para lo apolíneo. Así pues, ni el arte de las bellas imágenes ni el mundo de la representación nacen a partir de sí mismos, del mismo modo que tampoco el mundo de la voluntad se sostiene por sus propios medios. Al final del proceso artístico descrito, el individuo, que crea la «visión redentora» por el apremio de la realidad sufriente, alcanza la tranquilidad del refugio dentro del móvil oleaje del mundo. *Dioniso y Apolo, Apolo y Dioniso, círculo gitatorio sin salida ni fin.*

El hecho de que lo dionisiaco alcance su meta en lo apolíneo, que se redima en el reino de la apariencia, demuestra el valor concedido por Nietzsche, en contra de Schopenhauer, al mundo de la individuación; éste no es un nuevo engaño del que se pudiera prescindir como si fuese lo «Uno primordial» el único ser en verdad real, antes bien, si el uno es real, el otro también lo es, ambos a la par lo son, y detentan la misma valía.

Al decir de Juan Luis Vermal, «lo individual es de algún modo tan originario como aquél, como lo «uno-originario»». ¹²⁹ Así, aunque Nietzsche

¹²⁸ NT, § 4, pp. 57-58; KSA, Band 1, pp. 39-40. Véase NT, § 16, p. 132; KSA, Band 1, p. 103.

¹²⁹ Juan Luis Vermal, *La crítica de la metafísica en Nietzsche*, op. cit., pp. 122. Si bien Apolo es la imagen del principio de individuación y Dioniso es su superación, su transcendencia hacia la unidad originaria, la relación adquiere un carácter esencialmente diferente al de Schopenhauer. Lo uno-originario encuentra en la apariencia efectivamente su redención y de este modo no es simple apariencia, sino que lo individual es de algún modo tan originario como aquél.

luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía. La verdad superior, la perfección propia de estos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad divina, y además la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliares, todo eso es a la vez el *analogon* simbólico de la capacidad vaticinadora y, en general, de las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida.¹³⁶

Sin embargo, ¿a qué precio lleva a cabo el arte su misión benefactora? ¿Tal vez a costa de la manifestación de la verdad? ¿A costa quizá de mantener recluso bajo una férrea cerradura al mundo dionisiaco del horror y crueldad? Si es este preciso mundo el que, como ha quedado dicho, necesita para su redención de la apariencia, entonces parece actuar en contra suya cuando crea a partir de sí el encubridor arte apolíneo. ¿O es que sólo se soporta a sí mismo Dioniso aderezado con engañosos velos? Todas estas cuestiones exigen una ulterior elaboración y matización; no obstante, sí es pertinente dejar ahora constancia, cuanto menos, de la siguiente duda que nos planteamos: si el arte apolíneo, el mundo de las divinidades olímpicas, es una ilusión, una máscara que nos permite perdurar en la vida aun cuando ésta sea en el fondo sufrimiento, dolor y contradicción, entonces, en tal caso, es como si tal tipo de arte llevase a cabo su propósito al facilitarle al hombre la huida del caos del mundo dionisiaco. Las bellas imágenes apolíneas serían así un refugio protector contra lo dionisiaco. Justamente el libro de Gianni Vattimo, *El sujeto y la máscara*, se preocupa centralmente de ese problema, un problema que él define como «liberación por mediación del «disfraz» de las artes apolíneas, producto de la «debilidad y el temor propio del hombre de la decadencia», y cuyo fin es la «conservación».¹³⁷ La pregunta consecuente es si el arte de la apariencia, que efectivamente en algunos textos parece asumir esta función, es siempre en verdad, y únicamente, un disfraz o máscara encubridores, nacidos de la «debilidad» y «temor» del individuo o, incluso, añadimos, de la debilidad y temor presentes quizá en Dioniso mismo que por no poder soportarse a sí mismo necesita de la redención en la apariencia. ¿Es que toda máscara es fruto de esos dos elementos?

La función de lo dionisiaco para la vida

Para investigar la manera en que nos «protege» el arte dionisiaco y las consecuencias que conlleva la aplicación de su «remedio», nada mejor que prestar atención al siguiente texto:

«Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos; también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto. De flores y guirnaldas está recubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanza la pantera y el tigre... Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial. Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior; ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se sienten dios, el mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte...»¹³⁸

Lo dionisiaco es una fuerza «mágica» productora no ya de una bella imagen onírica que modifica nuestra visión de la realidad deteniendo al ojo en la contemplación del engañoso mundo apolíneo, sino productora de un arrebatador sentimiento de embriaguez, donde el hombre se abre a lo «Uno primordial». En ese estado de apertura el individuo se «reconcilia» con sus semejantes, se siente unificado con ellos, y con la naturaleza entera; ingresa, por decirlo así, en la unidad del mundo, forma parte de la «armonía universal», pues el «velo de Maya», la ilusión apolínea delimitadora de formas precisas y separadas, ha quedado traspasado, destruido, aniquilado en beneficio de esa «comunidad superior» que forma el hombre fusionado con el todo. Este ser ebrio, dionisiaco, experimenta en sí una «transformación mágica»—no es subyugado por una «ilusión» óptica, sea todo lo necesaria vitalmente que se quiera, sino que es «transformado» por el poder de lo dionisiaco— que no afecta sólo a su

136 NT, §1, pp. 42-43; KSA, Band 1, pp. 27-28. Véase también el fragmento póstumo

3 [3], Pl 15 a. Winter 1869-70 – Frühjahr 1870, KSA, Band 7, p. 59.

137 Gianni Vattimo, *El sujeto y la máscara*, op. cit. Véanse especialmente las páginas 30-31 y 33.

138 NT, § 1, pp. 44-45; KSA, Band 1, pp. 29-30. Véase también *La visión dionisiaca del mundo*, § 1, en NT, p. 232; KSA, Band 1, pp. 554-555. Y también *Idée*, p. 236-237; KSA, Band 1, pp. 558-559.

ojo, sino que lo transoma y conmueve completamente, externa e internamente; tanto desde el punto de vista del sentimiento como del entendimiento él es otro hombre, es «algo sobrenatural», «se ha convertido en una obra de arte»: no hay mejor manera de indicar, pues, la radical transformación del ser humano que afirmando que no es ya artista sino que es obra de arte.

En esa vivencia extática, placentera a todas luces, donde el individuo toma contacto con la naturaleza, con el mundo, cual si se tratara de una madre calurosamente acogedora y proveedora de todo bien, el hombre se siente seguro, protegido ante la cruel y despiadada realidad: este es el carácter protector de lo dionisiaco. El instrumento imprescindible es el poder de transformación, cuyo efecto es también, como en el caso de las artes apolíneas, la afirmación de la vida. Además esta experiencia humana es, igualmente, a su vez un acontecimiento cósmico: no sólo el hombre se «reconcilia» con el hombre y con la naturaleza, ella misma alcanza su unidad por mediación de aquél. Pero esto parece contradecir lo anteriormente dicho en torno a las artes apolíneas de la apariencia, porque allí fue subrayada la necesidad de lo individual y de lo múltiple para la redención de lo «Uno primordial», y ahora defiende Nietzsche la destrucción, el desgarramiento del «velo de Maya», del mundo apolíneo, como medio imprescindible para lograr la anhelada y gozosa unidad de la naturaleza.

¿Cuál es la meta de la voluntad, su redención en la apariencia o la recuperación de su unidad originaria? Si en un primer momento la voluntad exige su desparramamiento en la pluralidad para luego en un segundo momento llegar a la plenitud en el retorno a su ser uno, habríamos de considerar, entonces, la posible afinidad del pensamiento de Nietzsche con el de Hegel. En tal caso el mundo se sustentaría en un único principio fundamental, Dioniso, y Apolo, a la postre, se resolvería en él: con ello nuestra constante afirmación de la imprescindibilidad de la dualidad apolíneo-dionisiaca carecería de validez, pues en último término el fondo de las cosas no se caracterizaría esencialmente por una interna e irresoluble escisión: así Dioniso es lo uno englobante y sólo él es lo imprescindible. Pero estas hipótesis siguen siendo provisionales, hasta que no hayamos completado el análisis del pensamiento complejo, ambiguo y oscilante del Nietzsche autor del escrito sobre la tragedia.

Continuando con la investigación sobre el efecto de las artes dionisiacas nos preguntamos si es sólo el placer, alegre satisfacción lo que ellas proporcionan al hombre y a la naturaleza.

Sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico.¹³⁹

A través del fenómeno de lo dionisiaco el mundo se redime y se transfigura no ya por obra de la individuación sino por todo lo contrario, la ruptura de la individuación que lleva a la naturaleza a su «júbilo artístico» en la constatación de su capacidad de reconciliación universal y de su poder de eliminación de toda dolorosa diferencia. El «desgarramiento» es fuente aquí de placer porque el objeto desgarrado no es lo Uno primordial, o el Dioniso Zagreo de los Misterios, sino la pluralidad, la diversidad que, de este modo, se deshace en la unidad; Dioniso vuelve a nacer victorioso por mediación de un proceso que niega la negación de su ser uno, o, de otro modo, que afirma negando. Pero:

«...en el placer supremo resuena el grito del espanto, los gemidos nostálgicos de una pérdida insustituible. La naturaleza exuberante celebra a la vez sus saturnales y sus exequias. Los afectos de sus sacerdotales están mezclados del modo más prodigioso, los dolores despiertan placer, el júbilo arranca del pecho sonidos llenos de dolor.¹⁴⁰

El placer jubiloso de la naturaleza no es entonces immaculado: junto al grito de alegría oímos el «grito de espanto»: las lágrimas acompañan a la risa. Lo Uno primordial se nos revela como un ser gozoso y sufriente a la vez en su eterna contradicción. El mundo de la dicha sonriente es también el mundo del horror y viceversa. El arte dionisiaco, en efecto, no puede abrirnos las puertas a una comprensión puramente optimista del mundo, pero tampoco el pesimismo de Sileno es un puro e inductuoso lamento. Lo uno y lo otro se mezclan en el pensamiento de Nietzsche. Sólo estamos ante Dioniso cuando nos damos cuenta del dolor y del placer que lo constituyen por siempre; en el retorno a su unidad no puede hallar una alegría y felicidad duraderas —no existe un pacífico paraíso celestial, cuya formulación aproximara a Nietzsche a Sócrates-Platón o al idealismo hegeliano—, porque en ese estado siente pena por la desaparición del individuo. Dioniso lanza un grito de júbilo por la aniquilación de la individuación que es igualmente motivo de redención, y de su garganta aflora el lamento por la pérdida de los individuos. Se mire como se mire en Dioniso mismo se enlazan inseparablemente el gozo y la pena,

¹³⁹...las orgías dionisiacas de los griegos tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración.

¹³⁹ NT, § 2, p. 48; KSA, Band 1, pp. 32-33. Véase también NT, § 16, p. 132; KSA, Band 1, p. 103.
¹⁴⁰ La visión dionisiaca del mundo, § 1, en NT, p. 235; KSA, Band 1, p. 558.

y eso es lo que nos revelan las artes y fiestas dionisiacas.¹⁴¹ De otro modo vuelve entonces a ocupar el primer plano su ser dual, internamente escindido, y no su supuesta unidad «perfecta».

Del poder de ilusión del arte apolíneo subrayamos su conversión en un poder de afirmación, del poder de transformación del arte dionisiaco decimos lo mismo. Son dos maneras, aunque distintas, de conservar al hombre para la vida. El arte apolíneo logra este fin desplegando ante los ojos un velo protector de belleza que guarda de la náusea provocada por el sufrimiento y el sinsentido de la existencia; el arte dionisiaco utiliza otros recursos cuyo estudio nos ofrece además una nueva imagen de Dioniso mismo:

«También el arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas. Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un caso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual — y, sin embargo, no debemos quedar helados de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables. Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indomito placer de existir; la lucha, el tormento, la amigüillación de las apariencias parecemos ahora necesarias, dada la sobreabundancia de las formas innumerales que se apremian y se empujan a vivir, dada la desbordante fecundidad de la voluntad del mundo: somos traspasados por la rabiosa espina de esos tormentos en el mismo instante en que, por así decirlo, nos hemos unificado con el inmenso placer primordial por la existencia y en que presentimos, en un éxtasis dionisiaco, la indestructibilidad y eternidad de ese placer. Apesar del miedo y de la compasión, somos los hombres que viven felices, no como individuos, sino como lo *único* viviente, con cuyo placer procreador estamos fundidos».¹⁴²

141 Véase por ejemplo NT, § 4, pp. 59, KSA, Band 1, p. 40-41. Véase también, sobre esto, Julio Quesada, *Un pensamiento intermedio*, op. cit., p. 105: «El *placere* y el *espanto*. En las fiestas y en la producción artística dionisiaca existe una tensión entre la revelación placentera de que la mera apariencia individual encierra una *unidad metafísica* y la conciencia del *dolor* revelada en el conocimiento de que el individuo ha de *perecer*. Lo dionisiaco no encierra un canto optimista a la vida, cosa que bien pudiera pareceremos si su esencialidad sólo fuera medida desde el júbilo metafísico de la unidad de los contrarios; pero no estaríamos en presencia de Dioniso si en ese canto no se dejara escuchar también el son del llanto. Lo dionisiaco es fundamentalmente grave; su grito júbilo encierra un «quejido» que hiela el corazón. Y es que la filosofía que sustentaba al arte *trágico-dionisiaco* no es la del socrático estoico, sino la del pesimismo».

142 NT, § 17, pp. 138-139; KSA, Band 1, p. 109.

El arte dionisiaco traspasa las apariencias, no se detiene ante ellas, como corresponde a la esencia de lo dionisiaco, y descubre el placer inscrito en el dolor del mundo. El nos aporta un «consuelo metafísico» aun en la revelación de la crueldad de la existencia que continuamente se deshace de los individuos; ese consuelo es el que nos permite sustentarnos al «espanto» ante la futilidad de los seres y, por tanto, es el que nos proporciona el impulso para afirmar la vida y continuar en ella, como ocurriría bajo la «magia de lo dionisiaco» y en las «orgías dionisiacas».

Eso que Nietzsche nombra como «consuelo metafísico» no es otra cosa que un embriagador sentimiento de unidad, de ser uno con la voluntad primordial, la cual es placer y dolor a la vez, porque tras el tormento del cambio incesante está la alegría de la «sobreabundancia» de fuerzas creativas. Esto es lo que nos desvela lo dionisiaco y la característica más íntima de Dioniso, en cuanto símbolo del mundo, en cuya comprensión el hombre puede amar sin temer la vida: *la irragotable riqueza productiva, dadora de vida, constitutiva del fondo del mundo*; aquí reside su placer, su alegría, su júbilo, en el hecho de que dotado de tal inmensidad de energías es lo suficientemente fuerte para sobrellevar el sufrimiento inherente a la destrucción; o mejor aún, su gozo estriba en que *la amigüillación es fuente de creación por toda la eternidad*: la muerte de una figura es causa del nacimiento de otra, el fin de un individuo da paso al surgir de otro. De este modo manifestándose el mundo bajo esta nueva luz el hombre puede vivir feliz: ya no en el refugio de la belleza de las imágenes apolíneas, sino en la apertura a lo «único» viviente, «con cuyo placer procreador» se siente identificado.

El mundo se ha transformado ante nosotros y ahora descubrimos en él un nuevo rostro, hasta el momento desconocido, que nos conduce a exorgar un retumbo sí a la existencia. El Dioniso sufriente es también un ser «desbordante» de «fecundidad». Ello no quiere decir, no obstante, que cuando el individuo accede a esta nueva visión alcanza una felicidad sin mancha; experimenta, antes bien, ambos aspectos a la vez, el uno junto al otro, el placer junto al dolor, porque si él vive en Dioniso —esto es, si se entrega al mundo dionisiaco— ha de padecer su propia tensión constitutiva e insuperable. Volvemos a insistir entonces en que el logro del entusiasta dionisiaco no es el reposo en una unidad carente de oposiciones; es, sin embargo, el experimentar que el tormento es la matriz de la creación. El ser no muestra una «deficiencia» o carencia interna por lo cual haya de pagar por siempre arrastrando a los individuos a una existencia absurda, dolorosa y nauseabunda. El sufrimiento es el signo «de la plenitud creativa» del mundo —dicho con Jean Granier¹⁴³— y el hombre dionisiaco se sabe con ello a sí mismo pleno de capacidades productivas.

143 Jean Granier, op. cit., p. 548: «La douleur et la contradiction ne sont plus, comme chez Schopenhauer, signes d'un manque et d'une déficience à la racine de l'Être, mais l'expression d'une plénitude créatrice, puisque la destruction est un moment indispensable du cycle de la création». Repare el lector en que aquí se subraya una diferencia más de las que separan a Nietzsche de Schopenhauer.

Según lo dicho, en función de esta interpretación de la esencia del mundo donde prevalece y de forma prioritaria su intrínseca *superabundancia creativa*, el papel del arte habremos de plantearlo de otro modo. Aun manteniéndose siempre su meta fundamental de ser un *poder de afirmación de la vida*, su misión ya no consistirá en encubrirnos protectoramente la realidad dionisiaca ante el temor y la debilidad del hombre incapaz de enfrentarse y soportar su caoticidad devastadora; *ahora el arte dionisiaco nos abre las puertas a un mundo concebido como inmensamente fecundo, como capaz de producir nuevas formas continuamente* a partir de la destrucción incessante de los individuos.

En tal caso el arte ya no tratará de «liberarnos de lo Dionisiaco» sino de «liberar lo dionisiaco», como así lo afirma Gianni Vattimo. La «máscara del arte no halla su razón de ser en el temor del hombre o de Dioniso mismo, antes bien es el fruto de la sobreabundancia del mundo que por ello se descarga libremente en sucesivas creaciones. Ante Dioniso, el arte no nos enseña más a huir sino a ser como él, potencia formadora de múltiples apariencias. La existencia de este mundo de las apariencias no es la consecuencia de una supuesta necesidad de protegerse contra el mundo dionisiaco en cuanto fuese una aplastante fuerza amigüadora, devoradora de toda figura individual; es el resultado del esencial carácter creativo de lo dionisiaco. La toma de partido de Nietzsche en favor de las apariencias, o mejor, de «la fuerza creadora de las apariencias» —como subraya Vattimo—, se constata ahí, a la luz de esta su comprensión de lo dionisiaco y del arte como el medio de llevar a cabo la «liberación de lo dionisiaco» en este segundo sentido:

«... el problema que Nietzsche plantea inicialmente, la liberación de lo dionisiaco, la fuga del caos al mundo de las apariencias ordenadas y definidas, tiende a transformarse en el de la liberación de lo dionisiaco, en el sentido del libre ejercicio de una fuerza metafórica, de una vitalidad inventiva originaria que no se contenta con haber alcanzado un plano de (relativa) seguridad y libertad a partir del temor... precisamente porque no eran simplemente el temor y la necesidad las cosas que originariamente la impulsaban».¹⁴⁴

El arte trágico: el sí dicho a la vida

Es el momento de retomar el estudio de las obras de arte duales, sobre todo de la tragedia, con el fin de hallar su función para la vida y la imagen del mundo que desvelan. Se advierte, no obstante, que no siempre es posible precisar el referente del discurso, si él es el «arte dionisiaco» exclusivamente, o los géneros duales, porque estos últimos son dionisiacos en su conjunto. En tal caso mejor será decir que en lo sucesivo seguiremos ahondando en el valor para la vida del arte dionisiaco y en la comprensión que proporciona del mundo.

«Un arte que en su embriaguez extática hablaba la verdad ahuyentó a las musas de las artes de la apariencia; en el olvido de sí producido por los estados dionisiacos pereció el individuo, con sus límites y medidas; y un crepúsculo de los dioses se volvió inminente».

«¿Cuál era el propósito de la voluntad, la cual es, en última instancia, una sola, al dar entrada a los elementos dionisiacos, en contra de su propia creación apolínea?»

«Tendía hacia una nueva y superior *μηχανή* [invención] de la existencia, hacia el nacimiento del pensamiento trágico...»¹⁴⁵

Los dioses olímpicos mantenedores de la seguridad del individuo y de su permanencia en la existencia, van a dar paso, a través de la irrupción de lo dionisiaco, a una «nueva y superior» forma de vida: Dioniso no quiere, por más tiempo, protegerse a sí mismo mediante el arte apolíneo, ni proteger al hombre, quiere ahora liberarse y liberar al hombre. ¿Será está la finalidad de la tragedia? Si lo que acabamos de decir con Vattimo se demuestra, entonces la respuesta a la anterior pregunta ha de ser afirmativa. Plantando el problema de otro modo podemos constatar lo siguiente: el liberar lo dionisiaco, de ser el propósito de Nietzsche, se ha de llevar a cabo en el arte, cuya meta evidente es la afirmación de la vida; ambas cosas aparecen íntimamente relacionadas hasta el punto de que la realización de la primera desembocaría en el máximo sí dicho a la vida; esto es lo que logra la tragedia, como nos proponemos confirmar, porque ella es la que nos ofrece la comprensión del mundo de Nietzsche en cuanto definido por la sobreabundancia de fuerzas creativas. En el siguiente texto, también de *La visión dionisiaca del mundo*, aparece la tragedia en este sentido como el supremo poder de «glorificación» —afirmación— de la existencia en función de que en su interior las artes apolíneas ya no intervienen como si fuesen un escudo encubridor o

emascarador de lo dionisiaco, antes bien puestas al servicio de su rival contribuyen a su manifestación:

Ahora ya no parecerá inconcebible el que la misma voluntad, en cuanto apolínea, ordenaba el mundo helénico, acogiese dentro de sí su otra forma de aparecer, la voluntad dionisiaca. La lucha entre ambas formas de aparecer la voluntad tenía una meta extraordinaria, crear una *posibilidad más alta de la existencia* y llegar también en ella a una *glorificación más alta* (mediante el arte). No era ya el arte de la apariencia, sino el arte trágico la forma de glorificación: en éste, sin embargo, queda completamente absorbido aquel arte de la apariencia... Ahora la verdad es *simbolizada*, se sirve de la apariencia, y por ello puede y tiene que utilizar también las artes de la apariencia. Pero surge una gran diferencia con respecto al arte anterior, consistente en que ahora se recurre *conjuntamente* la ayuda de todos los medios artísticos de la apariencia... Notamos, pues, al mismo tiempo, *una cierta indiferencia con respecto a la apariencia*, la cual tiene que renunciar aquí a sus pretensiones eternas, a sus exigencias soberanas. La apariencia ya no es gozada en modo alguno como *apariencia*, sino como símbolo, como signo de verdad. De aquí la fusión —en sí misma chocante— de los medios artísticos.¹⁴⁶

La tragedia es «una posibilidad más alta de la existencia» y el *máximo poder de afirmación de la vida* porque ella no arroja fuera el arte apolíneo sino que utiliza todos los medios artísticos para sus fines, para expresar simbólicamente la «verdad», nos dice Nietzsche, no para impedir su manifestación —liberación—. Esta es la gran ventaja de la tragedia con respecto a las restantes artes, que las emplea a todas. Pero ahora el arte «renuncia» a sus pretensiones eternas, «a sus exigencias soberanas», a saber, la de retener al ojo dentro del ámbito de la apariencia, o más aún, la de producir la ilusión de que las apariencias son eternas. La función del arte apolíneo en la tragedia es otra, ser «símbolo», o «signo» de la «verdad».

En esta «cierta indiferencia con respecto a la apariencia», no debemos entender el desprecio o el rechazo de la apariencia, ya lo sabemos bien, pues, en caso contrario sería absurdo defender la idea de que la «verdad» se transmite por su mediación y de que la tragedia, donde aquella queda absorbida, es la «glorificación más alta» de la existencia. Esa nombrada «indiferencia», diremos provisionalmente, significa el *reconocimiento de su carácter efímero*, perecedero, de su carencia, por tanto, de constancia,

fieza y eternidad como así querían hacémoslo crear los bellos dioses olímpicos, la mentira apolínea. El arte de la apariencia mismo es el que contribuye en la tragedia a negar estas sus «pretensiones» anteriores porque su meta es aquí una superior: no ser un «disfraz» generado por el miedo del hombre ante la sabiduría de Sileno; ser, antes bien, un vehículo de comunicación de la «verdad», que iluminada bajo su resplandor el hombre no sólo puede soportar sino amar; y éste es el motivo por el cual se puede y se debe hacer una distinción entre el arte meramente apolíneo y el arte apolíneo que se presenta unido al arte dionisiaco. Este cambio fundamental del arte apolíneo es lo que permite que él ascienda hasta su cumbre en la tragedia donde desarrolla hasta el extremo sus capacidades artísticas y, junto con ello, su poder de afirmación. Pero en la tragedia también experimenta una modificación el arte dionisiaco que logra asimismo ver cumplida su meta. Es a través de la conjunción de ambos instintos artísticos como se nos ofrece un mundo cuya visión no puede por menos que hacernos pronunciar el *juicio de valor más positivo posible sobre la vida*, porque para tal fin colaboran «todas las fuerzas curativas proféticas»¹⁴⁷ reunidas en la tragedia; ¡cómo entonces el poder afirmativo de la tragedia no va a ser mayor que el apolíneo o el dionisiaco por separado!

Veamos bajo esta luz la manera en que Apolo y Dioniso se intensifican al máximo en su mutua colaboración y el sentido de ello para la vida retomando textos de *El nacimiento de la tragedia* en parte ya citados y, sin embargo, ahora más accesibles a una clara intelección:

«La tragedia absorbe en sí el orgiasmo musical más alto, de modo que es ella la que, tanto entre los griegos como entre nosotros, lleva directamente a la música a su perfección, pero luego sitúa junto a ella el mito trágico y el héroe trágico, el cual entonces, semejante a un Tíán poderoso, toma sobre sus espaldas el mundo dionisiaco entero y nos descarga a nosotros de él: mientras que, por otro lado, gracias a ese mismo mito trágico sabe la tragedia redimirnos, en la persona del héroe trágico, del ávido impulso hacia esa existencia, y con mano amonestradora nos recuerda otro ser y otro placer superior, para el cual el héroe combatiente, lleno de presentimientos, se prepara con su derrota, no con sus victorias»¹⁴⁸

El mito, en primer lugar, nos «descarga» del sufrimiento de lo dionisiaco y nos «redime» de nuestra tendencia hacia la desaparición en el caos de lo dionisiaco, es decir, nos salva de aquel pesimismo práctico

¹⁴⁷ NT, § 21, p. 167; KSA, Band 1, p. 134.

¹⁴⁸ *Ibid.*

del que antes hablábamos, porque la tragedia no quiere conducirnos a la negación de la vida. En segundo lugar, por mediación de la «derrota» del héroe trágico la tragedia nos muestra «otro ser y otro placer superior, más allá del sufrimiento, más allá de la individuación y de su aniquilación, y de este modo ella busca retenernos en la vida; ¿ese ser placentero será el Dioniso sobreabundante de energías creativas? Pero sigamos el texto:

«Entre la vigencia universal de su música y el oyente dionisiacamente receptivo la tragedia interpone un símbolo sublime, el mito, y despierta en aquél la apariencia de que la música es sólo un medio supremo de exposición, destinado a dar vida al mundo plástico del mito. Confiando en ese noble engaño, le es lícito ahora a la tragedia mover sus miembros en el baile delirante y entregarse sin reservas a un orgiástico sentimiento de libertad, en el cual a ella, en cuanto música en sí, no le estaría permitido, sin aquel engaño, regalarse. El mito nos protege de la música, de igual manera que es él el que por otra parte otorga a ésta la libertad suprema. A cambio de esto la música presta al mito, para corresponder a su regalo, una significatividad metafísica tan insistente y persuasiva, cual no podrían alcanzar jamás, sin aquella ayuda única, la palabra y la imagen; y, en especial, gracias a ella recibe el espectador trágico cabalmente aquel seguro presentimiento de un placer supremo, al que conduce el camino que pasa por el ocaso y la negación, de tal modo que le parece oír que el abismo más íntimo de las cosas le habla perceptiblemente a él.¹⁴⁹»

La función del mito es tan fundamental que él parece ocupar el centro y obtener la preponderancia en la tragedia, pero Nietzsche advierte del carácter engañoso de esta apariencia que, sin embargo, es de gran utilidad, porque permite a la música alcanzar su «libertad». Esto es, la música dionisiaca sólo en cuanto velada por el mito apolíneo puede comunicarnos su saber sobre el mundo, puede expresarse en libertad, pues, de otro modo, actuando directamente sobre el individuo lo arrastraría inevitablemente a la destrucción¹⁵⁰ ante la presentación de un mundo regido por el dolor, el absurdo, la contradicción sin igual. Así pues, la importancia del mito para lo dionisiaco estriba en que lo ayuda a manifestarse, no a ocultarse, y no sólo de un modo mejor sino de un modo tal que no supone un peligro para el hombre, permitiéndole cumplir con ello sus deberes más íntimos: expresar sus fuerzas creativas y afirmativas al mismo tiempo. Dicho de otro modo, *Apolo suaviza la imagen de Dioniso iluminando no únicamente su rostro destructivo, sino*

además su faz constructiva; Apolo es el medio a través del cual Dioniso puede liberarse y con él el hombre, el entusiasta dionisiaco cuya embriaguez extática le lleva a ser uno con su dios. Por eso, es justo decir: «Apolo, el auténtico dios salvador y expiator, salvó al griego tanto del éxtasis *clari* vidente como de la náusea producida por la existencia.»¹⁵¹

Ahora entendemos por qué y en qué sentido lo dionisiaco llega a su perfección en la tragedia por mediación de la colaboración prestada por lo apolíneo: no es que Dioniso no pueda soportarse sin cubrirse con bellos velos, se trata, por el contrario, de que los velos contribuyen a su liberación, son el signo de su fuerza y libertad. Pero dijimos que se trataba en la tragedia de una intensificación de Apolo y Dioniso por su ayuda mutua.

El «regalo» del dios de la embriaguez al dios de la apariencia consiste en dotarlo de «una significatividad metafísica» sin par, como él no podría obtener por sus simples medios, pues su reino es el de la apariencia, el de la superficie bella. Si hasta ahora Apolo ha iluminado a Dioniso, en este momento el segundo ilumina al primero con el obsequio de la profundidad metafísica. Por este medio lo apolíneo nos muestra aquello que es la esencia de lo dionisiaco: el «placer supremo» inherente al «ocaso y la negación»; la alegría en el sufrimiento; el grito de júbilo junto al lamento. *La desaparición de las figuras, del héroe trágico, es el camino de apertura a la labor creativo-placentera del fondo de las cosas cuya fecundidad característica exige la aniquilación como fuente de creación.* Apolo entonces no sólo permite a Dioniso expresarse en libertad, él mismo se convierte en medio de manifestación de lo dionisiaco.

¿Pero no habíamos dicho que la función de lo apolíneo en la tragedia, su servicio para con lo dionisiaco, estribaba en el engaño que situaba a su alrededor, función según la cual la música se presentaba subordinada al mito? ¿Quién de los dos es, pues, en la tragedia el vencedor? Sigamos leyendo a Nietzsche:

«Si con nuestro análisis se hubiera llegado al resultado de que aquello que de apolíneo hay en la tragedia ha conseguido, gracias a su engaño, una victoria completa sobre el elemento dionisiaco primordial de la música, y que se ha aprovechado de ésta para sus propósitos, a saber, para un esclarecimiento máximo del drama, habría que añadir, desde luego, una resurrección muy importante: en el punto más esencial de todos aquel engaño queda roto y aniquilado. El drama, ... — alcanza en cuanto totalidad un efecto que está *más allá de todos los efectos artísticos apolíneos*. En el efecto de conjunto de la tragedia lo dionisiaco recobra la

149 *Ibid.*

150 Véase NT, § 21, pp. 168-169, KSA, Band 1, pp. 135-136. Véase también NT, § 24, p. 185; KSA, Band 1, pp. 149-150. Y el fragmento postummo 3 (32), Pl 15 a., Winter 1869-70 — Frühjahr 1870, KSA, Band 7, p. 69.

preponderancia; la tragedia concluye con un acento que jamás podría brotar del reino del arte apolíneo. Y con esto el engaño apolíneo se muestra como lo que es, como el velo que mientras dura la tragedia recubre el auténtico efecto dionisiaco: el cual es tan poderoso, sin embargo, que al final empuja al drama apolíneo mismo hasta una esfera en que comienza a hablar con sabiduría dionisiaca y en que se niega a sí mismo y su visibilidad apolínea. La difícil relación que entre lo apolíneo y los dionisiacos se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general.¹⁵³

No hay duda, Dioniso es el claro vencedor en la tragedia. El engaño apolíneo se revela al final como lo que es, un engaño que luego se desvanece ante el poder enorme de lo dionisiaco, el cual si ha colaborado con lo apolíneo ha sido para su propio engrandecimiento. Sin embargo, es justo afirmar también de otro modo la necesidad que ha impulsado a Dioniso hacia Apolo, Dioniso no puede llegar hasta su meta sin los velos de la apariencia. Por tanto, lo apolíneo no es un elemento prescindible, y aunque Nietzsche nos diga que la ilusión apolínea «recubre el auténtico efecto dionisiaco», más ajustado sería expresarlo así: el velo apolíneo es el instrumento insustituible del efecto dionisiaco sin el cual no se produciría la manifestación del «corazón» del mundo ni la afirmación de la vida que son los propósitos de Dioniso. Entonces, más que recubrir, Apolo transmite lo dionisiaco, porque las máscaras apolíneas nunca han sido murallas opacas tras las que algo distinto se oculte, ellas son desde siempre *los rostros de Dioniso mismo*, el dios de las máscaras. Si Apolo «se niega a sí mismo y su visibilidad» ello quiere decir que pone ante nuestros ojos su «hermanamiento» con Dioniso, haciendo evidente su falta de realidad como ser independiente, como ajeno a la figura cuyo rostro no está más allá sino que es sólo máscara tras máscara. Las figuras múltiples le pertenecen necesariamente a Dioniso en cuanto son creaciones suyas. Pero para obtener esta comprensión del mundo dionisiaco se hace imprescindible que el dios Apolo, al cual le place fijar nuestra mirada en la contemplación de la apariencia revestida de eternidad, vaya más allá de sí negando no la realidad de sus productos sino su pretendida permanencia; cuando esto acontece podemos hablar de la victoria lograda por Dioniso que en ésta su puesta en escena a través del sobrepasamiento de sí de lo apolíneo nos muestra una «justificación» más alta de la existencia.

Mientras cobra así consciencia de que sus instintos dirigidos a la visibilidad y a la transfiguración experimentan una intensificación suma, siente con igual nitidez que esa larga serie de efectos artísticos *no* produce, sin embargo, aquella feliz permanencia en una intuición exenta de voluntad que en él suscitan con sus obras de arte el escultor y el poeta épico, es decir, los artistas auténticamente apolíneos: es decir, la justificación, alcanzada en aquella intuición, del mundo de la *individuation* (individuación), justificación que constituye la cumbre y la síntesis del arte apolíneo... Se estreñece ante los sufrimientos que caerán sobre el héroe, y sin embargo presente en ellos un placer superior, mucho más prepotente... De qué podemos derivar este milagroso autodesdoblamiento, esta rotura de la púa apolínea, sino de la magia *dionisiaca*, que exultando aparentemente al sumo las emociones apolíneas, es capaz, sin embargo, de forzar a ese desbordamiento de fuerza apolínea a que le sirva a ella. *El mito trágico* sólo resulta inteligible como una representación simbólica de la sabiduría dionisiaca por medios artísticos apolíneos: él lleva el mundo de la apariencia a los límites en que ese mundo se niega a sí mismo e intenta refugiarse de nuevo en el seno de la realidad verdadera y única.¹⁵⁴

La «púa apolínea», el engaño, se rompe en el momento de máxima intensificación de sus fuerzas artísticas conduciéndonos al terreno de lo dionisiaco. En este autodesdoblamiento de lo apolíneo que, por un lado, alcanza su mayor perfección épica y, por otro, o justo por ello, trasciende el efecto del auténtico arte apolíneo, el del escultor o el del poeta épico, se va más allá de la «justificación» —término que a Nietzsche le gustará emplear cada vez más en lugar del de «redención»— del mundo en la bella apariencia. Ahora tras la divinización de la existencia de los dioses olímpicos descubrimos el sufrimiento del mundo y un placer superior, «más prepotente» ligado a él: ya estamos en presencia de Dioniso, la realidad «verdadera» y «única», donde queda absorbido el mundo de la apariencia. Mostrar esto es la meta del mito trágico: no retenemos en la vida mediante el placer obtenido por la contemplación de la apariencia, sino conducimos hacia un placer mayor, el logrado por la aniquilación de la individuación:

«Con la esfera del arte apolíneo compare éste [el mito trágico] el placer pleno por la apariencia y por la visión, y a la vez niega ese placer y tiene una satisfacción aún más alta en la aniquilación del mundo de la apariencia visible».¹⁵⁵

153 *NT*, § 22, pp. 173-174; *KSA*, Band 1, pp. 140-141. Siguiendo la correcta, a nuestro parecer, indicación de Joan Bautista Llinares, hemos corregido la traducción de Andrés Sánchez Pascual que ha puesto en plural las palabras de Nietzsche «die wahre und einzige Realität». Véase Joan Bautista Llinares, *Hombre, Arte y Lengua...* op. cit., nota 654, p. 766.

154 *NT*, § 24, p. 186; *KSA*, Band 1, p. 151.

155 *NT*, § 22, pp. 173-174; *KSA*, Band 1, pp. 140-141.

Cuando Nietzsche habla en estos términos parece como si su intención fuese negar la realidad empírica en favor de una realidad metafísica, la de lo Uno primordial, o la del Dioniso futuro renacido: una realidad casi ultramundana dominada por la felicidad, la unidad y la ausencia del sufrimiento causado por la pluralidad, por el despedazamiento del dios de los Miserios. Sin embargo, la realidad que ofrece la tragedia es una realidad «transfigurada», sí; una realidad placentera, sí; una realidad más altamente justificada que nos hace pronunciar un sí más rotundo a la vida; mas en esta existencia dionisiaca permanece incuestionablemente el dolor junto al placer, del mismo modo que permanece el mundo de la apariencia:

«¿Qué es lo que el mito trágico transfigura, sin embargo, cuando presenta el mundo apartencial bajo la imagen del héroe que sufre? Lo que menos la «realidad» de ese mundo apartencial, pues nos dice precisamente: ¡Mirad! ¡Mirad bien! ¡Esta es vuestra vida! ¡Esta es la aguja del reloj de vuestra existencia!».¹⁵⁵

Dioniso, la realidad «única» y «verdadera» que nos vela y desvela el mito trágico parece, pero no es, una realidad utópica transmundana, alejada y completamente diferente de la realidad de las figuras múltiples y sufrientes. La tragedia muestra cómo el hombre es un ser que está arrojado a una existencia sometida a la implacable destrucción de las formas finitas. El hombre vive en esa existencia insaciablemente devoradora como una figura que ha de perecer, como un ser que sufre irremediablemente tras cada imparible movimiento de las manecillas del «reloj» que marcan la finitud de lo que aparece ahí en el mundo, y la infinitud del hambriento devenir que es el mundo en cuanto totalidad.Cuál es entonces, podemos preguntarnos, la transfiguración de la existencia que ofrece la tragedia: cuál es esa «posibilidad más alta de la existencia» que nos deja entrever la conjunción de lo apolíneo y dionisiaco. O formulado desde el ámbito de la estética:

«¿Cómo lo feo y lo disarmonico, que son el contenido del mito trágico, pueden suscitar un placer estético?».¹⁵⁶

El «consuelo metafísico»

Volvamos a pensar aquel «consuelo metafísico» del arte dionisiaco, porque bajo su luz quizá comprendamos que la magia del arte no transforma el mundo de la apariencia, tampoco lo abandona —aunque a una tal conclusión pudiera empujarnos el no muy acertado lenguaje schopenhaueriano de Nietzsche—, sino que transforma «las pretensiones de eternidad» y de exclusividad de las apariencias en favor de un mundo pleno de fuerzas creativas en el cual se desvanecen los individuos continuamente para dar paso a nuevas figuras en un proceso sin fin digno de nuestra afirmación:

«El consuelo metafísico — que, como yo insinué ya aquí, deja en nosotros toda verdadera tragedia — de que en el fondo de las cosas, y pese a toda mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros, como coro de seres naturales que, por así decirlo, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos.

«Con este coro es con el que se consuela el heleno dotado de sentimientos profundos y de una capacidad única para el sufrimiento más delicado y más pesado, el heleno que ha penetrado con su incisiva mirada tanto en el terrible proceso de destrucción propio de la denominada historia universal como en la crueldad de la naturaleza, y que corre peligro de anhelar una negación budista de la voluntad. A ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí — la vida».¹⁵⁷

La tragedia, resaltando con gran luminosidad el movimiento de las apariencias y el sufrimiento inherente a un mundo así constituido, nos informa al mismo tiempo del *placer propio de ese mundo* dibujando con grandes rasgos la *«poderosa indestructibilidad»* de la vida: he aquí el consuelo que nos ofrece, pese a la caducidad de los individuos, de las generaciones, de las civilizaciones y de los pueblos: la indestructibilidad de la vida, que está dotada de un eterno poder creador de nueva vida. El coro de sátiros de la tragedia, en cuanto que representa a los seres naturales, es el símbolo manifiesto de la eternidad, no de los individuos concretos, sino de la vida. Ese coro trágico es el que comunica al hombre

155 NT, § 24, p. 187; KSA, Band 1, p. 151.
156 *Ibid.*, KSA, p. 152.

157 NT, § 7, p. 77; KSA, Band 1, p. 56. Véase además NT, § 17, p. 139; KSA, Band 1, p. 110; NT, § 17, p. 143; KSA, Band 1, p. 114; NT, § 18, p. 145; KSA, Band 1, p. 115; NT, § 18, pp. 148-149; KSA, Band 1, p. 119.

la crueldad de la naturaleza y el que a la vez lo «salva» de su tendencia a negar la «voluntad» porque en el coro encuentra él su consuelo, cuya consecuencia importante es la afirmación de este mundo que le presenta la tragedia.

Así pues, aquello que la tragedia transforma es nuestro deseo de huir de la existencia al modificar, por así decirlo, la negativa sabiduría de Sileno que en manos del arte trágico adquiere otros distintos y positivos matices. La tragedia transforma la negación en afirmación aun manteniendo nuestro saber sobre el fondo de dolor y sufrimiento del mundo. Este es el efecto producido por el «consuelo metafísico»: la salvación del hombre para la vida, para esta vida, la única vida existente. Por medio de este consuelo el arte ya no retiene la mirada en la bella superficie, por el contrario la hace más profunda y capaz de descubrir el *placer en el sufrimiento* —la belleza en la disarmonía—. Veamos, por último, qué nos dice Nietzsche sobre la imagen del mundo que desvela la tragedia y sobre el juicio de valor que merece un mundo tal:

«...sólo partiendo del espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo. Pues es en los ejemplos individuales de tal aniquilación donde se nos hace comprensible el fenómeno del arte dionisiaco, el cual expresa la voluntad en su omnipotencia, por así decirlo, detrás del *principium individuationis* [principio de individuación], la vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación. La alegría metafísica por lo trágico es una transposición de la sabiduría dionisiaca, instintivamente inconsciente al lenguaje de la imagen: el héroe, apariencia suprema de la voluntad, es negado, para placer nuestro, porque es sólo apariencia, y la vida eterna de la voluntad no es afectada por su aniquilación. «Nosotros creemos en la vida eterna», así exclama la tragedia; mientras que la música es la idea inmediata de esa vida.»¹⁵⁸

La alegría es el efecto del poder de «transformación» de la tragedia, la alegría que produce la aniquilación del individuo o, más aún, la muerte del héroe, máxima expresión aparental de la voluntad. ¿Por qué esta alegría? Porque la tragedia muestra la «omnipotencia» de la voluntad, cuyo poder no puede verse menoscabado por la destrucción constante de las apariencias, ni siquiera por la desaparición de las mejores de entre todas ellas, pues el mundo es eterno; la vida fluye por toda la eternidad dado su enorme poder procreador.

La música, el arte genuina y exclusivamente dionisiaco, el arte afigurativo, nos transmite esta misma sabiduría sólo que de forma

inmediata, «instintivamente inconsciente», sin la mediación de figuras o imágenes: he aquí su diferencia con respecto al arte trágico, éste utiliza la imagen del héroe, su sufrimiento irremediable con el fin de plasmar sensiblemente, de expresar a través de la imagen lo infinito. Que el placer de la creación es inherente a la destrucción, que el dolor es fuente de alegría en cuanto es signo de la omnipotencia del mundo dionisiaco, eso es lo que nos comunica en imágenes el mito trágico.

«Una meta completamente distinta tiene el arte del escultor: el sufrimiento del individuo lo supera Apolo aquí mediante la glorificación luminosa de la eternidad de la apariencia, la belleza triunfa aquí sobre el sufrimiento inherente a la vida, el dolor queda en cierto sentido borrado de los rasgos de la naturaleza gracias a una mentira. En el arte dionisiaco y en su simbolismo trágico la naturaleza misma nos interpela con su voz verdadera, no cambiada: «¡Sed como yo! ¡Sed, bajo el cambio incesante de las apariencias, la madre primordial que eternamente crea, que eternamente compete a existir, que eternamente se apacigua con este cambio de las apariencias!»¹⁵⁹

Se percibe con claridad entonces que, aun siendo el propósito de todo tipo de arte —trágico, dionisiaco, apolíneo— la afirmación de la vida, los medios utilizados para este fin no son iguales. Apolo recurre a la belleza bajo cuya luz queda iluminada y eternizada «engñosamente» la apariencia; así «borra» él el sufrimiento del mundo y lo hace digno de ser vivido. Sin embargo sólo el arte dionisiaco y, en especial, el arte supremo de la tragedia logra la suprema afirmación de la vida porque ahí la naturaleza o el mundo no se ocultan más, antes bien, se desvelan, se expresan a través de todos los medios posibles y dando libertad a todas sus fuerzas antes sometidas.

¿Cuál es la enseñanza de la tragedia? La afirmación del mundo no porque sea bello o porque sea apariencia eterna, tampoco porque su omnipotencia y eternidad impliquen inmortalidad y rechazo de la multiplicidad de las apariencias. El mundo es apariencia, apariencias en movimiento; es una creación constante, éste es su poder, y aquí reside su eternidad, en que «eternamente crea»; el mundo es sufrimiento, el sufrimiento de la sobreabundancia de energías que sólo se liberan mediante un proceso de destrucción-creación. Este es el mundo que se ha de afirmar, no un *ultramundano* o el supuesto mundo de la «cosa en sí», sino *el mundo sufriente y alegremente creativo del devenir incesante*. Tal concepción del mundo es la que se advierte en los textos citados cuando se les dedica una minuciosa atención. Esto que se hará explícito

en el pensamiento posterior de Nietzsche, su alejamiento —y crítica radical— de la división schopenhaueriana entre voluntad y representación, aquí, en sus escritos de juventud, se puede ir rastreado suficientemente.¹⁶⁰ Ese mundo-naturaleza que simboliza Dioniso no es una esfera de la realidad distinta a la de lo que aparece o se hace manifiesto, sino que el mundo dionisiaco se va dibujando como la totalidad *de lo que es*, en un sentido cercano a la *physis* de los griegos.

El poder de transformación de la tragedia, podemos concluir, se convierte, en el pensamiento de Nietzsche, en el mayor poder de afirmación al ofrecernos una *nueva comprensión del mundo* según la cual el mundo se halla caracterizado por una interna escisión y por una enorme *fecundidad creativa* que continuamente se descarga o se libera en una renovada aniquilación-producción de apariencias. Con ello, Nietzsche se separa de Schopenhauer reconociendo, por una parte, el valor ontológico de *la apariencia* y negando la tendencia de su predecesor hacia lo «Uno primordial», hacia la «cosa en sí» o hacia el ultramundo no sometido a la diversidad de las apariencias. Y, por otra parte, Nietzsche se aleja de Schopenhauer subrayando reiteradamente la capacidad del arte, sobre todo la tragedia, para transmutar la náusea producida por la existencia en un sentimiento de gozoso deleite que nos hace perdurar en la vida valorándola positivamente sin, en ningún caso, eliminar el dolor del mundo.

Para Schopenhauer, por el contrario, la tragedia muestra la imposibilidad de combatir el sufrimiento y conduce, por tanto, a la «resignación». En nuestro trabajo intentamos demostrar la originalidad del pensamiento de juventud de Nietzsche desde diferentes perspectivas y en relación con temas diversos. Sin embargo, es la divergente teoría de la tragedia que mantienen ambos filósofos lo que ha sido resaltado con mayor contundencia por los estudiosos que han encontrado ahí la máxima distancia

160 Manuel Barrios en, *La voluntad de poder como amor*, op. cit., obra dedicada a defender que la filosofía de madurez de Nietzsche no permanece anclada en el pensamiento metafísico, comenta en relación con determinados conceptos del joven Nietzsche que, «salta a la vista que todo ese conjunto de rasgos (creatividad, compasión a vivir, inocencia del devenir) atribuido ahí a la *Ermittler* o madre-naturaleza primordial prefigura ya la caracterización básica que de la voluntad de poder va a ofrecer Nietzsche en su pensamiento de madurez», p. 11. El autor, no obstante, observa que la diferencia del pensamiento juvenil de Nietzsche con respecto a la filosofía de Schopenhauer acontece sólo en aisladas ocasiones. Es cierto, en cualquier caso, que el suyo no es un trabajo dedicado al joven Nietzsche. El nuestro sí, por ello hemos querido subrayar con la abundancia de citas textuales que el conjunto del pensamiento del joven Nietzsche se puede explicar, de ningún modo, a la luz del schopenhaueriano. Cuando Nietzsche utiliza las palabras tradicionales de la metafísica lo hace dotándolas de un sentido original.

entre sus pensamientos.¹⁶¹ Sin duda, es este un aspecto diferenciador que sobresale con claridad en *El nacimiento de la tragedia*. El texto siguiente es otro ejemplo de cómo el autor del escrito sobre la tragedia, incluso utilizando la terminología schopenhaueriana, se distancia radicalmente de las opiniones de su maestro:

«Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximarse a él el arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcir esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo. El coro satírico del dithirambo es el acto salvador del arte griego; en el mundo intermedio de estos acompañantes de Dioniso quedaron exhaustos aquellos vértigos antes descritos».¹⁶²

Julio Quesada ha analizado los antecedentes en Schopenhauer (y en Kant) de estas dos nociones de lo sublime y de lo ridículo que en Nietzsche se unen para dar lugar a la obra de arte trágico-cómica, cuya meta incuestionable es posibilitar la permanencia del hombre en la vida impidiendo su huida hacia la nada. Lo sublime «tiene que ver con cierta capacidad —facultad— del individuo para sobreponerse al espanto que encierra la verdad de Sileno».¹⁶³ Se trata de la capacidad que tiene el hombre —como el mundo mismo— no de someterse o de resignarse a lo espantoso de la vida, sino de crear, de producir nuevas formas artísticas y con ello de oponerse y luchar contra el sufrimiento; es el arma del hombre para no seguir la llamada que nos habla de abandono y renuncia. Y «si lo sublime nos eleva, lo ridículo nos retrotrae a la realidad cotidiana, nos devuelve, aunque veladamente, he ahí lo «humorístico», a la reali-

161 Véanse Julio Quesada, op. cit., pp. 70-71: «Para Schopenhauer, pues, la esencia de lo «trágico» queda conectada a la resignación: no se puede hacer nada para oponerse al sufrimiento, que es el umbral de la teoría de la negación del querer-vivir. Esta interpretación de la tragedia es lo que separa automáticamente al joven Nietzsche de Schopenhauer en *El nacimiento de la tragedia*, pues los héroes trágicos de los griegos no mueren, desde luego resignados». Remedios Avila Crespo, *Nietzsche y la redención del azar*, op. cit., pp. 36-37: «...trágico es pues sinónimo de afirmación. En esto Nietzsche se separa tanto de Schopenhauer como de Hegel. Basta con señalar por ahora que en Schopenhauer la tragedia encamina la voluntad hacia la nada en la medida en que, desde ella y bajo la perspectiva que proporciona, el mundo y la existencia aparecen indignos de nuestro apego». Véanse además, Stephen Houlgate, *Hegel, Nietzsche and the Criticism of Metaphysics* Cambridge University Press, 1986, p. 190. Giorgio Colli, *Introducción a Nietzsche*. Traducción de Romeo Medina, México, Folios Ediciones, p. 16. Georges Goeder, op. cit., pp. 35-36.

162 NT, § 7, pp. 78-79; KS4, Band I, p. 57. Véase además *La visión dionisiaca del mundo*, § 3, en NT, pp. 244-245; KS4, Band I, p. 567.

163 Julio Quesada, op. cit., p. 112.

dad:¹⁶⁴ la risa, la carcajada, es signo de vitalidad; muestra la energía que tiene el hombre para seguir viviendo dentro de una realidad «fallida», plena de errores y frustraciones. Ante esta realidad él no se entrega a la «desperación», como sí haría el cansado de la vida, sino que ríe, y con la risa aumentan sus fuerzas vitales y pronuncia un alegre sí a la vida (la risa además, como es sabido, es un fenómeno que adquiere una gran importancia a lo largo del pensamiento de Nietzsche). Aunando los dos elementos de lo sublime y de lo ridículo, la tragedia nos presenta un mundo de nuevo rostro, un mundo «intermedio» entre la verdad de Sileno y la belleza de la apariencia; el mundo donde reinan juntos Dioniso y Apolo; éste es el mundo que nos ofrece una «posibilidad más alta de la existencia» y una «glorificación más alta» también, porque en él el horror y la belleza, el sufrimiento y el placer encuentran su razón de ser en la sobrecabundancia de fuerzas creativas que constituye el núcleo más íntimo de la naturaleza.

A través del arte esta riqueza procreadora de formas se ha dado a conocer y a la vez ha alcanzado su máxima realización, su mayor «liberación», tanto desde el punto de vista cósmico como desde el humano. Cuando se comprende esto y se actúa en consecuencia no se puede por menos que amar la vida. Igual es atribuir este poder de transformación-afirmación del arte al mito trágico que a la magia dionisiaca —en cuya oscilación se debaten los textos nietzscheanos— pues Apolo y Dioniso son, juntos, el mundo; expresiones de este único mundo regido por la tensión y por el sucederse de las máscaras según un proceso de destrucción-creación, que nunca se resuelve, al modo hegeliano, en una síntesis final donde las contradicciones hayan sido superadas.

Si el arte apolíneo nos habla en principio de redención en la apariencia para mostrarnos más tarde aquel «consuelo metafísico» por cuya mediación podemos pronunciar un sí más pleno a la vida, ello nos descubre que el fin del arte en la filosofía de Nietzsche no es alejarnos de la esencia dionisiaca del mundo para glorificar y justificar la existencia cotidiana —apolínea—; tampoco es la meta del arte conducirnos lejos de esta realidad aparential nuestra hacia la dionisiaca unidad primordial donde fundidos con lo Uno en ese más allá pereceríamos en cuanto individuos y alcanzaríamos la victoria sobre el sufrimiento causado por la individuación. Tanto los pasajes que parecen sugerir la primera posibilidad como los que apuntan hacia la segunda se complican de un modo tal que evidencian al fin la novedad de un pensamiento que lucha por aflorar bajo la espesura del lenguaje metafísico. *Sólo hay un mundo —apolíneo-dionisiaco— y el dolor y la contradicción están en él por*

siempre. La finalidad del arte de la tragedia es abrirnos a este mundo de modo que podamos afirmarlo en la comprensión de que es apariencia pero no fija, delimitada y anquilosada —como quisiera el dios productor de la ilusión de la eternidad de la apariencia—, sino apariencia móvil, que continuamente se destruye para dar paso a nuevas formas de vida.

Apolo y Dioniso se unen en la tragedia engrandeciéndose mutuamente como fuerzas artísticas. El significado ontológico de esta unión es la configuración de un mundo definido por la renovada creación de apariencias y donde conviven juntos el lamento y el grito de júbilo. Ni se trata entonces de mantener al hombre apegado a una existencia concreta determinada, que exige para sí exclusividad y universalidad, ni hacerle huir de toda realidad empírica al modo schopenhaueriano. Apolo defiende la *realidad* de la apariencia, Dioniso la *movilidad* de las apariencias; juntos forman la imagen del mundo de Nietzsche que nos transmite la tragedia: un mundo de apariencias, sin embargo de antiquilación-creación de apariencias. Este es el mundo que solicita nuestro sí a la vida, donde no viviríamos como seres empujados, débiles y miedosos bajo el engañoso refugio de la cotidianidad inamovible; en él, por el contrario, viviríamos como seres eminentemente libres y creativos, sabedores de nuestra enorme capacidad para oponernos y cambiar lo dado, entendiendo por lo dado la apariencia momentánea que ha de perecer para dar vida a otra apariencia. La tragedia, dice Nietzsche, nos ofrece el «consuelo metafísico» de la unidad primordial que subsiste eternamente bajo el fluir de las apariencias, pero con esto nos está poniendo ante los ojos bien distinto de la existencia de un más allá ultramundano. Dice Gianni Vattimo:

•Lo que Nietzsche llama aquí, en términos todavía schopenhauerianos, la *unidad* del ser primordial, no es más que la fuerza que produce continuamente la máscara, como Dioniso, que muere y resucita, superando en sí el dominio de la individuación y recuperándolo tan sólo para perderlo de nuevo: precisamente, pues, como una máscara.¹⁶⁵

La vida eterna que el consuelo metafísico nos anuncia no tiene una traducción metafísica a pesar de que así lo sugiera la lectura inmediata de las palabras empleadas; significa la fuerza eterna dionisiaca que destruye y crea incansablemente; ni las apariencias concretas ni un mundo sin apariencias, sino la fuerza que las produce es lo eterno. De esto nos habla el mito trágico-apolíneo en el sobrepasamiento de sí al que le impulsó la magia dionisiaca, de esto nos habla el mito del desdaz-

164 *Ibid.*, p. 118.

165 Gianni Vattimo, *El sujeto y la máscara*, op. cit., pp. 39-40.

miento de Dioniso al subrayar su muerte y resurrección —lo que puede entenderse, y así se ha hecho, como un anuncio de la teoría nietzscheana posterior del Eterno Retorno¹⁶⁶—. Esta es igualmente la esperanza de Deméter cuando anhela dar a luz al Dioniso futuro: no se trata de romper el «sortilegio» de la individuación en el sentido de acabar con la multiplicidad o lograr la reconciliación de los opuestos, sino de romper la firmeza, angulosamente y pretendida universalidad de formas de vida del mundo de la individuación para dejar actuar en libertad a las fuerzas que se satisfacen creando máscaras y que vienen simbolizadas por ese Dioniso adviniente:

«Y sólo por esa esperanza aparece un rayo de alegría en el rostro del mundo desgarrado, roto en individuos: el mito ilustra esto con la figura de Deméter absorta en un duelo eterno, la cual por vez primera vuelve a alegrarse cuando se le dice que *de nuevo* puede ella dar a luz a Dioniso».¹⁶⁷

Ante este mundo dominado por la creatividad no es ante el cual sentimos náusea, desazón o repulsión; a él nos dirige el arte porque él es digno de ser afirmado. Por tanto no todo mundo empírico suscita aversión en el hombre y de ahí también que Nietzsche no juzge todo mundo de individuación como máscara o engaño despreciable, aun cuando pueda parecerlo de acuerdo con su «schopenhauerismo». El mundo objeto de náusea no es sin más el de la variabilidad o el del devenir de las figuras, el de la aniquilación y el sufrimiento, es en concreto el mundo de la decadencia —como afirma Gianni Vattimo— que se inaugura con Sócrates y con la muerte de la tragedia, ese mundo ni apolíneo ni dionisiaco, que reclama para sí la categoría de «universalidad»:

«...las apariencias no son ya totalmente negatividad e ilusiones, sino más bien, precisamente en el hecho de contraponerse ellas a las pretensiones de una única verdad que valga universalmente, devienen el modo en que se expresa libremente la creatividad dionisiaca... La existencia por la que el hombre dionisiaco experimenta aversión no es ya, entonces, la móvil variedad de las máscaras, sino el mundo de la distinción entre verdad y mentira, de la *razón* desplegada en división de roles sociales, del dios de las máquinas que detenta un significado de conjunto del mundo que a los individuos escapa».¹⁶⁸

Apolo y Dioniso son inseparables. Es cuando aparecen juntos cuando alumbran una concepción del mundo que va más allá de la concepción metafísica de corte platónico. El mundo apolíneo de las máscaras, en cuanto éstas se suceden incesantemente sin reclamar permanencia eterna y mostrando el placer propio de la destrucción, es el mundo dionisiaco de la sobrabundancia de fuerzas creativas. Esto es lo que nos enseña la tragedia: un mundo distinto, que aun siendo el mismo mundo del dolor, del sufrimiento y de la contradicción, podemos afirmar absolutamente. Así lo dionisiaco junto a lo apolíneo es supremo poder artístico de ilusión y transfiguración que encadena al hombre a la vida. Este es un «engaño» que no nace del miedo sino de la fuerza creativa.

166 Véase Jean Granter, *op. cit.*, p. 554.

167 *NT*, § 10, 97; *KSA*, Band 1, p. 72. Véase el fragmento póstumo 7 (123), *UT 2 b.*, Ende 1870 - April 1871, *KSA*, Band 7, p. 178.

168 Gianni Vattimo, *El sujeto y la máscara*, *op. cit.*, pp. 63-64.

EL MUNDO DE LA UNIDAD. DE APOLO Y DIONISO

Relación de «igualdad» entre Apolo y Dioniso

En la tragedia los dos poderes de lo apolíneo y de lo dionisiaco se añan no sólo para producir una obra de arte, sino para en el momento de la máxima intensificación de las fuerzas «construir» un mundo que provoca en el hombre el juicio de valor más rotundamente afirmativo. El arte de la tragedia es, así, la vía de acceso a la concepción del mundo de Nietzsche y a su toma de postura ante la vida: dos aspectos inseparables de su pensamiento. Decir que la tragedia nos abre las puertas a su ontología, es decir al mismo tiempo que pensar la *relación entre Apolo y Dioniso es la forma de internarnos en su comprensión del ser»*.

Nietzsche ha resaltado de múltiples maneras la esencial interconexión del dios divino a lo largo de sus escritos de juventud. Se han citado ya abundantes textos al respecto. Mas no podemos dejar de recoger, no obstante, la significativa expresión metafórica inserta justamente en el bellísimo pasaje con el que concluye su primera obra publicada. Con ello el círculo se ha cerrado, el parágrafo primero y el último de *El nacimiento de la tragedia* tienen a la dualidad divina como protagonistas incuestionables:

«... caminando bajo elevadas columnatas jónicas, alzando la vista hacia un horizonte recortado por líneas puras y nobles, teniendo junto a sí, en mármol luminoso, reflejos de su transfigurada figura, y a su alrededor hombres que avanzan con solemnidad o se mueven con delicadeza, cuyas voces y cuyo rítmico lenguaje de gestos suenan armónicamente – tendría sin duda que exclamar, elevando las manos hacia Apolo, en esta permanente nada de belleza: «Dichoso pueblo de los helenos! ¡Qué grande tiene que haber sido entre vosotros Dioniso, si el dios de Delos considera necesario tales magias para curar vuestra demencia dionisiaca!» – Mas a alguien que tuviese tales sentimientos un atencioso anciano le replicaría, mirando hacia él con el ojo sublime de Esquilo: «Pero ¿también esto, raro extranjero: ¿cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello? ¡Ahora, sin embargo, sígueme a la tragedia y ofrece conmigo un sacrificio en el templo de ambas divinidades!»¹⁷⁰

La belleza de Apolo, dios de Delos, florece en grado máximo precisamente cuando el poder de Dioniso llega a su cumbre, y viceversa: el mayor sufrimiento y la mayor belleza se alcanzan al unísono, como bien sabemos ya. No es cuestión de insistir en esto, sin embargo, si queremos resaltar que hasta el final Nietzsche mantiene su tesis inicial: la necesidad de la colaboración recíproca entre las dos divinidades de la tragedia, que es nombrada aquí como el «templo» común de Apolo y Dioniso.

No sólo en Delos, en cuyo santuario Apolo comparte el reinado con Dioniso, también en la tragedia podemos ofrecer un «sacrificio» a los dos insignes dioses cuyo parentesco sigue pareciéndonos difícil de dilucidar. Unas veces son rivales, y en tal caso en el campo de batalla manifiestan su interrelación; otras comparten el mismo lugar sagrado, como marido y mujer o como hermanos, y entonces se muestra en primer plano su necesaria «reconciliación», donde, no obstante, no desaparece la tensión; pero nunca son extraños el uno al otro, nunca sobreviven por separado, aislados entre sí por un insondable abismo, tampoco nunca se resuelve totalmente su oposición.

A Nietzsche le gusta usar un lenguaje metafórico para comunicar este problema crucial de su pensamiento juvenil. Efectivamente así lo han demostrado algunos autores que se han preocupado de investigar las metáforas sexuales a través de las cuales el autor del escrito sobre la tragedia se refiere a la relación entre Apolo y Dioniso¹⁷¹ – como ya antes en otro sentido hiciera Bachofen-. Siguiendo este sendero llegamos a la conclusión de que Apolo asume el rol femenino, en cuanto se pone al servicio de su rival, y el masculino, en cuanto es un dios y no una diosa, y que sobre todo Dioniso, el dios de las máscaras, al cual le gusta disfrazarse –y acompañarse, como nos enseña la mitología antigua, de sátiros y abundantes mujeres-, es el dios más ambiguo sexualmente de entre todos los Olímpicos; lo mismo puede presentarse revestido de los atributos más propiamente masculinos –es el héroe de la tragedia– que de los más específicamente femeninos –es la «Madre primordial» que da a luz a la tragedia–; es el macho y la hembra a la vez. Finalmente Apolo y Dioniso son hermanos y, en cuanto tal, igualmente polisexuales. No es uno el macho dominante y el otro la hembra sumisa. Si nos detenemos brevemente en la metáfora del templo comprenderemos lo dicho, la igualdad de rango en todos los sentidos de ambas divinidades, y podremos afirmar con Joan Bautista Llinares que con aquella expresiva metáfora:

¹⁷⁰ Véanse Joan Bautista Llinares, *Hombre, Arte y Lenguaje...*, op. cit., pp. 422 ss.; Bernard Pautrat, *Versions du Soleil, Figures et Systeme de Nietzsche*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

El joven Nietzsche reafirma también sus críticas a cualquier tipo de monoteísmo excluyente al mismo tiempo que a las diferentes variedades de dualismo —zoroástricos, platónicos, maniqueos o de cualquier otra contextura— que en su seno encierra un esquema de subordinación y dominación.¹⁷¹

El pensamiento de Nietzsche parece girar incesantemente en torno a la misma idea central cuyo seguimiento nos demuestra la novedad de su pensamiento: ni sólo el dios de la apariencia, ni sólo el dios de la embriaguez, sino ambos a la par; ni uno por encima, ni otro por debajo —no sería exacto tampoco atribuirles con exclusividad diferenciadora los papeles de hombre y mujer—, sino los dos en el mismo plano, con la misma importancia e incluso equiparados en cuanto a su valor ontológico, moral y gnoseológico. Apolo y Dioniso como dualidad que se nos ha revelado imprescindible tanto en el análisis de la división de las artes de Nietzsche como en el estudio de la concepción del mundo que la determina.

La tragedia es el lugar donde se intensifican hasta el extremo las relaciones entre Apolo y Dioniso, unidos en matrimonio en aquel sagrado templo. Sin reflexionar sobre este enlace sería imposible acceder a la filosofía más propia del joven Nietzsche. Otro texto también del último párrafo de *El nacimiento de la tragedia* confirma la insistencia de Nietzsche en mostrar la necesidad de la presencia del dios divino en la tragedia:

«Sin embargo, en la consciencia del individuo humano sólo le es lícito penetrar a aquella parte del fundamento de toda existencia, a aquella parte del substrato dionisiaco del mundo que puede ser superada de nuevo por la fuerza apolínea transfiguradora, de tal modo que esos dos instintos artísticos están estrechados a desarrollar sus fuerzas en una rigurosa proporción recíproca, según la ley de la eterna justicia. Allí donde los poderes dionisiacos se alzan con tanto ímpetu como nosotros lo estamos viviendo, allí también Apolo tiene que haber descendido ya hasta nosotros, envuelto en una nube: sin duda una próxima generación contendrá sus abundantísimos efectos de belleza».¹⁷²

Lo que resalta aquí Nietzsche es que hay que pensar el arte, y con él el mundo, a través de la dualidad de fuerzas, iguales en importancia y en cuanto a su razón de ser; dos fuerzas que han de actuar en rigurosa proporción recíproca, ni una en mayor grado ni otra en menor grado, y

cuyas exigencias han de ser paralelamente satisfechas, según la ley de la eterna justicia.

Esta justicia nos recuerda aquella de la que ya hablaran Anaximandro y Heráclito, según la cual el mundo es la lucha de opuestos sin victoria final de ninguno de los miembros de la antítesis. En lenguaje nietzscheano concebíamos el mundo como lucha asimismo; la lucha constante de lo apolíneo y lo dionisiaco; la lucha como el elemento que prevalece, no uno de los dos, Apolo o Dioniso, ni el placer ni el sufrimiento, ni la creación ni la destrucción, ni la verdad de Sileno ni la belleza de la apariencia; sino lo trágico de la existencia, la escisión, la oposición, la rivalidad y tensión entre los elementos iguales en poder. Por eso la tragedia es la reina entre todas las obras de arte, porque en la «reconciliación» que lleva a efecto de Apolo y Dioniso no anula sus diferencias, ni su relación antitética, ella consagra en verdad un extraño matrimonio. ¿O se trataría quizá en la tragedia de mostrar una unidad pluralizada, pero construida en la superación de los enfrentamientos, como imagen del mundo? Incontestablemente Apolo y Dioniso han de prevalecer los dos, ¿pero cabe pensar su copotamiento mutuo como dialéctico al modo hegeliano?

La lectura hegeliana de Nietzsche y en concreto de las relaciones que mantienen las dos divinidades protagonistas de su pensamiento juvenil, ha sido un camino frecuentado por diversos autores.¹⁷³ Desde luego, Nietzsche da pie a tales interpretaciones. Otra cosa distinta es que sean incontestables e irrefutables. Como éste es un problema abundantemente planteado, aquí tan sólo queremos mencionarlo ofreciendo nuestros propios puntos de vista. Resaltamos a este respecto que desde el inicio de su obra el filólogo de Basilea habla de *antítesis* (Gegensatz) entre los dos instintos artísticos primordiales de los griegos —ejemplificada por ejemplo en la contraposición entre el arte del escultor y el arte de la música— de «reconciliación» (Versöhnung) en la producción de la obra de arte común de la poesía lírica, la canción popular y la tragedia. *Antítesis, reconciliación, superación* (Überwindung) de los opuestos; éste es un lenguaje ciertamente semejante al hegeliano, por no decir

173 Véanse: Joan Bautista Llinares, *Hombre, Arte y Lenguaje...*, op. cit., pp. 633-686; Paul Valadier, *Nietzsche y la crítica del cristianismo*, traducción de Eloy Rodríguez Navarro, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1982, pp. 325 ss.; Jean Granier, op. cit., pp. 43 ss.; Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, traducción de Carmen Arenal, Barcelona, Editorial Anagrama, 1971, pp. 17-20, 220-230; Bernard Pautrat, op. cit., pp. 20 ss., 125 ss., 222 ss.; Walter Kaufmann, *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton, University Press, 1974, pp. 23 ss.; Angèle Kremer-Marietti, *Thèmes et structures dans l'œuvre de Nietzsche*, Paris, Lettres Modernes, 1957, pp. 220 ss.; Gianni Vattimo, *El sujeto y la máscara*, op. cit., pp. 174 ss.; Stephen Houlgate, op. cit., la comparación de Nietzsche con Hegel es el tema de todo el libro; Eugen Fink, op. cit., también este autor relaciona continuamente ambos autores.

171 Joan Bautista Llinares, *Hombre, Arte y Lenguaje...*, op. cit., pp. 437-438.

172 *NT*, § 25, p. 191; KSA, Band 1, p. 155.

claramente hegeliano. Le hemos oído decir también que lo apolíneo y lo dionisiaco se necesitan mutuamente hasta el extremo de que sólo por su interacción recíproca nace y se desarrolla el arte griego. La imprescindibilidad de la dualidad divina está siempre en primer plano como si de la tesis y de la antítesis hegeliana se tratara.

Además, en el camino hacia la afirmación de la vida por mediación del arte, Nietzsche señala la importancia de lo apolíneo como instrumento de redención en la apariencia. Entonces Dioniso en cuanto dios prioritario, símbolo de lo Uno primordial, no permanece encerrado en sí, necesariamente ha de exteriorizarse en las múltiples apariencias apolíneas, en lo otro de sí o, dicho de otro modo, Dioniso se despedaza para alcanzar su redención en el mundo plural de la individuación. Una vez que se ha contemplado lacerado en la diferencia, retorna a sí en la recuperación de su primigenia unidad a través de la negación de la diversidad de las figuras; es el momento de la autofinición logrado por la *negación de la negación* de sí; es el momento del renacimiento de Dioniso desmembrado; esta es una lectura posible del «consuelo metafísico» de la tragedia que nos señala hacia la voluntad una que subsiste tras la aniquilación de las apariencias. Asimismo en la tragedia nos presenta el mito trágico a la persona individual del héroe que aparece en todo su esplendor para, al final, perecer en beneficio de la suprema victoria lograda por Dioniso; es final, perecer en beneficio de la suprema victoria lograda por Dioniso; es la unidad originaria que ha retornado a sí por la mediación de su antagonista, Apolo: «Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso», nos había dicho Nietzsche. Es como si Dioniso fuese el símbolo de esa unidad cósmica en la que en último término se resuelven o superan las contradicciones porque ha tenido lugar un proceso «dialéctico» progresivo. Apolo sería en tal caso un momento de Dioniso: el de su necesaria manifestación o exteriorización.

Sin embargo, nosotros hemos subrayado una interpretación antihegeliana, o cuanto menos no hegeliana de Nietzsche. No sólo en función del propio discurso filosófico posterior del autor del Zarathustra, o de su propia autocomprensión, que reconoce el aspecto hegeliano con que se revisa su pensamiento juvenil de *El nacimiento de la tragedia* —«desprende», dice, «un repugnante olor hegeliano»¹⁷⁴— pero precisamente subrayando que se trata únicamente de un «olor», de algo externo y circunstancial; sino que nuestra toma de postura reivindicadora de unas relaciones no dialécticas, en el sentido hegeliano, entre Apolo y Dioniso, se fundamenta principalmente en los mismos textos analizados. En esta dirección se ha recalorado el predominio indiscutible, a nuestro parecer,

de la antítesis, la lucha o la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco; de una oposición constante que nunca encuentra reposo en una unidad englobante superadora del enfrentamiento.

Es cierto que Nietzsche está a favor de la apariencia y de la anulación de una dualidad jerarquizada al modo platónico; es cierto que insiste en referirse a la vida eterna que prevalece tras la aniquilación de la individuación; es cierto que espera ansioso el renacimiento del Dioniso futuro; es cierto también que en la tragedia, al final, Apolo como servidor de Dioniso, se sobrepasa a sí mismo y habla el lenguaje de aquél. En todo ello, que proponemos como ejemplos significativos sin pretender agotar en ningún caso todo el posible «olor hegeliano» de Nietzsche, creemos que sobresale más intensamente otro perfume: el que nos empuja a afirmar una concepción del mundo no centrada en una unidad —Dioniso— diversificada —Apolo— y reconciliada dialécticamente, sino basada en la tesis de la irreductible sobreabundancia de fuerzas creativas. En este mundo la tensión es irresoluble y, más aún, amada, porque ella es la «matriz» fecunda que en contra de las «preensiones» de exclusividad, eternidad y universalidad de las apariencias concretas produce sin descanso nuevas formas de vida, nuevas máscaras e ilusiones apolíneas según un proceso doloroso y plañcentero a la vez de destrucción-creación, negación-afirmación.

Los textos del joven Nietzsche, incluso de un modo ambiguo, encubierta y contradictorio a veces, privilegian aquellos aspectos de su pensamiento que luego aflorarán en libertad bajo los símbolos de Voluntad de Poder y Eterno Retorno. En este momento sus intuiciones más hondas son transmitidas por la imagen de la dualidad divina o simplemente por Dioniso que aunque quizá acoga a Apolo dentro de sí no es del modo como el Espíritu, en Hegel, se reconcilia con su opuesto, porque aquél no es sino en la antítesis y en el sucederse de las máscaras sin síntesis final, mientras que éste encuentra su existencia más elevada en la superación dialéctica de los opuestos y en la manifestación sin máscaras de su presencia plena.

El mundo dionisiaco de Nietzsche se nos descubre, en último lugar, como contrario a todo pensamiento jerarquizador de la realidad —sí, comprobamos, por ejemplo, cómo la delimitada estructuración de las artes de Nietzsche acaba «derrumbándose»—; contrario también a todo intento de pensar el mundo en función de un principio unitario que se escinde internamente para volver a recuperarse reconciliado y enriquecido tras su total desarrollo —pues la tensión permanece en Dioniso como fuente de vida—; y además este mundo dionisiaco de rostros múltiples no admite tampoco la posibilidad de concluir en el autoconocimiento absoluto: ésta no es su meta porque ello supondría despojarse de todos

¹⁷⁴ EH, «El nacimiento de la tragedia», § 1, p. 68; KSA, Band 6, p. 310: «...nicht anstössig Hegelisch...»

sus velos o caras, es decir el autoaniquilamiento. Ya que ellos son los que lo constituyen –pretender el saber absoluto no sería querer dar vida al Dioniso futuro, sino intentar destruir los pedazos del Dioniso lacerado, o sea, anhelar el encuentro cara a cara con la nada—. Sin embargo, si hemos querido subrayar la diferencia del pensamiento de Nietzsche con respecto al de Hegel, con ello no hemos pretendido negar la abundante utilización por parte del primero de términos, conceptos y expresiones eminentemente hegelianos. Ciertamente, las relaciones entre Apolo y Dioniso, primero antitéticas, luego llevadas a unidad en la tragedia, pueden ser entendidas de un modo dialéctico, sólo que en tal caso sería justo reconocer que se trata de una «dialéctica» muy especial, muy peculiarmente nietzscheana. No olvidamos en este sentido aquello que dijo uno de los intérpretes de Nietzsche más antidualtéticos, Gilles Deleuze:

«Y si se considera *El origen de la tragedia*, se percibe sin ninguna duda que Nietzsche no es un dialéctico, sino más bien un discípulo de Schopenhauer. Y se recuerda también que el propio Schopenhauer apreciaba poco la dialéctica. Y sin embargo, en este primer libro, el esquema que nos propone Nietzsche, bajo la influencia de Schopenhauer, se diferencia de la dialéctica sólo en la *manera* en la que son concebidas la contradicción y su solución».¹⁷⁵

Y, por supuesto, recordamos, asimismo, cómo Eugen Fink, al separar la comprensión de Nietzsche del mundo fenoménico de la apartencia de la teoría de Schopenhauer, pone al filólogo de Basilea en las cercanías del pensamiento de Hegel: «Más aún: se podría llegar a decir con cierta razón que el fenómeno es una condición necesaria para que la voluntad llegue a sí misma».¹⁷⁶

Pero, en todo caso, como dijimos más arriba, el hegelianismo de Nietzsche no es fiel a Hegel; él no es un simple epigono del gran Idealista alemán. Podemos decir con Joan Bautista Llinares que las relaciones entre Apolo y Dioniso, o de Dioniso consigo mismo, llevan a efecto una «espece de dialéctica» sin síntesis final, sin saber absoluto y concluso, sin sistema lógico, completo y cerrado, sino siempre abierta y constante, fluida y en camino.¹⁷⁷

175 Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 20-21.

176 Eugen Fink, *op. cit.*, p. 37.

177 Joan Bautista Llinares, *Hombre, Arte y Lengua...*, *op. cit.*, p. 647. Este autor se ha preocupado por mostrar con detenimiento las diferencias de la «dialéctica» de Nietzsche con respecto a la de Hegel.

Dioniso encierra en sí a Apolo

Nietzsche afirma dos tesis «sorprendentes»: por un lado, que Apolo y Dioniso, los dos, son igualmente importantes y necesarios; pero, por otro lado, aunque los dos miembros de esta dualidad divina ostentan el mismo rango, se insiste en subrayar la mayor primacía y preponderancia del dios de la embriaguez. En este sentido tanto la poesía lírica como la canción popular y la tragedia ática son en el fondo, y en conjunto, artes dionisiacas; además se recordará cómo, en principio, la división nietzscheana de las artes parecía asemejarse –y sin embargo luego muestra su diferencia al presentar a la tragedia como la obra de arte suprema– a la estética promusical schopenhaueriana, es decir tenía el aspecto de estar fundada en una concepción jerárquica del arte según la cual la música ocupaba un lugar privilegiado por encima de todas las demás artes.

Pero es en la tragedia donde se hace más patente esta doble afirmación de Nietzsche. En ella se defiende al mismo tiempo la imprescindibilidad de la reconciliación, colaboración, unidad, de ambas divinidades, se postula, por lo tanto, la necesidad de la presencia de Apolo y Dioniso, así también como se defiende la superior primacía de lo dionisiaco. Esto último se advierte cuando investigamos la cuestión del origen de la tragedia: el coro trágico dionisiaco; cuando diferenciamos el elemento apolíneo –el mundo de la escena– advirtiendo que es una visión tendida por el coro, o cuando decimos del mito que es la manifestación apolínea de la sabiduría dionisiaca; también en el momento en que se nos dice que el contenido de la tragedia es el sufrimiento y la pasión del dios lacerado de los Misterios, el Dioniso-Zagreus, o cuando se nos revela que los héroes de la tragedia son máscaras de Dioniso mismo. Así, Dioniso es eminentemente el dios de la tragedia, él está en el origen, en el centro y en el final: en último término Apolo lleva a cabo un movimiento de sobrepasamiento, se niega a sí mismo y habla el lenguaje de Dioniso; Dioniso alcanza la victoria definitiva. Y, sin embargo, la tragedia es el lugar sagrado, el templo, donde el «anciano ateniense» recomienda al «raro extranjero» ofrecer un sacrificio a «ambas divinidades». ¿Cómo explicar esta oscilación del pensamiento de Nietzsche? Esto afirma Joan Bautista Llinares:

«En rigor, pues, sobra la figura de Apolo a no ser que se la entienda como el necesario momento de la figuración, la máscara, el velo o la exteriorización de Dioniso. De este modo se hacen comprensibles la interna implicación de ambas divinidades, su igualdad jerárquica, y la originaria y definitiva preponderancia de Dioniso».¹⁷⁸

178 *Ibid.*, p. 642.

Ésta es, a nuestro entender, una posible y válida interpretación de la igualdad de rango y necesidad recíproca de Apolo y Dioniso, junto con la afirmación de la indiscutible primacía de Dioniso. Apolo es el nombre dado a las máscaras del dios del teatro sin las cuales él no sería nada, porque Dioniso no es una unidad estable, inmóvil, cerrada en sí misma y como el fundamento de la pluralidad sensible, como sí pueda serlo el mundo de las Ideas platónico, o el Dios cristiano; tampoco es, como ha quedado dicho, el signo de la unidad reconciliada de Hegel.

Además si Dioniso, en definitiva, encarna en sí a Apolo y hasta como símbolo único de la filosofía juvenil de Nietzsche, esto puede entenderse en el siguiente sentido: Nietzsche postula la dualidad divina como medio para expresar una concepción del mundo basada en la anátesis, oposición y lucha; la posterior unificación de ambos dioses en la tragedia no supone en realidad una modificación de su imagen del mundo, sino un ir expresando antischopenhauerianamente sus intuiciones más propias, a saber, aquellas que definen la existencia de un mundo, no de dios, éste mundo plural, múltiple donde había el hombre -Apolo y Dioniso en colaboración son símbolos del más acá, ambos significan el movimiento del sobrepasamiento de sí característico de esta realidad tensional a favor de la cual sigue tomando partido Nietzsche-, y luego, si se resalta a Dioniso por encima de Apolo, e incluso si este último puede desaparecer de los textos del autor del Zarathustra, no es tampoco porque se comprenda el mundo a partir de la unidad, sino porque con ello se muestra que la dualidad, la escisión, la diferencia es interna al mundo -Dioniso, el dios que muere y renace, se hasta sólo en último término como símbolo del mundo de Nietzsche donde la sobrebundancia de fuerzas que lo constituyen actúan en libertad destruyendo y creando por siempre-. Dioniso es así la figura que engloba los pensamientos más hondos de Nietzsche;¹⁷⁹ figura crítica con respecto a toda metafísica, ya sea de corte platónico, hegeliano o schopenhaueriano.¹⁸⁰ Aproximarse a este Dioniso antimetafísico, sorpren-

179 Sobre todo véase: Jean Granier, *op. cit.*, p. 554. Mais il manque encore un élément à notre reconstitution du symbolisme dionysien. Cet élément c'est la signification esthétique qui appartient au dionysisme. Trait essentiel, puisqu'il explique l'absorption progressive du principe apollinien dans le principe dionysiaque, conditionnant du même coup le processus de synthèse grâce auquel toutes les émanations nietzschéennes finissent par se concentrer dans l'unique figure du dieu Dionysos. Y pp. 556-557. Aten dionysiaque, donc, à ce que Nietzsche ait progressivement résolu le dualisme de l'apollinien et du dionysiaque dans le symbolisme unique de Dionysos. Car le Dionysos de *La Naissance de la Tragédie* recelait déjà en lui toutes les ardeurs ontologiques qui devaient s'épanouir dans la philosophie de la Volonté de Puissance.

180 Granier Vatinno no sólo se refiere continuamente al carácter antimetafísico de la filosofía del joven Nietzsche en su obra *El sujeto y la máscara*, también en su *Introducción a Nietzsche*, *op. cit.*, pp. 176-177, subraya como sobresalientes autores franceses estudiosos de Nietzsche, centrándose en el problema del estilo y de la textualidad del texto. (B. Pautral, por ejemplo), analizan el símbolo metafísico de Dioniso, en el cual queda absorbida la anátesis Apolo-Dioniso, como un símbolo antimetafísico. Claro que, en nuestro caso no debemos, como sí aquella línea de interpretación, que el texto de Nietzsche tan sólo remite a sí mismo. También este mismo autor en *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*. Traducción de Juan Carlos Gentile. Barcelona, Península, 1986, pp. 67-68, nos habla de la interpretación de Nietzsche de Demócrito -Demócrito interpreta la pareja nietzschéana dionisíaco-apollínea, no como una oposición originaria, sino -de forma coherente con el mayor relieve que, indiscutiblemente, tiene Dioniso en Nietzsche- como expresión «metafísica» de una originaria diferencia interna al mismo Dioniso... Queda claro en estas páginas de Demócrito como en todo su pensamiento que, la afirmación según la cual todo no es más que Dioniso, y que éste es acompañado por la diferencia es una afirmación que no puede ser calificada como una tesis metafísica.

dente y multifacético, que difícilmente se somete ni al lenguaje de la razón analítica ni al de la dialéctica, quizá exigiría toda la cautela de la que habla Maurice Blanchot:

«La participación -el rompimiento- de Dionisos, tal es el primer saber, la experiencia oscura donde el devenir se descubre, en relación con lo discontinuo y como siendo el juego de éste. Y la fragmentación del Dios no es el osado renunciamiento a la unidad o la unidad que permanece unida al pluralizarse. La fragmentación es el Dios mismo, eso que no tiene ninguna relación con un centro, que no sufre ninguna referencia originaria y que, por consiguiente, el pensamiento, pensamiento de lo mismo y lo uno, el de la teología, como de todos los modos del saber humano (o dialéctico), no podría acoger sin falsear».¹⁸¹

En *El nacimiento de la tragedia* y en los textos y escritos de la época, el reversamiento schopenhaueriano del lenguaje de Nietzsche dificulta la adhesión a la lectura de Blanchot. Pues ¿acaso no es un «centro» la voluntad, lo Uno primordial, el fondo de las cosas...? Y sin embargo, la imagen del Dioniso que muere y resucita sin fin, la del dios Apolo como siendo las móviles máscaras de Dioniso tras las cuales no se oculta un rostro último y definido, la del mundo como sufrimiento dada su íntima no unidad y su sobrebundancia creativa, la del dios divino como poderes de ilusión-afirmación que nos conducen hacia un mundo eterno en el sucederse de la destrucción-creación; estas imágenes, por ejemplo, apuntan ya hacia la ausencia de un centro en el mundo dionisíaco de Nietzsche; un mundo donde no caben los límites fijos, donde no son válidas las tajantes diferenciaciones sexuales, macho y hembra, donde los roles se entremezclan, y del que se ha de hablar más con metáforas que con conceptos.

El dios artista

El arte tiene en la filosofía de Nietzsche una importancia crucial. No sólo es un fenómeno humano, vehículo de expresión del hombre e instrumento de afirmación de la vida. El arte está indisolublemente ligado al mundo: es el medio de acceso al mundo y tiene su «fuente» no sólo en el hombre sino en la misma realidad cósmica, para expresarlo con

181 Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*. Traducción de Pierre de Place, Venezuela, Editorial Monte Avila, 1970, p. 260.

Stephen Houlgate.¹⁸² El arte, sí, nos revela la terrible verdad de Sileno y la recubre con los velos de la ilusión, pero más profundamente el arte nos muestra el carácter esencialmente estético o artístico de la naturaleza, la vida o el mundo. El siguiente pasaje, ya citado antes, se contempla ahora bajo una nueva perspectiva:

... las orgías dionisiacas de los griegos tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración. Sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico.¹⁸³

A través del arte humano, dijimos, tiene lugar un acontecimiento cósmico: en este momento diremos mejor que por su mediación se descubre la naturaleza como un poder artístico. Ella es el auténtico artista que goza destruyendo a los individuos por cuanto estos son el fruto artístico de su fecunda fuerza creativa que como en el caso del artista humano ha de aniquilar la forma previa del mármol o del barro para imprimir nueva vida a la materia. Así lo apolíneo y lo dionisiaco son dos instintos artísticos primordiales del hombre y son «potencias artísticas» de la naturaleza:

«Hasta ahora hemos venido considerando lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, *sin mediación del artista humano*, y en los cuales encuentra satisfacción por vez primera y por vía directa los instintos artísticos de aquella...»¹⁸⁴

No se trata de que el carácter artístico de la naturaleza dependa del artista humano, sino de que el propio mundo es el artista que no necesita de la «mediación» del hombre. Si bien es verdad que el arte humano nos sirve para penetrar en el conocimiento de esta esencia íntima del mundo, es, sin embargo, el hombre el que depende del mundo; el auténtico artista es aquél que envuelto en el sentimiento arrebatador de la embriaguez sale fuera de sí, se olvida de sí, y se abre al poder creativo del mundo, sólo así lleno de esta fuerza cósmica que le impulsa a ir más allá de los estrechos límites de su individualidad concreta, puede producir el su obra de arte dionisiaca, a la vez que vislumbra al mundo como el «artista

primordial. La raíz del arte está propiamente en el mundo y no en el hombre:

«Pero en la medida en que el sujeto es artista, está redimido ya de su voluntad individual y se ha convertido, por decirlo así, en un *medium* a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia. Pues tiene que quedar claro sobre todo, para humillación y exaltación nuestros, que la comedia entera del arte no es representada en modo alguno para nosotros, con la finalidad tal vez de mejorarnos y formarnos, más aún, que tampoco somos nosotros los auténticos creadores de ese mundo del arte: lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo somos imágenes, proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte.»¹⁸⁵

El mundo es el artista, el creador del arte; él es el «único sujeto verdaderamente existente», expresión con la que más allá de pretender presentarnos un mundo centrado en la unidad Nietzsche insiste en lo dicho, en el carácter artístico del mundo según el cual es creación de apariencias, de imágenes, de obras de arte y nada más. Pero sigamos leyendo el texto:

«Por tanto, todo nuestro saber artístico es en el fondo un saber completamente ilusorio, dado que, en cuanto poseedores de él, no estamos unificados ni identificados con aquel ser que, por ser creador y espectador único de aquella comedia de arte, se procura un goce eterno a sí mismo. El genio sabe algo de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar la vuelta a los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador.»¹⁸⁶

El «artista primordial del mundo» es el que crea no con ningún otro fin que el de su propia satisfacción. Cuando el artista humano, como decíamos, se «fusiona» con ese artista primordial, es cuando puede saber algo de él y cuando a través de su propio producto artístico obtiene, como aquél, satisfacción. Así se nos revela de nuevo que el mundo es una potencia sobrecabundante de fuerzas —e igualmente el hombre capaz de penetrarlo—, de fuerzas artístico-creativas, cuyo sufrimiento y alegría radican ahí, en su ser artístico. ¿Qué nombre le daremos a este artista primordial? Dioniso, efectivamente, únicamente él:

182 Stephen Houlgate, *op. cit.*, pp. 187-188. «source... in... cosmic reality itself. Véase también Jesús Conill, *El crepúsculo de la metafísica* Barcelona, Editorial Anthropos, 1988, p. 158. «El arte está enraizado en la vida».

183 NT, § 2, p. 48; KSA, Band 1, pp. 32-33.

184 NT, § 2, p. 46; KSA, Band 1, p. 30. Véase también Fragmento Postumo 7 [127], U1

2b. Ende 1870 - April 1871, KSA, Band 7, p. 190.

185 NT, § 5, p. 66; KSA, Band 1, p. 47.

186 NT, § 5, pp. 66-67; KSA, Band 1, pp. 47-48.

«El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte; para suprema satisfacción deletable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez. El barro más noble, el mármol más precioso son aquí amasados y tallados, el ser humano, y a los golpes de cincel del artista dionisiaco de los mundos resuena la llamada de los misterios eleusinos: ¿Os postraréis, millones? ¿Presientes tú al creador, oh mundo?»¹⁸⁷

No el poder artístico del hombre individual sino el del mundo es el que modela al ser humano como obra de arte, y entonces este ser humano así transformado bajo la embriaguez dionisiaca adquiere el saber de que el mundo es fuerza creadora de formas; o, dicho de otro modo, que Dioniso —el mundo— es un dios artista, y de que él, el hombre, en cuanto creación suya puede ser a la vez obra de arte y artista. Y aquí en este poético pasaje descubrimos otra vez que el mundo concebido como fecundidad creativa es llamado simplemente Dioniso porque las máscaras-apariencias apolíneas, sus productos artísticos, al pertenecerle necesariamente o, aún más, siendo él mismo, quedan englobadas bajo su simbolismo. Así como el hombre dionisiaco es al mismo tiempo obra de arte y artista, Dioniso no nombra algo que actúa por detrás de sus creaciones plurales, una unidad o un nuevo centro a partir del cual surge la diversidad de las figuras; *Dioniso es el signo metafórico de la dispersión, multiplicidad, escisión, de las fuerzas en movimiento que en su lucha incesante son causa de muerte y de vida*; Dioniso es el nombre de este mundo, doloroso y placentero, de Nietzsche, del que ya hay abundantes y claros indicios en sus escritos de juventud si bien entremezclados con nociones y conceptos de influencia schopenhaueriana.

El dios que juega consigo mismo

Que Dioniso es un dios artista o que el mundo tiene un carácter estético-artístico, esto mismo lo indica Nietzsche mediante una de sus metáforas más sugerentes y atractivas: el juego. De este símbolo habremos de reconocer de entrada, con Eugen Fink, que con él «Nietzsche ha descubierto ya el concepto básico y central de su filosofía, con el cual se remonta hasta Heráclito».¹⁸⁸ Hemos de analizar entonces si el significado de esta imagen confirma lo dicho de Dioniso en cuanto

símbolo de un mundo que es un continuo sucederse de enfrentadas creaciones sin fin o, dicho de otro modo, si Dioniso, que nosotros hemos considerado la figura englobante de las más profundas intuiciones del pensamiento del joven Nietzsche, guarda alguna relación con la metáfora del juego, y en qué sentido. Leamos pues a Nietzsche:

«Los griegos son, como dicen los sacerdotes egipcios, los eternos niños, y también en el arte trágico son sólo unos niños que no saben qué sublime juguete ha nacido y — ha quedado roto entre sus manos».¹⁸⁹

De aquí retenemos la comparación de los griegos con los niños y de la tragedia con el juego. Ambos cosas nos conducen a lo siguiente: el pueblo griego es en efecto el que ha creado la tragedia, y ésta es, como suprema obra de arte donde las relaciones entre Apolo y Dioniso alcanzan su grado máximo, la más certera vía de acceso a la comprensión del mundo de Nietzsche. Desde este punto de partida, dando un rodeo, desembocamos en la idea de que los griegos, siendo como niños que jugando construyen y destruyen, nos señalan hacia el propio mundo desvelado en su «sublime juguete» (erhabene Spielzeug). En el texto citado tan sólo se muestra una quizá demasiado escueta e imprecisa referencia a esas imágenes heraclitanas del niño y del juego; pero sigamos con Nietzsche:

«...¿Acaso habrá sido uno de los privilegios de los antiguos el que entre ellos lo más patético era sólo un juego estético...? A esta última pregunta tan profunda nos es lícito darle ahora una respuesta afirmativa, tras haber experimentado con estupor, cabalmente en la tragedia musical, cómo lo más patético puede ser realmente tan sólo un juego estético: por lo cual nos es lícito creer que sólo ahora resulta posible descubrir con cierto éxito el fenómeno primordial de lo trágico».¹⁹⁰

La tragedia queda relacionada ya claramente con el juego estético y de un modo fundamental pues, según Nietzsche, esta comparación nos abre las puertas a la captación del «fenómeno primordial [Urphänomen] de lo trágico». Así como antes descubrimos que en la orgía dionisiaca alcanza la naturaleza su júbilo artístico y el desgarramiento del principio de individuación adquiere el carácter de fenómeno artístico, ahora se nos desvela en la tragedia que el mundo, todo él, tanto en sus aspectos bellos y alegres como en los más feos y horribles, es un fenómeno estético que

187 NT, § 1, p. 45; KSA, Band 1, p. 30.

188 Eugen Fink, *op. cit.*, p. 37.

189 NT, § 17, p. 140; KSA, Band 1, p. 110.

190 NT, § 22, p. 176; KSA, Band 1, pp. 142-143. Véase también el Fragmento Póstumo 7 [29], U1 2 b, Ende 1870 - April 1871, KSA, Band 7, p. 145.

presenta los rasgos del juego. No sólo la tragedia es un juego que logra la afirmación de la vida a pesar de su fealdad y sufrimiento inherente, el mundo mismo se nos muestra por su mediación como un juego estético que como tal merece todo nuestro apego, porque es inmensamente creativo y alegre, porque el dolor es sólo un matiz del juego al cual acompaña la satisfacción y el placer, la belleza y la risa. De este modo considerados, el horror, lo monstruoso y cruel de la vida como productos de un juego estético, se transforman ante nuestras miradas y la existencia entera no sólo puede ser soportada, sino más aún, amada. Sería justo decir incluso que visto desde la óptica del arte el juego se convierte en uno de los símbolos más certeros de la concepción del mundo de Nietzsche, según la cual el mundo es alegre, placentero, inocente y libre creación incesante de nuevas formas, apariencias, máscaras o formas de vida.¹⁹¹ Así el juego estético del artista, del que nos habla Nietzsche al hilo de su discurso sobre la tragedia, es una acertada metáfora de su imagen del mundo y del juicio afirmativo que pronuncia sobre él, porque *Spiel* es un término que está asociado íntimamente al arte. *Spielen* significa jugar, mas también *efectuar* una pieza musical y *representar* una obra de teatro, *interpretar* un papel que es lo propio del actor (*Schauspiel* es la palabra alemana para designar espectáculo o pieza de teatro, y *Schauspieler* es el actor):

...es justo el mito trágico el que ha de convencernos de que incluso lo feo y disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer. Este fenómeno primordial del arte dionisiaco, difícil de aprehender, no se vuelve comprensible más que por un camino directo, y es aprehendido inmediatamente en el significado milagroso de la *disonancia musical*.... Lo dionisiaco, con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común de la música y del mito trágico.¹⁹²

En efecto, al igual que la sensación placentera obtenida de la disonancia musical, que Nietzsche introduce como ejemplo significativo, el mito y la música de la tragedia hablan de ese profundo placer de lo dionisiaco que se aúna con el dolor, con lo feo y disarmónico; de ese «placer primordial» que lleva consigo el «juego artístico que la voluntad juega consigo misma»: ese es el fin y el resultado del juego, tan sólo ese,

191 Luis Jiménez Moreno en este sentido dice del juego en «Nietzsche o la cultura del Jón (según las transformaciones en los discursos de Zarathustra)», en *Arbor. Ciencia, pensamiento, cultura*, Nº 424, abril 1981, p. 46: «El juego es siempre nuevo para el niño. El juego es realmente creación porque no vale el juego de unos para otros ni el de ayer para hoy».

192 NT, § 24, p. 188; KSA, Band 1, p. 152.

cuya consecuencia es la afirmación de la vida. Pero ¿quién jugará?, ¿quiénes jugarán? Podemos contestar diciendo: el mito y la música, o Apolo y Dioniso, que se relacionan, entonces, artístico-creativamente jugando el uno con el otro, ofreciéndonos en éste su juego trágico-alegre y doloroso—el mundo de máscaras o fuerzas diversas. Sin embargo, como lo dionisiaco es, en cuanto dios de la tragedia, la «matriz común de la música y del mito trágico» o, dicho de otro modo, como Dioniso engloba en sí a Apolo, en tal caso responderemos así: Dioniso—la «voluntad», el mundo—juega consigo mismo este juego artístico-trágico. Dioniso es, a fin de cuentas, como símbolo del mundo plural de fuerzas creativas y antagónicas, siempre nuevas y en movimiento, el dios artista y el dios que juega «en la eterna plenitud de su placer». El arte y el juego son del mundo y, por tanto, de Dioniso. El siguiente texto confirma asimismo lo dicho:

«Música y mito trágico son de igual manera expresión de la aptitud dionisiaca de un pueblo e inseparable una del otro. Ambos provienen de una esfera artística situada más allá de lo apolíneo; ambos transfiguran una región en cuyos placenteros acordes se extinguen deliciosamente tanto la disonancia como la imagen terrible del mundo; ambos juegan con la espina del displacer, confiando en sus artes mágicas extraordinariamente poderosas... Aquí lo dionisiaco, comparado con lo apolíneo, se muestra como el poder artístico eterno y originario que hace existir al mundo entero de la apariencia...»¹⁹³

El juego se establece explícitamente entre la música y el mito trágico. A través de éste su juego común logran vencer el horror y dolor del mundo. Nietzsche no podría haber expresado de mejor manera el placer interno al mundo que comparándolo con el juego. El mundo se complace en sus creaciones como el artista en sus productos artísticos—el placer del mundo es como el placer que experimenta el actor al dar vida a un personaje—.

Además podemos atender también al juego del niño. Todo juego infantil por más cruel o destructivo que sea provoca la risa gozosa e inocente del pequeño que ha alcanzado en él la expresión en libertad de sus energías más profundas, egoístas y agresivas, pero también imaginativas e inventivas. La música y el mito trágico juegan a este juego del niño, y éste es el juego de Dioniso pues en el pasaje citado anteriormente se nos dice igualmente que lo dionisiaco es la causa de ambos; él ha alcanzado de nuevo la victoria y se basta solo como símbolo del mundo; él es «el poder artístico eterno y originario que hace existir al mundo entero de la apariencia».

193 NT, § 25, p. 190; KSA, Band 1, pp. 154-155.

Poniendo en primer plano la imagen del juego donde resaltan los elementos rivales que intervienen y no algo, llámese ser, núcleo, unidad, que estuviese por detrás como causa originaria, decimos que Dioniso es el nombre de la pluralidad de fuerzas tensionales destructivas y creativas, feas y bellas que en su devenir eterno constituyen o son el mundo. Se observa entonces que cuando Nietzsche quiere diferenciar las diversas artes y sus funciones, cuando le interesa distinguir cada una de las fuerzas —y sus efectos— que componen la realidad y al hombre mismo, entonces los dos dioses han de intervenir ocupando su lugar, pero cuando su pensamiento mira al mundo en conjunto como totalidad de lo que es, ahí prevalece Dioniso como figura paradigmática: repetimos, Dioniso es el dios de los Misterios que muere y renace, Dioniso es el dios artista que juega consigo mismo y, en cuanto que con la metáfora del juego estético se vuelve a subrayar de forma ejemplar el sí dicho a la vida, Dioniso es el dios que afirma la vida o que se afirma a sí mismo¹⁹⁴. Detengámonos, por último, en este otro pasaje de *El nacimiento de la tragedia* donde en el intento de explicar el efecto trágico a través del fenómeno estético de la disonancia musical, Nietzsche nombra explícitamente a Heráclito y a sus grandes símbolos del juego y del niño: quizá en este texto su nueva imagen del mundo no schopenhaueriana, no metafísica, y sí afirmativa, sea aún más perceptible:

-Ese aspirar a lo infinito, el atletazo del anhelo dentro del máximo placer por la realidad claramente percibida, nos recuerdan que en ambos estados hemos de reconocer un fenómeno dionisiaco, el cual vuelve una y otra vez a revelarnos, como efluvio de un placer primordial, la construcción y destrucción por juego del mundo individual, de modo parecido a como la fuerza formadora del mundo es comparada por Heráclito el Oscuro a un niño que, jugando, coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y juego los derriba.¹⁹⁵

Dioniso vuelve a estar presente como símbolo único y eminentemente afirmativo del mundo, del mundo del «placer primordial» en el juego de la construcción y destrucción. En este sentido ha afirmado Eugen Fink que «el juego constructivo y destructivo de la vida, fue «bautizado» por Nietzsche «con el nombre de Dioniso»¹⁹⁶. El mundo dionisiaco está basado en la lucha, oposición, antítesis, que es lo que constituye internamente

al mundo, a Dioniso mismo. El símbolo del juego remite a este carácter del mundo como bien había sido subrayado por uno de los filósofos más afines a Nietzsche, precisamente aquél que él cita en este último texto transcrito, Heráclito el «Oscuro». Tanto para el uno como para el otro el «enfrentamiento-eterno entre las fuerzas, múltiples, creativas, que forman el mundo es esencial al juego de Dioniso —para Nietzsche— que, como el del niño, no tiene ninguna otra finalidad que el propio placer del juego: el placer gratuito obtenido de la inocente construcción y destrucción del «mundo individual», de la formación de «montones de arena» y de su posterior derrumbe; un placer del que, desde luego, no queda excluido el dolor —sí, sin embargo, aquel pesimismo práctico que conduce al hombre hacia la nada—. La lucha como la «esencia» de este placentero juego del mundo es justamente lo que ha resaltado Diego Sánchez Meca:

-Para Nietzsche, la esencia del juego es *potentios*, confrontación de fuerzas que, por su sobreabundancia, se enfrentan libremente, sin violencia, por el placer de competir y el deseo de la victoria. Se trata, pues, de una lucha «inútil», o sea, sin motivo práctico; lo que lleva aquí al enfrentamiento no es ninguna motivación extraña al enfrentamiento mismo, es decir, no hay ningún «para algo», sino un «porque sí» que no excluye el dolor. De hecho, toda fuerza necesita encontrar resistencias, superar obstáculos. La creación artística no es algo que surge de un estado de serenidad estática y placentera, sin lucha, sin dolor. El placer al que Nietzsche se refiere es el que acompaña al sentimiento de la propia autoafirmación y libertad...¹⁹⁷

De este modo, creemos que el placer así entendido, el juego estético, destructivo-creativo, la oposición incesante de las fuerzas sobreabundantes, la ausencia de una finalidad metafísica ulterior, son elementos importantísimos que delimitan la imagen del mundo de Nietzsche, su Dioniso artista, que jugando consigo mismo hace y deshace y se ramifica en una diversidad de alegres afirmaciones. Este mundo, insistimos, no tiene los rasgos del dibujado por la metafísica. No podemos olvidar que ha sido observado con acierto cómo con la metáfora del juego, especialmente, Nietzsche ha abierto las puertas a una otra comprensión no metafísica del mundo. Con este símbolo eminentemente alegre, afirmativo, inocente y libre —según palabras de Joan Bautista Llinares¹⁹⁸—

194 En este sentido ha dicho Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 23: «...Dioniso es presentado con insistencia [se refiere a *El nacimiento de la tragedia*] como el dios *afirmativo* y *afirmador*... Dionisos se *metamorfosa* en múltiples afirmaciones, más que resolverse en el ser original o reabsorver lo múltiple en un fondo primitivo».

195 *NT*, § 24, p. 188; KSA, Band 1, p. 153. Véase también *Fünf Vorträge zu fünf ungeschriebenen Büchern*, «Über das Pathos der Wahrheit», KSA, Band 1, p. 758.

196 Eugen Fink, *op. cit.*, p. 23.

197 Diego Sánchez Meca, *op. cit.*, pp. 79-80.

198 Joan Bautista Llinares, *Hombre, Arte y Lengua*... *op. cit.*, p. 678. Véase también Eugen Fink, *op. cit.*, p. 223: «Un inicio no-metafísico de filosofía cosmológica se encuentra en su idea del «juego». Ya desde sus primeros escritos se mueve Nietzsche en la dimensión misteriosa del juego, en su metafísica de artista, en su heraclitismo de niño que juega con el mundo, niño que es Zeus, el *pais parizon*». Y p. 225: «Cuando Nietzsche concibe el ser y el devenir como juego no se encuentra ya prisionero de la metafísica».

Nietzsche se aleja tanto del pesimismo de Schopenhauer, como de la dialéctica hegeliana, como de la filosofía platónica que privilegia al filósofo por encima del artista.

Sin embargo, ha sido puesta en cuestión la posibilidad de que el «juego del niño» y el «juego del artista», es decir, de un ser finito, interno al mundo, pueda ser la vía de acceso a la totalidad del mundo. ¿Acaso traspausa Nietzsche—se pregunta Joan Bautista Linares—de modo acrítico la constitución ontológica del hombre a lo existente en su totalidad, recayendo en una especie de antropocentrismo...? La respuesta no deja lugar a dudas: Nietzsche «no recae... en la «antropología» del «humanismo» tradicional ni en el pensar representativo de la metafísica de la modernidad.¹⁹⁹—afirmación ésta que se apoya explícitamente en la tesis de Eugen Fink según la cual Nietzsche no concibe al hombre como un ser mundano cualquiera, sino como el ser que se «abre extáticamente» al mundo—; entonces, cuando el hombre logra penetrar tras los engaños apolíneos en el juego del mundo, en el «bailar», en la «danza», o en el «juego de dados» que suponen el constante nacer y perecer de lo finito, es cuando puede «sentirse semejante a la vida del todo» y entregarse «al juego del nacimiento y la muerte de todas las cosas». En este sentido, para Eugen Fink, el juego humano se convierte en Nietzsche en una «metafóra cósmica», y «Dioniso es el nombre empleado para designar este juego inefable del poder cósmico»²⁰⁰, a fin de cuentas, recalcamos nosotros, Dioniso es el símbolo de su comprensión no-metafísica del mundo.

Además si, como es nuestro propósito, se quiere defender el aspecto antimetafísico de la filosofía dionisiaca de Nietzsche—su alejamiento de la tradición de pensamiento occidental que se inaugura con la filosofía platónica basada en la creencia de una verdad y de un bien en sí y que postula la existencia de un fundamento óntico de lo que aparece—, es conveniente, por ser esclarecedor, fijarse en la comparación que establece el autor del escrito sobre la tragedia en el último pasaje que hemos citado: allí se hablaba del niño de Heráclito que juega con las piedras y con la arena construyendo figuras para destruirlas posteriormente, y se concluía que así es el mundo. Esta manifiesta preferencia por Heráclito que se constata desde el principio del filosofar nietzscheano tanto en sus referencias explícitas como en el uso de algunas de sus importantes imágenes, nos conduce a reflexionar sobre si la interpretación de Nietzsche de Heráclito, al resaltar en él su no metafísico pensamiento, no es otro camino indirecto para argumentar en favor del también antimetafísico discípulo que lo acoge como precedente suyo.

En efecto, en *La filosofía en la época trágica de los griegos*, obra que no está escrita mucho después de *El nacimiento de la tragedia*, el filósofo nos habla de la negación heraclitiana del «ser» y de su apuesta por el «devenir», de la ausencia de «tierra firme» donde pudiera detenerse el movimiento del «nacer y perecer» y que posibilitara no sólo la existencia del ser sino también su presencia plena. Esta es la «verdad» alcanzada por el pensador de Efeeso, una verdad que, nos dice Nietzsche, no se logra a través de la razón, de los «frios» conceptos o de las leyes de la lógica, antes bien, es el conocimiento que nos proporciona la intuición más fecunda²⁰¹—ésta obviamente es la postura que adopta el que atenta contra el predominio de la estética racionalista, instaurada por Sócrates, y con la cual acontece la muerte de la tragedia y del arte en general—. El mundo de Heráclito no halla un centro fijo, un fundamento inmutable; en él reina el cambio incesante, la multiplicidad y la lucha perenne de los opuestos que es su única «razón» de ser y que es signo de eterna justicia.²⁰² Este mundo no remite a una unidad semejante a la de Anaximandro, a la existencia de un mundo metafísico distinto de la realidad sensible; tampoco postula, como sí lo haría Anaxágoras, la eternidad de las infinitas cualidades perceptibles y menos todavía si cabe la irrealidad del movimiento y de la pluralidad engañosa de nuestros sentidos según Parménides. A lo que llegó Heráclito, piensa Nietzsche, no se llega «con el sentido dialéctico»: «El mundo es el *juego* de Zeus, o dicho de manera física, el juego del fuego consigo mismo, sólo en este sentido es lo uno al mismo tiempo lo múltiple».²⁰³ Este es el propio pensamiento de Nietzsche, sólo que él hablará del juego de Dioniso, pero, como para Heráclito, para el filósofo de Basilea el mundo es un juego; concepción del mundo ésta a la que no se accede a través de la razón discursiva abstracta sino por medio de sugerentes, ricas y fecundas metafóras. Algunas de ellas las encontramos también en el siguiente texto donde se observa cómo la interpretación de Nietzsche de Heráclito es íntimamente afín—en cuanto a contenido y a forma expresiva— a su mismo pensamiento: «óímos hablar ahí de un mundo concebido artísticamente, como juego del artista y del niño, juego creativo, constructivo y destructivo, juego incesante e inocente».

«Un devenir y un perecer, un construir y un destruir, sin ninguna responsabilidad moral, con una inocencia [Unschuld] eternamente igual, lo tiene en este mundo sólo el juego del artista y del niño».

201 Véase *La filosofía en la época trágica de los griegos*, en Friedrich Nietzsche, *Obras completas*, op. cit., pp. 489; KS4, Band 1, pp. 822-823.

202 Véase *La filosofía en la época trágica de los griegos*, op. cit., p. 491; KS4, Band 1, p. 825.

203 *Ibid.*, p. 493-494; KS4, Band 1, pp. 827-828. La traducción es de Joan Bautista Linares, recogida en su *Tesis Doctoral*, p. 679. Véanse además las pp. 492 ss.

199 Joan Bautista Linares, *Hombre, Arte y Lenguaje...*, op. cit., pp. 684-685.

200 Eugen Fink, op. cit., p. 224.

Y así como juegan el niño y el artista, así juega el fuego eternamente vivo, así construye y destruye, en inocencia – y este juego lo juega el eón consigo mismo. Transformándose en agua y en tierra construye, como un niño montones de arena junto al mar, ¡los! hace y ¡los! deshace; de tanto en tanto reconstruye el juego. Un momento de saciedad: después le coge de nuevo la necesidad, como la necesidad de crear obliga al artista. No la maldad sino el siempre renovado impulso de juego engendra otros mundos. El niño tira a veces el juguete: pero pronto comienza de nuevo su juego, en inocente humor. Mas en cuanto construye, enlaza y ensambala y forma de modo regular y según órdenes intrínsecos.²⁰⁴

Es evidente que Nietzsche ve en Heráclito un mundo comprendido como juego artístico y en cuanto tal un mundo concebido no metafísicamente. Su juicio final sobre la filosofía del pensador de Éfeso nos da idea de hasta qué punto consideró certero su punto de vista:

«Lo que él vio, la doctrina de la ley en el devenir y del juego en la necesidad, debe ser visto eternamente desde ahora: él levantó el telón de este gran espectáculo.»²⁰⁵

Entonces, nos estará permitido decir que el filósofo alemán, que valora de tal manera a su predecesor y que recurre en sus obras de juventud al empleo de sus más bellas metáforas, tiene desde el primer momento la intención – aunque disimulada bajo su schopenhauerismo – de remontar su pensamiento hasta Heráclito, y de salir fuera del camino de la metafísica.

Y si volvemos al Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, en concreto al capítulo con el que se cierra esta obra, allí encontraremos una expresión que ratifica lo dicho. Cuando Nietzsche está hablando de la música y del mito trágico, de cómo juegan con el *displacer*, dice así:

«...ambos justifican con ese juego incluso la existencia de –el peor de los mundos».²⁰⁶

En sentido estricto, un mundo no pensado a la luz de la metafísica, sino como juego trágico libre, afirmativo e inocente, pleno de fuerzas creativas siempre en movimiento y en lucha incesante, un mundo así no

necesita justificación y eso es lo que reconoce el pasaje citado: no hay por qué justificar que éste sea el mejor de los mundos. Así, posteriormente, en *La filosofía en la época trágica de los griegos*, refiriéndose a Heráclito, Nietzsche afirmará que él no tiene ninguna necesidad de demostrar, como es el caso de Leibniz, que este mundo sea el mejor de entre todos los posibles, pues es suficiente con afirmar que es un «hermoso juego inocente».²⁰⁷ En definitiva, por tanto, el mundo de Nietzsche, que no se ajusta a los cánones del pensar metafísico, no necesita de ninguna argumentación racional que lo justifique, de ningún principio de razón en donde apoyarse. Téngase en cuenta que el «dios» de este mundo no es la razón sino Dioniso, el dios artista eminentemente afirmativo que juega consigo mismo. Y si se insiste, no obstante, en interpretarlo como «ser» del mundo o como su fundamento primordial, habremos de traer a colación aquello que dice Nietzsche:

«Y, en especial, gracias a ella [la música] recibe el espectador trágico cabalmente aquel seguro presentimiento de un placer primordial, al que conduce el camino que pasa por el ocaso y la negación, de tal modo que le parece oír que el abismo más íntimo de las cosas le habla perceptiblemente a él.»²⁰⁸

El supuesto fundamento del mundo se deshace para dejar su lugar al abismo, es decir, a la ausencia de fundamento, a Dioniso, entendido de esta manera como símbolo de un mundo que no halla y que no necesita justificación, de un mundo que no tiene ningún sentido metafísico, y al que no subyace ni intención ni finalidad alguna. Sin embargo, si no hay por qué justificar un mundo así entendido, entonces ¿qué significado tiene la siguiente expresión?:

«...sólo como fenómeno estético están eternamente justificadas la existencia y el mundo.»²⁰⁹

En realidad, esta proposición asume un sentido crítico con respecto a la metafísica. No cabe valorar al mundo desde un supuesto principio racional, o en relación de dependencia con una realidad esencial ontológicamente superior que detentara el atributo de verdadera realidad; tampoco según un criterio moral. El juicio racional de carácter metafísico o el ético-moral no son adecuados a la hora de enfrentarnos con este mundo concebido como juego trágico, sólo el juicio estético tiene validez, y de ahí el ideal nietzscheano de justificación estética del

204 *Ibid.*, p. 496; KSA, Band 1, pp. 830-831. La traducción es de Joan Bausista Llinars, *Testis Doctoral*, p. 680.

205 *Ibid.*, p. 500; KSA, Band 1, p. 835g. La traducción es de Joan Bausista Llinars, *Testis Doctoral*, p. 681.

206 NT, § 25, p. 190; KSA, Band 1, p. 154.

207 *La filosofía en la época trágica de los griegos*, op. cit., p. 497; KSA, Band 1, p. 831.

208 NT, § 21, p. 167; KSA, Band 1, pp. 134-135.

209 NT, § 5, p. 66; KSA, Band 1, p. 47.

mundo, con el que, al decir de Gianni Vattimo, «Nietzsche busca, ni más ni menos, una alternativa a la metafísica».²¹⁰ Se ha de insistir además en el hecho de que esta justificación estética no implica sólo el embellecimiento enmascarador de la vida que el arte realiza con fines «salvadores», para mantenernos en ella en contra de la doctrina de renuncia schopenhaueriana, más aún y sobre todo, la justificación estética nos habla de que el mundo mismo es un fenómeno estético, es un productivo-creativo juego estético, inocente y alegre, y que por eso merece todo nuestro apoyo, en el reconocimiento de que, como el mundo, el hombre se caracteriza fundamentalmente por una pluralidad de fuerzas creativas que se liberan en el juego estético que él también lleva a cabo para su completa satisfacción. Por tanto, el arte nos descubre al hombre como un ser esencialmente artista —más que racional o moral—, y al mundo, igualmente, como un fecundo artista —Dioniso artista—. De ahí que la justificación estética nada tenga que ver con la justificación metafísica y que nos conduzca por un camino distinto donde no se trata de someter al mundo y al hombre a las leyes de la lógica ni de imponerles las cadenas de un imperativo moral, sino de afirmarnos dejando en libertad la multiplicidad de fuerzas que constituyen al uno y al otro y que en su lucha incesante, excitándose mutuamente, construyen y destruyen jugando un juego estético-artístico. Sólo como *fenómeno estético* están eternamente justificadas la existencia y el mundo, es decir, ni como fenómeno óntico ni como fenómeno moral, sobre los cuales, por el contrario trata el discurso de la metafísica.

El problema de la Verdad-Ilusión

Lógicamente, en un mundo así interpretado y simbolizado por el dios Dioniso tal y como lo hemos dibujado no tiene cabida el concepto metafísico tradicional de verdad. La postulación de un mundo verdadero, como lo hiciera Platón, está fuera de lugar y es absolutamente rechazada en favor de una defensa del juego estético. Por tanto, queda negada toda posibilidad de acceso al conocimiento de ese supuesto ser-verdad primordial de validez universal ya sea por vía directa o indirecta —ni el primer dios de la música ni el arte apolíneo de la apariencia tienen por meta el desvelamiento de esta supuesta verdad en sí—, y mucho menos, en contra de Sócrates-Platón, el conocimiento puede asumir la función de «corregir» la realidad (... y que el pensar es capaz no sólo de conocer,

sino incluso de corregir el ser. Esta sublime ilusión metafísica²¹¹ ...»). Si el mundo dionisiaco de Nietzsche se aleja progresivamente de la concepción metafísica del ser, coherentemente habrá de separarse de la idea platónica de verdad, del «optimismo» lógico representado por Sócrates, el cual es criticado por Nietzsche como así se ha constatado ya desde otro punto de vista; también, obviamente, de la creencia hegeliana en el saber absoluto, de su afirmada coincidencia entre ser y conciencia, o de su modo de pensar la relación esencia-apariencia. En *El nacimiento de la tragedia*, entonces, Nietzsche muestra su antiplatonismo y su antihegelianismo, además, en este sentido, declarándose en contra de la pretensión de «desnudar» por completa a la verdad:

Si, en efecto, a cada desvelamiento de la verdad el artista, con miradas extáticas, permanece siempre suspenso únicamente de aquello que también ahora, tras el desvelamiento, continúa siendo velo, el hombre teórico, en cambio, goza y se satisface con el velo arrojado y tiene su más alta meta de placer en el proceso de un desvelamiento cada vez más afortunado, logrado por la propia fuerza. No habría ciencia alguna si ésta tuviera que ver sólo con esa única diosa desnuda, y con nada más. Pues entonces sus discípulos tendrían que sentirse como individuos que quisieron excavar un agujero precisamente a través de la tierra...²¹²

El artista, más que el hombre teórico o el científico, en cuanto que él es el que se abre al mundo, es el que nos introduce en el modo de pensar nietzscheano de este problema de la verdad, donde lo que importa no es llegar a contemplarla cara a cara, cosa totalmente imposible, sino su continuo desvelamiento, el movimiento consistente en «arrojar» los velos, con la conciencia clara de que tras ellos encontramos por siempre otros nuevos, que también habrán de ser rasgados, pero nunca su rostro último del que en realidad carece. O, como nos dice Nietzsche citando a Lessing:

«Por ello Lessing, el más honesto de los hombres teóricos, se atrevió a declarar que a él le importa más la búsqueda de la verdad que ésta misma: con lo que ha quedado al descubierto el secreto fundamental de la verdad, para estupor, más aún, para fastidio de los científicos».²¹³

Esa es la actitud fundamental del autor del Zarathustra ya desde su juventud, la de aquél que camina sin descansar, de un país a otro,

211 NT, § 15, p. 127; KSA, Band 1, p. 99.

212 NT, § 15, p. 126-127; KSA, Band 1, p. 98.

213 NT, § 15, p. 127; KSA, Band 1, p. 99.

recorriendo extrañas y lejanas tierras, guiado por el saber de que nunca hallará lo inexistente, una «tierra firme» donde brille perennemente el sol y el descanso sea completo; porque esto sólo supondría la muerte, el «camitante» anhela por el contrario el libre y gozoso viajar sin fin, al igual que el artista se complace no en la obra creada sino en la creación misma, en el juego estético como tal. Que el conocimiento absoluto es imposible, puede ser constatado de varias maneras siguiendo los textos de Nietzsche, pues éste es un aspecto central de su filosofía.

• Y aquí se había encontrado con algo que el iniciado en los secretos más profundos de la tragedia esquiva no dejará de aguardar: en cada rasgo y en cada línea percibió algo incommensurable, una cierta nitidez engañosa y a la vez una profundidad enigmática, más aún, una infinidad del trasfondo. La figura más clara tenía siempre en sí además una cola de cometa, la cual parecía señalar hacia lo incierto, hacia lo inabarcable.²¹⁴

Aun cuando creamos conocer algo de la manera más exacta, la tragedia nos revela a través de la precisión y claridad de los personajes de la escena que estamos en un error, que las cosas no se descubren completamente ante nuestros ojos, que el mundo es inabarcable e indescifrable, profundamente «enigmático». Dicho de otro modo: partiendo de Kant y de Schopenhauer, Nietzsche afirma el carácter limitado del conocimiento humano que no puede remontarse por encima de sí mismo, de sus propias estructuras, para ir al encuentro de una supuesta «verdad en sí». En diversos lugares de *El nacimiento de la tragedia*, su autor reconoce explícitamente la deuda contraída a este respecto con sus antecesores; en uno de ellos llama a las tesis gnoseológicas de sus maestros «*sabiduría dionisiaca*» expresada en conceptos,²¹⁵ con lo cual deja clara su toma de postura ante ellos. Nietzsche los recibe y los acepta, los utiliza como armas críticas en contra del «optimismo lógico». Se niega a admitir, además, aquella separación que estableció Sócrates entre «el conocimiento verdadero y la apariencia y el error».²¹⁶ Entonces es correcto decir que en Nietzsche la verdad y la apariencia —o la verdad y la ilusión, e incluso verdad y mentira— no están alejadas la una de la otra, sino más bien íntimamente unidas, lo cual significa de entrada que el concepto de verdad pierde el sentido y el carácter que asumía en la metafísica dogmática; ya no se ha de buscar ninguna «verdad absoluta» de validez universal.²¹⁷ Pero antes de continuar dediquemos nuestra atención a este otro pasaje:

«La valentía y sabiduría enormes de Kant y de Schopenhauer consiguieron la victoria más difícil, la victoria sobre el optimismo que se esconde en la ciencia de la lógica, y que es, a su vez, el sustrato de nuestra cultura. Si ese optimismo, apoyado en las *aeeternae veritates* [verdades eternas] para él incuestionables, ha creído en la posibilidad de conocer y escuchar todos los enigmas del mundo y ha tratado el espacio, el tiempo y la causalidad como leyes totalmente incondicionales de validez universalísima, Kant reveló que propiamente esas leyes serían tan sólo para elevar la mera apariencia, obra de Maya, a realidad única y suprema y para ponerla en lugar de la esencia más íntima y verdadera de las cosas, y para hacer así imposible el verdadero conocimiento acerca de esa esencia, es decir, según expresión de Schopenhauer, para adornar más firmemente aún al soñador».²¹⁸

Aquí, aun constatándose el carácter condicionado del conocimiento humano y la consiguiente oposición al optimismo que se considera capaz de penetrar en las «verdades eternas» a través de la razón teórica o dialéctica, parece como si Nietzsche permaneciera atrapado en una cierta «voluntad de verdad» según la cual se postula la existencia de un mundo verdadero más allá de las apariencias y se persigue su conocimiento aunque por otros medios (esto no invalidaría desde luego su crítica al platonismo y al hegelianismo). ¿Es que la sabiduría dionisiaca o el conocimiento trágico remiten hacia esa otra realidad que ahí «defiende» Nietzsche siguiendo la tendencia kantiana y schopenhaueriana hacia la cosa en sí o lo Uno primordial? ¿Hay diferencia entonces entre verdad y apariencia o ilusión? ¿Pero no habíamos dicho antes que Nietzsche niega el concepto de mundo verdadero, el concepto metafísico de verdad? ¿O es que tan sólo rechaza la posibilidad de un conocimiento absoluto y no la existencia misma del Ser Verdadero con lo cual seguiría anclado dentro del pensar metafísico, cuanto menos al modo de Kant y Schopenhauer? Siguiendo el hilo conductor de las relaciones entre Dioniso y Apolo, entre «verdad» e ilusión, o entre verdad y arte, podremos resolver estas cuestiones.

Claramente, Nietzsche ha utilizado a Dioniso como símbolo de la «voluntad», de la unidad originaria, e igualmente ha recurrido a él como símbolo de la verdad, de aquella verdad horrible de la cual nos habla Sileno y que pertenece, pues, a la realidad dionisiaca en cuanto contrapuesta a la apolínea. Esta verdad aparece enfrentada a la vida, e incluso como peligrosa para la existencia humana. El hombre que consigue acceder a ella sufre y padece, como Edipo:

214 NT, § 11, p. 106; KSA, Band 1, pp. 80-81. Véase además *La visión dionisiaca del mundo*, § 3, en NT, p. 248; KSA, Band 1, p. 570.

215 NT, § 19, p. 159; KSA, Band 1, p. 128.

216 NT, § 15, p. 129; KSA, Band 1, p. 100.

217 Véase Julio Quesada, *op. cit.*, pp. 134-137.

218 NT, § 18, p. 148; KSA, Band 1, p. 118.

-Este es el conocimiento que yo veo expresado en aquella espantosa trinidad de destinos de Edipo: el mismo que soluciona el enigma de la naturaleza – de aquella Esfinge biforme – tiene que transgredir también, como asesino de su padre y esposo de su madre, los órdenes más sagrados de la naturaleza. Más aún, el mito parece querer susurrarnos que la sabiduría, y precisamente la sabiduría dionisiaca, es una atrocidad contra naturaleza, que quien con su saber precipita a la naturaleza en el abismo de la aniquilación, ése tiene que experimentar también en sí mismo la disolución de la naturaleza. «La púa de la sabiduría se vuelve contra el sabio: la sabiduría es una transgresión de la naturaleza»: tales son las horrosas sentencias que el mito nos grita...»²¹⁹

La sabiduría dionisiaca que nos proporciona el coro y el mito trágico, esa sabiduría que nos habla del horror del mundo acaba aniquilando al hombre que la desvela. Ese hombre no puede soportar su conocimiento y adopta una actitud pasiva y negativa que lo conduce a la resignación e incluso hacia la huida del mundo. Recuérdense palabras de Nietzsche:

-El conocimiento mata el obrar... es el conocimiento verdadero, es la mirada que ha penetrado en la horrenda verdad lo que pesa más que todos los motivos que incitan a obrar...»²²⁰

Pero como su filosofía se basa en un juicio de valor afirmativo, en el sí dicho a la vida, sin el cual no se comprendería su concepción del mundo, este pensamiento inicial sobre la existencia de una verdad originaria y sobre su poder destructivo va a ir experimentando sucesivamente fundamentales modificaciones. Así, como remedio curativo interviene el arte, el arte apolíneo de la bella apariencia, el creador de los dioses olímpicos diviniza a los dioses de la existencia. Este arte es el que incita al hombre a seguir viviendo -por medio de energéticas ficciones engañosas y de ilusiones placenteras.²²¹ Con lo cual llegamos al punto en que la apariencia, la belleza apolínea, en cuanto engano y mentira se opone a la verdad dionisiaca, es decir el arte lucha contra el conocimiento como si de dos fuerzas enfrentadas se tratara: Apolo contra Dioniso y viceversa; es, como se dice en *La visión dionisiaca del mundo*, «la lucha entre verdad y belleza»,²²² una en contra, la otra a favor de la vida, la verdad como peligrosa, la mentira como útil para la vida; a este respecto declamos antes que el arte apolíneo actúa en el hombre a modo de máscara

encubridora o escudo protector, que le oculta aquello cuya contemplación le aniquilaría, pero porque él es un hombre «débil», como decía Vattimo, dominado por el miedo y la debilidad; éste es el hombre que busca alberarse de lo dionisiaco a través del disfraz del arte apolíneo, el que cree en la existencia de la verdad y de la mentira, y el que elige a esta última, dotándola de los atributos de la verdad, porque no es lo suficientemente fuerte para aceptar y vivir afirmativamente en la primera aunque ello le llevara a su propio ocaso.

Pudiera parecer que Nietzsche al defender la vida por mediación de las artes apolíneas apostara en favor de este tipo de hombre y, por tanto, de la mentira que se opone a, o al menos dificulta, la clara manifestación de la deslumbrante verdad dionisiaca. Sin embargo, como se ha resaltado ya suficientemente, Nietzsche hace entrar en juego a la ilusión embellecedora con el fin de detener al hombre en la vida, y más aún, con la meta puesta en afirmar plenamente el mundo. Además en el enfrentamiento entre Apolo y Dioniso si alguno de ambos obtiene la primacía es Dioniso en cuanto que, en último término, el primero queda englobado bajo su simbolismo. ¿Querrá decir esto que es la verdad la que obtiene la victoria final? Precisamente la compleja y misteriosa interrelación entre ambas divindades, sobre todo la que nos muestra la tragedia, nos lleva a responder negativamente a la anterior pregunta. Como no es cuestión de repetir aquí lo dicho antes, subrayamos tan sólo lo siguiente: a la luz de la tragedia, de la colaboración mutua de la música y el mito trágico, la comprensión del mundo de Nietzsche adquiere nuevos y originales matices que afectan íntimamente al problema de la relación verdad-ilusión o mentira. El arte apolíneo se pone al servicio de la sabiduría dionisiaca, la mentira al servicio de la verdad y no en contra de ella. Dice Nietzsche:

«...aquellas apariencias imágenes de luz del héroe sofocleo, en suma, lo apolíneo de la máscara, son productos necesarios de una mirada que penetra en lo íntimo y horroroso de la naturaleza, son, por así decirlo, manchas luminosas para curar la vista lastimada por la noche horripilante.»²²³

Esta máscara apolínea es distinta de la anterior pues no pretende ni ser un refugio opaco que no deje pasar los rayos de la verdad, ni mantenerse ella misma como verdad de validez universal, sino que reconociendo su carácter curativo pero ilusorio quiere contribuir a la revelación de la verdad, permitiendo que aflore poco a poco para así eliminar sus posibles efectos perniciosos. Ella está a favor de la vida y de

219 NT, § 9, p. 90-91; KSA, Band 1, p. 67.

220 NT, § 7, p. 78; KSA, Band 1, p. 57.

221 NT, § 3, p. 54; KSA, Band 1, p. 37.

222 La visión dionisiaca del mundo, § 2, en NT, p. 240; KSA, Band 1, p. 562.

la verdad también. Ahora el arte se ha «reconciliado» con el conocimiento,²²⁴ Apolo con Dioniso y a la inversa, de modo que nos vamos encaminando hacia la alberación de lo dionisiaco, hacia la manifestación en libertad de las fecundas fuerzas creativas que constituyen al mundo y al hombre no constituido por el miedo. La verdad expresada apolíneamente no condena la vida, sino que es, como la fuerza de ilusión apolínea a través de la cual se comunica, un poder de afirmación del mundo, de este único mundo de la pluralidad que existe. Este concepto de verdad en estrecha unión con el de ilusión, engaño, mentira, ya no corresponde al concepto dogmático-metafísico que remite hacia un trasfondo o hacia un ser originario. Y no sólo se trata de que la ciencia o la razón queden atrapados en el mundo de la apariencia y no puedan ascender al conocimiento del mundo verdadero, sino más que eso: *ese mundo de la verdad absoluta es rechazado y la noción de verdad que implica deja de tener sentido.*

Nietzsche no ha dicho todavía su última palabra; más allá de la consciencia de la ilusión apolínea de ser eso, máscara, engaño, más allá de su consiguiente renuncia a permanecer como verdad exclusiva, y de su apertura a la subidura dionisiaca, *la tragedia nos muestra a Dioniso como el lugar donde se sitúan Verdad y Arte, verdad y mentira.* Lo dionisiaco es fuerza artística, y, como tal, capacidad de ilusión, cuyo destino es la más plena afirmación de la vida, pero de una vida concebida no como sufrimiento y dolor sino como juego estético-artístico, constructivo y destructivo, alegre y doloroso. Esta es la subidura dionisiaca, a la que corresponde el arte trágico-dionisiaco: ambos nos desvelan el mundo como juego, a Dioniso como artista que juega consigo mismo, por tanto, en esa comprensión del mundo la contraposición verdad-mentira ya no sirve, deja de tener validez—como también la oposición mundo verdadero, mundo aparente—.

En todo caso, si se quiere hablar de «verdad» en Nietzsche habría quizá que decir: la verdad es la sucesiva creación de mentiras, de ficciones o de máscaras. Esta es la máscara de Dioniso, aquella que no oculta o busca por detrás de sí la verdad,²²⁵ y aquella

224 Sobre este hecho, la relación del arte con la verdad, insiste Jean Granier, *op. cit.*, p. 530: «La mesure, l'est la réconciliation de l'art et de la connaissance, l'équilibre supérieur qui s'insure entre deux instances antagonistes dont la destinee est de se composer mutuellement, celui de l'illusion et celui du savoir. Un tel équilibre est la fleur sublime de la culture tragique».

225 Véase a este respecto Gianni Vattimo, *El sujeto y la máscara, op. cit.*, p. 41: «... el problema que Nietzsche se plantea en *El nacimiento de la tragedia*... no es el de llegar, más allá de la apariencia, a la realidad, sino el de sustituir por una apariencia distinta aquella en medio de la cual vivimos, y que se hace pasar por la única realidad verdadera». Más allá de la misma página Vattimo nos explica por qué Nietzsche aun abandonando la anttesis verdad-apariencia continúa utilizando los términos de ilusión, máscara o ficción: «Se trata de un juego vertiginoso, en el cual, sin embargo, resulta clara una cosa: la reducción de todo el mundo de los fenómenos a máscara, en la medida en que no quiere simplemente seguir las huellas de Schopenhauer (y de Kant, y de Platon), reponiendo una noción de ser como unidad, debe paradójicamente afirmar la cualidad de máscara de todas las cosas aun cuando rechace veros como disfraz de un ser. El hecho es que para el propio Nietzsche la idea del ser como uno, cosa en sí, verdad, identidad, pertenencia radicalmente a una de las configuraciones del mundo de la máscara, a la época del racionalismo sociático y de la decadencia, he aquí por qué, aun cuando se reconoce, como Nietzsche dilid en una página del *Crepúsculo de los ídolos* que el mundo verdadero ha devenido fábula, por lo que el mismo mundo aparente es eliminado (no hay apariencia como algo distinto de la verdad), la veridica de la ilusión y de la ficción como término que substituyen a la verdad—de la tradición metafísica permanecerá viva en él, precisamente en el sentido polémico ante esta tradición».

que remite de una máscara a otra por siempre, como de una creación a otra. Entonces, por encima del equilibrio tensional o «reconciliación» entre la verdad y la mentira hallaríamos en este nuevo pensar sobre la verdad, el movimiento tensional de las máscaras, ficciones, engaños o mentiras—entendiendo estos términos en sentido crítico respecto al de verdad tradicional—. El hombre que asume así las máscaras, que juega con ellas creándolas y desgarrándolas es el hombre «fuerte», artista y sabio, que no sólo puede soportar la vida sino amarla, porque es el que comprende el mundo y la «verdad» como juego estético en el abandono de la ontología y gnoseología del pensamiento metafísico. Ciertamente este planteamiento sobre la verdad no está desarrollado ni sistemáticamente ni en profundidad en *El nacimiento de la tragedia*. Habrá que esperar al brillante escrito *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* para encontrar ahí elaborada su teoría de la verdad²²⁶ sobre la que aquella su *opera prima* nos aporta sin embargo los primeros pasos. Por eso nos permitimos decir que Dioniso es también el símbolo de esta antimetafísica noción de «verdad» del autor del escrito sobre la tragedia, que subyace a su imagen del mundo como juego estético y a su tesis de que «sólo como fenómeno estético están eternamente justificadas la existencia y el mundo». Este mundo dionisiaco de Nietzsche no puede ser juzgado entonces según los criterios metafísicos de Verdad y Mentira.

La interpretación moral del mundo

Otro aspecto importante simbolizado también por la figura de Dioniso es la concepción no-moral—o, más aún, contraria a la moral—del mundo. El filósofo alemán comprende su mundo dionisiaco como un mundo donde no tienen cabida tampoco los valores morales. Sobre ello hay diversas indicaciones en *El nacimiento de la tragedia*, sobre todo al hilo de su discurso sobre la tragedia. En primer lugar, esto es lo que se lee sobre el héroe trágico Edipo:

226 Véase a este respecto el siguiente pasaje de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, en Nietzsche, Edición de Joan B. Linares Chover, *op. cit.*, § 1, p. 45; KSA, Band I, pp. 880-881: «¿Qué es la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible; monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal».

«El personaje más doliente de la escena griega, el desgraciado *Edipo*, fue concebido por Sófocles como el hombre noble que, pese a su sabiduría, está destinado al error y a la miseria, pero que al final ejerce a su alrededor, en virtud de su enorme sufrimiento, una fuerza mágica y bienhechora, la cual sigue actuando incluso después de morir él. El hombre noble no peca, quiere decirnos el profundo poeta: tal vez a causa de su obrar perezcan toda ley, todo orden natural, incluso el mundo moral, pero cabalmente ese obrar es el que traza un círculo mágico y superior de efectos, que sobre las ruinas del viejo mundo derruido fundan un mundo nuevo».²²⁷

Edipo sufre, sufre tremendamente, pero su dolor no es el signo de su culpabilidad, no es la consecuencia de un pecado que hubiese cometido, porque la tragedia nos muestra el derrocamiento de la consideración moral del mundo y el nacimiento de un «mundo nuevo»; el nacimiento de otra manera distinta, no-moral, de entender el mundo, según la cual el sufrimiento no halla su explicación en el concepto moral de pecado. Pero, en segundo lugar, es a la luz del análisis nietzscheano del *Prometeo* de Esquilo, cómo nos adelantamos más en este terreno, en su comprensión del mundo no interpretado moralmente. Ahí encontraremos el significado propio que le da Nietzsche al pecado a diferencia de la doctrina moral cristiana. El punto de partida es la contraposición del mito de Prometeo, en cuanto mito arío, al mito semiótico del pecado original. Aquel habla de la «dignidad», del valor fundamental del «pecado activo», del «sacrilegio» que supone el ir contra los dioses no someténdose a ellos —robándoles el fuego por ejemplo—, porque de este modo el hombre se engrandece, fructifica y «aspira hacia lo alto». El sacrilegio, el acto de sobreparar los estrechos límites de la individualidad, que caracteriza a la humanidad prometeica, de afañes «titanescos», o, dicho de otro modo, al hombre dionisiaco que se olvida de sí y va más allá de sí, es condición necesaria para la elevación del ser humano. Este significado eminentemente positivo dado al pecado contrasta radicalmente con el mito del pecado original:

«Mediante un sacrilegio conquistista la humanidad las cosas óptimas y supremas de que ella puede participar, y 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 que noblemente aspira hacia lo alto: es éste un pensamiento áspero, que, por la *dignidad* que confiere al sacrilegio, contrasta extrañamente con el mito semiótico del pecado original, en el cual se considera como origen del mal la

curiosidad, el engaño mentiroso, la facilidad para dejarse seducir, la concupiscencia, en suma, una serie de afectaciones preponderantemente femeninas».²²⁸

Según la concepción prometeica del pecado, el sufrimiento consistente que padece inevitablemente el sacrilego no obedece a la realización de una serie de acciones que merezcan ser tachadas de malas. Es el mito semiótico el que valorando moralmente los actos humanos halla la raíz del mal, del dolor, en el hombre mismo, en un conjunto de «afecciones preponderantemente femeninas», a las que juzga pecaminosas de acuerdo con su representación moral del mundo. Por el contrario, el mito de Prometeo, que considera el pecado no como un mal moral contra el cual haya que luchar sino como una «virtud», como la fuente del engrandecimiento humano porque su visión del mundo no se rige por cánones morales, interpreta el mal, el sufrimiento del hombre de modo completamente distinto:

«Lo que distingue a la visión aría 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. La desventaja que yace en la esencia de las cosas — que el mediático arío no está inclinado a eliminar con artificiosas interpretaciones — la contradicción que mora en el corazón del mundo revelánsese como un entremezamiento de mundos diferentes, de un mundo divino y de un mundo humano, por ejemplo, cada uno de los cuales, como individuo, tiene razón, pero, como un mundo individual al lado de otro diferente, ha de sufrir por su individuación. En el afán heroico del individuo por acceder a lo universal, en el intento de rebasar el sortilegio de la individuación y de querer ser él mismo la esencia única del mundo, el individuo padece en sí la contradicción primordial oculta en las cosas, es decir, comete sacrilegio y sufre. Y así los arios conciben el sacrilegio como un varón, y lo semitas el pecado como una mujer, de igual manera que es el varón el que comete el primer sacrilegio y la mujer la que comete el primer pecado».²²⁹

Como hombre y mujer, obsérvese, se contraponen el sacrilegio-pecado activo- y el pecado pasivo; el «sustrato ético» de la tragedia y la doctrina moral explicitada en el mito del pecado original. La tragedia desvela una consideración pesimista, pero no moral, del mundo —en un caso no moral desde el punto de vista judeo-cristiano—, en donde el

²²⁷ NT, § 9, p. 89; KSA, Band 1, p. 65. Véase *La visión dionisiaca del mundo*, § 3, en NT, p. 247; KSA, Band 1, p. 569.

²²⁸ NT, § 9, p. 93; KSA, Band 1, p. 69.
²²⁹ NT, § 9, pp. 93-94; KSA, Band 1, pp. 69-70.

sufrimiento es inherente al mundo, le pertenece esencialmente, es decir, no puede ni debe ser eliminado, aquí o en un más allá supuesto, porque además no es signo de maldad moral, o de una deficiencia, defecto o cualquier otro tipo de minusvalía que aquejara al ser sufriente, como así quedó antes dicho. El hombre heroico, según el texto citado, sufre sencillamente por la misma razón que el mundo con el cual él se ha identificado, por la fecundidad de las fuerzas que lo caracterizan y que le impulsan a rebasar sus propios límites en el anhelo de ir hacia lo -cada vez más alto y cada vez más lejano-.²³⁰ Este hombre prometeico, no contentándose pasivamente con las configuraciones vitales e individualizadas ya dadas, apuesta por la creación liberadora y enaltecedora, dolorosa y gozosa a la vez, de nuevas formas de existencia. Con la figura de Prometeo, entonces, y con la afirmación del sufrimiento que ella conlleva, Nietzsche nos ofrece un mundo y una filosofía vital que no se fundamentan ni en conceptos ni en valores morales. Y, más aún, podemos afirmar que con ello *initia Nietzsche una implícita lucha contra el cristianismo*.²³¹ Prometeo, de quien ha dicho que es «el auténtico himno de la impiedad»,²³² que comete sacrilegio por atentar contra los dioses, a cuyas normas y preceptos no se encadena a pesar de todo el sufrimiento que acompaña a su pecado, es una nietzscheana imagen anticristiana.

Desde otro punto de vista, en tercer lugar, también se puede demostrar la crítica a la interpretación moral del mundo. Nos referimos al análisis de Sócrates. Como el ambiguo y complejo tratamiento nietzscheano de esta figura merece un estudio aparte, aquí sólo vamos a mencionar brevemente las implicaciones morales de las tesis socráticas. Ellas son por sí mismas suficientemente claras, recordémoslas:

«La virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuosos es feliz; en estas tres formas básicas del optimismo está la muerte de la tragedia. Pues ahora el héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico, ahora tiene que existir un lazo necesario y visible entre la virtud y el saber, entre la fe y la moral, ahora la solución trascendental de la justicia de Esquilo queda degradada al principio banal e insolente de la «justicia poética», con su habitual *deus ex machina*».²³³

Con la equiparación que realiza Sócrates entre virtud, saber y felicidad, se inaugura, como sabemos, una tendencia que da muerte a la

tragedia porque la concepción eminentemente moral del mundo que aquellas máximas imponen es contraria a la concepción trágica del mundo. El héroe socrático se guía prioritariamente por unos principios morales cuyo seguimiento le otorgan la sabiduría y la felicidad, y su no acatamiento le conducen al pecado, a la ignorancia y a la infelicidad, es decir a lo no deseable y lo rechazable de suyo. Tal héroe es la contrafigura del héroe prometeico para quien el sacrilegio o «pecado activo» es la máxima «virtud» a la que puede aspirar el hombre, no para alcanzar la felicidad pura, sino aquella autoelevación dichosa cuyo presupuesto es la aceptación del sufrimiento. En definitiva, la imagen del mundo y del hombre de Sócrates sitúa en la cúspide a los valores morales de los que depende todo bien, saber y felicidad, y con ello consigue el desplazamiento o incluso la aniquilación de la visión del mundo de Esquilo, según la cual, recuérdese, «Todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado»²³⁴ —es decir, las rígidas antítesis establecidas por la moral tradicional no tienen cabida en tal mundo—. Como dice Nietzsche, la «justicia de Esquilo queda degradada al principio banal e insolente de la «justicia poética» que consiste, según nos informa Andrés Sánchez Pascual, en que «la virtud debe ser premiada, y el vicio, castigado»,²³⁵ o sea, toda acción y acontecimiento han de tener una explicación y justificación moral. Entonces se nos podrá permitir decir que el ataque de Nietzsche al Sócrates destructor de la tragedia representa también una oposición a su interpretación moral de la existencia (y aun una lucha, bien que todavía solapada, contra el cristianismo si tenemos en cuenta la posterior identificación de Nietzsche de la doctrina socrático-platónica con la metafísica y la moral de la religión cristiana).

Fijándonos ahora en lo que entiendo Nietzsche por oyente o espectador «verdaderamente estético», hallaremos, en cuarto lugar, otro modo de argumentar sobre lo que nos ocupa. Aquí Nietzsche nos habla de la tragedia situándose en la perspectiva de oyente, del oyente estético, reténgase esto. Éste se distingue de todo otro tipo de espectador en que se comporta ante la tragedia como un ser estético, como un artista, y nada más; en que busca en ella no otra cosa que un placer estético o en que es precisamente un goce estético lo que obtiene de su contemplación. En el siguiente texto el oyente estético se contrapone al ser moral, al espectador que dominado por principios morales, exclusivamente, encuentra en la tragedia, porque eso es lo que espera de ella, una enseñanza moral, «la victoria del orden moral del mundo, o un deleite moral, «una descarga de los afectos»:

230 NT, § 9, p. 94; KSA, Band 1, p. 71.

231 Véase Peter Köster, *art. cit.*, p. 199.

232 NT, § 9, p. 91; KSA, Band 1, p. 68.

233 NT, § 14, p. 122; KSA, Band 1, pp. 94-95.

234 NT, § 9, p. 95; KSA, Band 1, p. 71.

235 Véase nota 163 de Andrés Sánchez Pascual a *El nacimiento de la tragedia*, p. 269.

«Ciertamente nuestros estéticos nada saben decimos de este retorno a la patria primordial, de la alianza fraterna de ambas divinidades artísticas en la tragedia, ni de la exaltación tanto apolínea como dionisiaca del oyente, mientras que no se fatigan de proclamar que lo auténticamente trágico es la lucha del héroe con el destino, la victoria del orden moral del mundo, o una descarga de los afectos operada por la tragedia; esa infatigabilidad me lleva a mí a pensar que no son en absoluto hombres capaces de una exaltación estética y que, al escuchar la tragedia, acaso se comporten únicamente como seres morales.»²³⁶

A la luz de lo que es el oyente estético, el único capaz de tener una experiencia plena y acertada de la obra trágica, el único pues al cual le está permitido acceder a la comprensión del mundo desvelada en ella, queda rechazada de lleno la interpretación moral de la tragedia y, en consecuencia, del mundo. En este otro pasaje, Nietzsche nos informa en este sentido sobre qué es aquello justamente que debía arrebatarse al verdadero oyente:

«...La invocación al «orden moral del mundo» se presentaba como un sucedáneo allí donde propiamente una poderosa magia artística debía exaltarse al oyente genuino.»²³⁷

Por este motivo, por ser la tragedia una obra de arte sin ninguna ulterior significación moral, que exige del oyente una vivencia puramente estética, Nietzsche critica la famosa tesis aristotélica sobre el efecto producido por la tragedia en el espectador, a saber la descarga de dos afectos, la compasión y el miedo, que de otro modo, sin una adecuada liberación, podrían tener unas consecuencias patológicas para el individuo. Y al hilo de la manifestación de éste su desacuerdo con Aristóteles, vuelve a insistir en que la tragedia no debe recibirse como una representación de contenido moral aleccionador:

«Nunca, desde Aristóteles, se ha dado todavía del efecto trágico una explicación de la cual haya sido lícito inferir unos estados artísticos, una actividad estética de los oyentes. Unas veces son la compasión y el miedo los que deben ser llevados por unos sucesos serenos hasta una descarga aliviadora, otras veces debemos sentirnos elevados y entusiasmados con la victoria de los principios buenos y nobles, con el sacrificio del héroe en el sentido de una consideración moral del mundo.»²³⁸

Todos estos efectos, comenta el autor más adelante, provienen «de unas esferas extra-estéticas»²³⁹. Con lo cual, quien se guía por ellas —y aquí podríamos incluir al «mal», o no genuino, espectador Sócrates— merece un rotundo juicio negativo: nada ha comprendido del arte. Por ello, tiene una imagen falsificada del mundo, una imagen moral y no estética, como sería lo acertado, que no le permite ni entender ni resolver la crucial pregunta que Nietzsche propone como vehículo de acceso a su no-moral y novedosa interpretación del mundo:

«Mas quien el efecto de lo trágico quisiera derivarlo únicamente de esas fuentes morales, como solía hacerse en la estética no hace mucho tiempo, no crea que con eso ha hecho algo por el arte: el cual, en su campo, tiene que exigir ante todo pureza. Para aclarar el mito trágico la primera exigencia es cabalmente la de buscar el placer peculiar de él en la esfera estética pura, sin invadir el terreno de la compasión, del miedo, de lo moralmente sublime. ¿Cómo lo feo y lo disarmonico, que son el contenido del mito trágico, pueden suscitar un placer estético?»²⁴⁰

En efecto, el oyente verdaderamente estético es el que experimenta ante la tragedia un «placer estético» sin interferencia alguna de cualquier otro tipo de emoción o sensación, y mucho menos de carácter moral. Y este placer estético que obtiene de lo «feo y lo disarmonico» se hace posible y real precisamente cuando descubre, al decir de Nietzsche, a la tragedia y al mundo como un juego estético. Pero con ello hemos encontrado, en quinto lugar, la metáfora nietzscheana que más propiamente nos comunica su alejamiento del terreno de la moral a la hora de proponernos su imagen dionisiaca del mundo. El juego del artista, el juego de Dioniso, el juego del mundo es como el juego del niño, inocente, ni bueno ni malo; aunque es un movimiento destructivo-creativo, aunque es cruel, doloroso y mortal al mismo tiempo que gratificante, alegre, dador de vida y plenamente afirmativo, el juego es esencialmente inocente, no admite ser juzgado a partir de valores morales, pues tan sólo reconoce valores estéticos. Así, con esta metáfora, Nietzsche, anunciando lo que posteriormente denominará «inocencia del devenir», nos pone ante la vista una concepción del mundo radicalmente distinta a las concepciones morales, con lo que, afirmamos, inicia una crítica —que luego será predominante y manifiesta, como es sabido— contra las interpretaciones morales de la existencia y, en concreto, contra la moral judeo-cristiana, contra el cristianismo.²⁴¹

²³⁹ *NT*, § 22, p. 176; *KSA*, Band 1, p. 143.

²⁴⁰ *NT*, § 24, p. 187; *KSA*, Band 1, p. 152.

²⁴¹ Véase Eugén Fink, *op. cit.*, p. 37: «En el concepto de juego ve Nietzsche, mirando retrospectivamente desde una época posterior, una primera fórmula, por así decirlo, para expresar la «inocencia del devenir», para expresar una consideración del mundo opuesta a toda interpretación moral, cristiana, una mutada que penetra en el todo de la totalidad de lo que existe, más allá del bien y del mal.»

²³⁶ *NT*, § 22, p. 175; *KSA*, Band 1, pp. 141-142.

²³⁷ *NT*, § 22, p. 177; *KSA*, Band 1, p. 143.

²³⁸ *NT*, § 22, p. 175; *KSA*, Band 1, p. 142.

Por último, y en sexto lugar, tampoco podemos olvidar otra de las expresiones más significativas de Nietzsche a este respecto: la justificación estética del mundo. Con esta fórmula eminentemente afirmativa el autor del escrito sobre la tragedia se opone también a toda comprensión moral del mundo; en particular a la condena moral del mundo de Schopenhauer²⁴² y del cristianismo. Entonces, no sólo el Apolo enmascarador de la terrible verdad de Sileno a través de los dioses olímpicos es contrario a la moral al acoger bajo sus velos y al afirmar tanto lo bueno como lo malo de la existencia,²⁴³ sino que más allá y más íntima y profundamente el Dioniso símbolo del mundo todo, que engloba en sí a Apolo, el dios artista que juega inocentemente consigo mismo, creando y destruyendo, para su propia satisfacción, y que de este modo afirma, justifica la vida en cuanto fenómeno estético—nada más que estético—, es la figura nietzscheana que resume y encierra en sí su concepción no moral del mundo. *El dios de la tragedia*, al cual remiten todos los héroes trágicos—Edipo, Prometeo— como máscaras suyas, es así *el símbolo con el que el joven Nietzsche inicia su crítica a la moral y al cristianismo*—pues, como se sabe, su lucha posterior no diferenciará a una de la otra—. Y, a fin de cuentas, según ha dicho acertadamente Georges Goederit, con Dioniso—un dios pagano—, el dios artista—anticristiano—, comienza la transvaloración de todos los valores,²⁴⁴ que luego desarrollará Nietzsche explícitamente. Es cierto que en *El nacimiento de la tragedia* no existe un cuestionamiento directo de la doctrina cristiana, más bien un silencio a este respecto,²⁴⁵ pero el silencio es, en ocasiones, más significativo que las palabras

242 Véanse Remedios Avila Crespo, *op. cit.*, p. 79: Concluyendo, en Nietzsche, la esencia del mundo y su sentido se revelan a través del arte, y concretamente del arte trágico, mientras que en Schopenhauer hay necesidad de recurrir en última instancia a la moral y a la metafísica: sólo en ellos se revela con claridad la verdad del mundo, verdad que aparece como propuesta de ambigüedad de la voluntad, única alternativa que combate realmente el sufrimiento. La trayectoria del saber resulta, pues, culminada por la negación de la voluntad de vivir. Jean Granier, *op. cit.*, p. 546: «Aussi, Nietzsche ne manquera-t-il pas, plus tard, de mettre l'accent sur le fait que le thème de son livre, la justification esthétique du monde, est exactement aux antipodes de la condamnation morale du monde dans la philosophie schopenhauerienne.» y Julio Quesada, *op. cit.*, pp. 352-353: «Teniendo estas categorías como horizonte vamos a analizar la crítica—positiva— a nivel ontológico, que resumimos bajo la idea general de justificación—estética— del universo frente a esta justificación—moral—».

243 Véase NT, § 3, pp. 51-52; KSA, Band 1, pp. 34-35.

244 Georges Goederit, *op. cit.*, pp. 405-406: «Nietzsche a commencé sa transvaloración de toutes les valeurs—dans *La naissance de la tragédie*, où il oppose déjà son dionysisme à l'éthique schopenhauerienne. Schopenhauer avait identifié le christianisme à sa propre philosophie. Il en résulte que Nietzsche le regardait lui aussi comme un pessimisme pratique lié à une vision essentiellement moraliste du monde, comme une condamnation de la vie au nom d'un jugement moral.»

245 En un caso Nietzsche alude al cristianismo muy brevemente pero no con ánimo de contraponerlo explícitamente a su mundo dionisiaco, sino simplemente para constatar de pasada su influencia en la mala interpretación de la Antigüedad habida desde su nacimiento. Véase NT, § 11, p. 104; KSA, Band 1, p. 78.

mismas. Es evidente, sin embargo, por las razones aducidas, que la interpretación del mundo de Nietzsche expresada bajo la figura divina de Dioniso, y su postura plenamente afirmativa de la vida, también representada por el fecundo símbolo divino, es no sólo claramente distinta, sino radicalmente contrapuesta a la cristiana, tal y como él habrá de juzgar luego el contenido y la enseñanza de esta religión. Por eso, nos sumamos a la opinión de Jörg Salaguarda²⁴⁶ cuando enfatiza que la intención verdadera de aquella primera obra publicada, aunque pueda no ser evidente al primer golpe de vista, es la misma que la asumida en las obras posteriores, a saber, la lucha *contra la moral cristiana*, contra el cristianismo como concepción del mundo antitética a la simbolizada por Dioniso.

Después de lo dicho comprendemos más aún que Dioniso sea la imagen fundamental de la filosofía juvenil de Nietzsche. Con él remite nuestro autor hacia un mundo que no está concebido según los modos del pensamiento metafísico, que no puede ser sometido a los criterios gnoseológicos tradicionales de Verdad y Mentira, que tampoco se adapta a los valores bueno y malo, y, por último, que no puede ser identificado con la imagen del mundo cristiana, pues es, justamente, su contramagen crítica. Esto es lo que hemos querido mostrar aquí basándonos exclusivamente en sus textos de juventud. Por otra parte, la propia autocomprensión del Nietzsche maduro de sus primeros escritos, que apoya con énfasis nuestra lectura, ha podido influir en la misma, lo cual es, ciertamente, inevitable, pero, en cualquier caso creemos que se ha demostrado suficientemente la tendencia antimetáfrica, antimoral y anticristiana del primer pensamiento dionisiaco de Nietzsche recurriendo tan sólo al contenido de *El nacimiento de la tragedia* y de los escritos y textos de la época.

El hombre

No pretendemos, en este lugar, analizar en profundidad la antropología del joven catedrático de Basilea, pues, obviamente, ello exigiría un estudio amplio y minucioso—que ya ha sido realizado por otra parte²⁴⁷—. Nos proponemos, sencillamente, explicitar aquello que, por lo demás, ya hemos ido apuntando, aunque sólo fuera escuetamente: Dioniso es un símbolo que atañe también al hombre, que puede decirnos algo sobre la

246 Jörg Salaguarda, «Der Antichrist», in *Nietzsche-Studien*, Band 2, 1973, pp. 104 ss.

247 Véase Joan Baurista Llinares, *Hombre, Arte y Lengua...*, *op. cit.*

interpretación nietzscheana del hombre, sobre su ideal de grandeza humana. En efecto, una concepción del mundo como la que acabamos de exponer bajo la guía de Dioniso ha de afectar necesariamente a la imagen que se tenga del hombre, máxime en un autor, como el nuestro, donde las esferas de lo ontológico y de lo antropológico están estrechamente interconectadas, hasta el punto en que se pasa de una a otra sin mediación alguna.

En este sentido, con el fin de vislumbrar el modelo de hombre hacia el que nos encamina Nietzsche siempre de acuerdo con su comprensión del mundo, podemos recurrir a su discurso sobre el sátiro:

«...era la imagen primordial del ser humano, la expresión de sus ecuaciones más altas y fuertes, en cuanto era el entusiasta exaltado al que exaltaba la proximidad del dios, el camarada que comparte el sufrimiento, en el que se repite el sufrimiento del dios, el anunciador de una sabiduría que habla desde lo más hondo del pecho de la naturaleza... aquí la ilusión de la cultura había sido borrada de la imagen primordial del ser humano, aquí se desvelaba el hombre verdadero, el sátiro barbudo, que dirige gritos de júbilo a su dios. Ante él, el hombre civilizado se reducía a una caricatura mentirosa».²⁴⁸

El sátiro, el acompañante de Dioniso, el hombre «primordial» contra-puesto al hombre civilizado, a aquel que está constreñido por una serie de leyes, reglas y normas socioculturales cuyo acatamiento acrítico le empujanece y le impiden reconocer la existencia de otras formas posibles de vida más enriquecedoras y más libres; el sátiro, decimos, es el hombre «verdadero», según Nietzsche, un hombre que, más allá de los estrechos límites de una sociedad dada, conoce la esencia del mundo, es decir, a Dioniso, su sufrimiento y alegría inherentes, y se identifica con él, sufriendo y gozando en sí mismo, liberando, y no encadenando bajo una máscara protectora, las fecundas y antagónicas fuerzas que lo constituyen. Tal hombre, dionisiaco pues, es el que desarrolla una interpretación del mundo ni optimista —a la manera del hombre teórico— racional que como Sócrates se cree capaz de «corregir al ser», ni pesimista —a la manera de Schopenhauer según la cual como la vida no merece nuestro apego la postura más adecuada ante ella es la pasiva o resignada del asceta o del santo—, sino trágica, y es el que además, pues no es sólo un hombre sabio sino un hombre de acción, se unifica con este mundo así vislumbrado; es el que, nos dice Nietzsche, «repite el sufrimiento del dios» y «dirige gritos de júbilo a su dios».

El ideal de hombre de Nietzsche, por tanto, no será ni el hombre abstracto-teórico, que quiere convertir en racional a la existencia, ni el hombre pesimista que niega la vida: es el hombre trágico-afirmativo, el que dice sí a la vida a pesar de todo el enorme sufrimiento que ella implica, incluso asumiendo en sí el dolor del mundo como fuente de engrandecimiento. Tampoco es el hombre meramente apolíneo que conoce y se mantiene temeroso y comedido dentro de sus propios y filios límites individuales y sociales:

«...el coro dionisiaco es un coro de transformados, en los que han quedado olvidados del todo su pasado civil, su posición social: se han convertido en servidores intemporales de su dios, que viven fuera de todas las esferas sociales».²⁴⁹

Es el hombre dionisiaco el rompedor, el transgresor de todas las delimitaciones individuales y sociales que le impiden moverse en libertad en su afán de ascender por encima de sí, en su tendencia hacia el autodesarrollo y elevación progresivas. Es el hombre que, como Prometeo, no sólo atenta contra lo individual y social, anquilosado y disecado, sino que se enfrenta con fuerza contra lo divino cuya ley coercitiva tampoco reconoce. Es el individuo de aspiraciones titanescas:

«Quien comprenda el núcleo más íntimo de la leyenda de Prometeo — a saber, la necesidad del sacrificio, impuesta al individuo de aspiraciones titanescas —, tendrá que sentir también a la vez lo no-apolíneo de esa concepción pesimista; pues a los seres individuales Apolo quiere conducirlos al sosiego preclusamente trazando líneas fronteras entre ellos y recordando una y otra vez, con sus exigencias de conocerse a sí mismos y de tener moderación, que esas líneas fronteras son las leyes más sagradas del mundo. Más para que, dada esa tendencia apolínea, la forma no se quede congelada en una rigidez y fraldad egipcias, para que el movimiento de todo el lago no se extinga bajo ese esfuerzo de prescribir a cada ola su vía y su terreno, de tiempo en tiempo la marea alta de lo dionisiaco vuelve a destruir todos aquellos pequeños círculos dentro de los cuales intentaba retener a los gregos la «voluntad» unilateralmente apolínea».²⁵⁰

Este movimiento hacia lo «alto» que caracteriza al hombre dionisiaco el cual es lo suficientemente fuerte como para rebelarse contra las exigencias apolíneas de moderación es un movimiento afirmativo, como decíamos; pero lo que afirma este hombre prometeico-dionisiaco no son las concretas y delimitadas configuraciones apolíneas que se presentan

como si fueran la única realidad y de validez universal; él afirma la vida y a sí mismo en cuanto concebidos trágico-dionisiáticamente como multiplicidad de fuerzas tensionales siempre en devenir y según un proceso destructivo-creativo, doloroso y alegre a la vez. El es el hombre dionisiaco, el que se identifica con Dioniso, sin embargo con un Dioniso que no ha de entenderse ni como símbolo de un más allá en el cual quedan místicamente anuladas toda diferencia y toda realidad apartencial, ni como símbolo de un frenético desbordamiento de fuerzas caóticas y anárquicas cuyo único fin es la destrucción y la aniquilación imposibilitadoras de cualquier forma de vida—éste en todo caso es el Dioniso bárbaro que Nietzsche distingue del Dioniso griego²⁵¹. Ninguno de los dos es el Dioniso de Nietzsche, aquél que se define continuamente en íntima relación con Apolo, aquél cuyo fruto supremo es la tragedia, una obra de arte apolínea y dionisiaca al mismo tiempo. Por eso el hombre dionisiaco es el que, como el Prometeo de Esquilo, reconoce su procedencia dual:

—Así considerado, el Prometeo de Esquilo es una máscara dionisiaca, mientras que con aquella profunda tendencia antes mencionada hacia la justicia Esquilo le da a entender al hombre inteligente que por parte de padre desciende de Apolo, dios de la individuación y de los límites de la justicia.²⁵²

Es decir, este hombre vive en un mundo de apariencias—el único que existe— y lo afirma: afirma las máscaras, ficciones, engaños e ilusiones apolíneas que constituyen la vida, pero rechaza su fijeza, sus pretensiones de eternidad y universalidad. Se niega a refugiarse, como el hombre débil y temeroso, bajo una sola máscara-disfraz que asume los atributos de verdad única e imperecedera, y se abre al fecundo y rico movimiento de la vida que le impulsa a destruir esas máscaras—«verdades» pero para recuperar y liberar sus energías creativas productoras de nuevas ficciones, figuras y modos de vida, en las que se detiene tan sólo momentáneamente para seguir luego su camino destructivo-creativo. En este sentido, el hombre ideal para Nietzsche es apolíneo-dionisiaco, es un creador del formas delimitadas, y un aniquilador de lo ya configurado para dejar paso libre al inagotable movimiento creativo que es el mundo y el hombre. Él es como el verdadero oyente estético, del que dice Nietzsche que está embargado por una «exclamación tanto apolínea como dionisiaca»²⁵³ porque él es el que comprende la tragedia apolíneo-dionisiaca, o sea, el que percibe el mundo como un juego que juega

Dioniso consigo mismo—entendiendo entonces, como quedó dicho, que Dioniso engloba en sí a Apolo—.

Pero, de este modo, si Dioniso basta como símbolo del mundo apolíneo-dionisiaco, también basta como símbolo del hombre apolíneo-dionisiaco que es, como aquél, por encima de todo, un artista creador. En definitiva, pues, el hombre dionisiaco es con el Dioniso artista con quien se identifica, con el dios eminentemente afirmativo que como un niño juega inocentemente un juego estético, doloroso y alegre, destruyendo y creando mundos. Y con esto hemos llegado al punto crucial de la imagen del hombre dionisiaco de Nietzsche: es el hombre que concibe al mundo y se concibe a sí mismo como artista, que afirma plenamente lo así concebido, que asume y libera su originario ser creativo, que, en consecuencia, juega un juego estético sufriendo y gozando, y, sin embargo, en la inocencia más pura, siempre más allá de toda verdad y de toda mentira, más allá de todo bien y de todo mal. En tal caso, finalmente, podremos decir que tanto el pensar dionisiaco sobre el mundo como sobre el hombre admite tan sólo valores estético-artísticos, rechazando en ambos casos el discurso racionalista que privilegia en el caso del hombre su facultad abstracto-conceptual. Así, el hombre dionisiaco más que un individuo moral o racional es un artista—esto es lo que lo define y distingue esencialmente, su carácter estético-creativo—, como se dirá más tarde en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, el hombre es un «sujeto artísticamente creador»,²⁵⁴ que en la renovada e incesante creación lingüística de metáforas muestra también su más originaria e íntima manera de ser.

La concepción del hombre del joven Nietzsche revela, según lo dicho, su alejamiento crítico de la concepción del sujeto dominante en la modernidad, de inspiración sociático-plotónica, en la que se ensalza a la conciencia cognosceme por encima de cualquier otro aspecto que le pudiera pertenecer también al ser humano. Bajo esta perspectiva, asimismo, el pensamiento de juventud del filósofo de la Voluntad de Poder afirma su intención de no permanecer recluso en el horizonte de la tradición filosófica occidental.

251 Véase a este respecto NT, § 2, pp. 47-48; KSA, Band 1, pp. 31-32.

252 NT, § 9, pp. 94-95; KSA, Band 1, p. 71.

253 NT, § 22, p. 175; KSA, Band 1, p. 141.

254 *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, § 1, op. cit., p. 47; KSA, Band 1, p. 883.

DIONISO Y SOCRATES

Esa otra significativa figura que aparece en *El nacimiento de la tragedia* en relación de contraposición a Dioniso, merece, por su importancia, que le dediquemos un comentario, cuanto menos introductorio. Cuando la antítesis entre las divinidades paganas ha sido dilucidada y resuelta en cierta medida, permanece todavía en el discurso del filósofo al cual le gustan las oposiciones el enfrentamiento que mantiene su imagen más querida ya no con otro dios, sino con el insigne pensador Sócrates y con lo que él implica. Dice Nietzsche:

«Esta es la nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático...»²⁵⁶

En efecto, a Sócrates es a quien nos vamos a referir ahora porque él ocupa un lugar fundamental dentro del filosofar dionisiaco del autor del *Zaratustra* y desde su primer amanecer.

Sobre el tratamiento que recibe Sócrates en las obras juveniles de Nietzsche resalta sobre todo y a primera vista la actitud crítica del segundo con respecto al primero: a ella justamente nos hemos atenido hasta el momento. Es evidente que Sócrates se presenta claramente como el adversario de Dioniso y, por tanto, como el representante de una teoría estética y de una filosofía distinta a la que defiende Dioniso. En este sentido se ha apuntado anteriormente cómo Sócrates, o más exactamente el «socratismo estético», inaugura una tendencia en esencia «no artística», que da muerte a la tragedia, es decir, que expulsa a Dioniso, y a Apolo con él, del ámbito del arte griego; cómo Sócrates sitúa al lenguaje verbal, o mejor conceptual-abstracto, por encima de la música, a la razón, a la lógica, a la dialéctica o a la ciencia en un lugar privilegiado y superior con respecto al arte, que queda degradado a ser mera esclava de la filosofía. Con estas armas en la mano, la victoria que lleva a efecto del pensamiento lógico-racional sobre el arte trágico-dionisiaco, abre las puertas a una concepción optimista del mundo que es la contrapuesta a la que desvela la tragedia, y según la cual el conocimiento no sólo puede desentrañarse por completo al ser, más aún, puede corregir al ser; una concepción del mundo a la que accede la ciencia y no la sabiduría trágica y que equiparando saber, virtud y felicidad muestra su profunda lejanía de la interpretación dionisiaca de Nietzsche que tan sólo reconoce valores estético-artísticos dentro de un mundo donde no tiene cabida la dualidad verdad en sí-aparición, bien y mal. Del mismo modo, si nos situamos en el terreno humano habremos de reconocer la diferencia del ideal

socrático —el hombre teórico— y el de Nietzsche —el hombre dionisiaco, el artista—. Pero todo ello se resume de forma breve, mas significativa, en la antítesis antes subrayada entre lo dionisiaco y lo socrático.

Las consecuencias de estas innovaciones introducidas por Sócrates para el pueblo griego de la época trágica y para la historia de la humanidad son además duramente enjuiciadas por Nietzsche y de modo explícito. Con Sócrates se inició un proceso que echó por tierra no sólo el arte, también la cultura y el modo de ser más íntimo y propio del heleno. De él habla Nietzsche como del «precursor de una cultura, un arte y una moral de especie completamente distinta»²⁵⁷ que supuso el acabamiento de la gran vitalidad, fuerza creativa y riqueza mítica de aquel pueblo que precisamente sobre el suelo de lo apolíneo y lo dionisiaco —pudo levantar una religión, un modo de pensar y una imagen del mundo que le permitieron desarrollarse, afirmando la vida y a sí mismos, hasta unas alturas insospechadas, no alcanzadas por ningún otro pueblo conocido. Tras su aniquilamiento se fue imponiendo paulatinamente la cultura de inspiración socrática a la cual Nietzsche denomina «cultura alejandrina»²⁵⁸ y que es la que configura su presente histórico, ese presente que es el blanco de sus críticas al ponerlo en relación con el modelo ideal de la Grecia antigua trágico-dionisiaca. Nietzsche lamenta pues esa terrible pérdida cuando echa una mirada a su alrededor y comprueba la decadencia reinante en todos los órdenes de la vida del mundo moderno.

Sobre este ataque a la sociedad y al hombre de su época, que es un enfrentamiento más o menos directo con Sócrates, hay abundantes testimonios en *El nacimiento de la tragedia*. Así, al margen de su negativo análisis pormenorizado de los géneros artísticos posteuripídeos, que daban a conocer ya la crucial importancia de la muerte de la tragedia, es decir de la destrucción del mejor fruto de un pueblo, el que simboliza su grandeza, y cuyo ocaso significa la decadencia de la civilización que le dio origen, al margen de esto, decimos, Nietzsche ofrece comentarios de carácter irónico-crítico sobre otros aspectos relevantes de la sociedad y cultura alemanas; por ejemplo, los referentes al tipo de hombre que ella potencia y hace florecer, el docto, el que confía en la ciencia, y el que guiado por su optimismo de corte socrático y racionalista cree «en la felicidad terrenal de todos»²⁵⁸

²⁵⁶ NT, § 13, p. 117; KSA, Band 1, p. 89.

²⁵⁷ Véase NT, § 18, p. 146; KSA, Band 1, p. 116.

²⁵⁸ NT, § 18, p. 147; KSA, Band 1, p. 117.

El optimismo racionalista de la cultura moderna es justamente una de las facetas que Nietzsche considera más perniciosas, de más fatales consecuencias: no sólo imposibilita la supervivencia y la proliferación de los mitos que hacen de toda cultura algo vivo y fecundo capaz de aunar a los miembros de una sociedad y de fundamentar sus sentimientos religiosos, más aún y por ello mismo el «espíritu optimista», dice Nietzsche, «es el germen de aniquilamiento de nuestra sociedad».²⁵⁹ Porque un pueblo que ha abandonado su suelo mítico primitivo y lo ha sustituido por una fe dogmática en la omnipotencia del pensamiento lógico-científico, por cuya maduración se ha esforzado y trabajado incansablemente, no puede por menos que sucumbir cuando aquella ilusión que impulsaba su vida se muestra finalmente como lo que es, una ficción; cuando pues, el desarrollo de la ciencia ha llegado hasta tal punto que se vuelve contra sí mismo al sacar a la luz sus límites infranqueables.

En el momento en que la ciencia reconoce, en coherencia con su afán de conocimiento, su incapacidad e impotencia —con Kant y Schopenhauer—, el hombre, debilitado por el optimismo que hasta entonces lo ha protegido, inquieto, abandonado, indeciso, frustrado, ya no sabe a dónde acudir y deambula infeliz y sin rumbo por la vida. El racionalismo socrático entra en crisis, y aquella felicidad terrenal que antaño le prometiera se desvanece también junto con su originaria capacidad de integración social. El panorama no puede ser entonces más desolador: la crisis de la sociedad moderna repercute en diversas direcciones: teórica²⁶⁰ —se destruyen la pretendida racionalidad del mundo y las certezas del individuo—, socio-política²⁶¹ —se socaba el poder de la razón para ser una fuerza de integración social—, existencial²⁶² —se pierde la fe en la vida que venía apoyada en la optimista equiparación de saber-felicidad—.

Y como síntoma más significativo de la decadencia de la sociedad de su presente, del empujeñecimiento y empobrecimiento vital al que se ha visto abocada a causa del predominio del racionalismo socrático, Nietzsche menciona con gran dureza crítica el «enorme apetito histórico de la insatisfecha cultura moderna»²⁶³ (precisamente, como es sabido, la segunda de sus *Consideraciones intempestivas* se dedicará a analizar esta cuestión). Ese exacerbado historicismo, ese ir desafortadamente a la búsqueda de las diversas manifestaciones culturales de los pueblos de todos los confines y de todas las épocas, ese afán insaciable de adquirir conocimientos sin discriminación alguna, ese enfermizo deseo de exten-

der las redes del saber sobre todo aquello, pasado y presente, que sea susceptible de ser conocido, no es más que la consecuencia lógica y el resultado final del socratismo que le decía al hombre: el conocimiento llega a todas partes y lo puede todo.

El recurso a la Historia es un arma de doble filo, pues, por un lado, provoca en el hombre una absoluta frustración cuando le pone ante los ojos su incapacidad para apropiarse de todos los saberes con el fin de extraer de ellos el fundamento vital que necesita y, todavía más, cuando le enseña el relativismo imperante, es decir, la falta de validez de las pretensiones de universalidad de la razón; por otro lado, el historicismo se le presenta como la única salida posible a su frustración, como el único medio para calmar su profunda sed de conocimientos y como el único recurso que le queda para asentar su vida sobre un terreno fértil que le permita florecer, y, sin embargo, éstas sus expectativas no hacen sino agravar su situación de miseria puesto que ellas se revelan a la postre como totalmente ilusorias.

La crisis de la sociedad moderna, entonces, se desvela también aquí, a través del análisis de ese «enorme apetito histórico» que le domina y que le impide al hombre llevar una vida plena, porque ha derrochado inútilmente sus energías en la lectura de viejos y polvorientos libros donde no hallará más que el continuo movimiento y relatividad de las cosas y no aquello que busca infructuosamente: a saber un fundamento sólido donde poder asentar una existencia y una cultura propias. En la *Segunda Intempestiva* es la capacidad del olvido lo que Nietzsche contraponen al apetito histórico, y lo que establece como necesario para el florecimiento de la vida. En el Nietzsche del escrito sobre la tragedia la causa de este mal es el racionalismo optimista socrático, pero, en concreto, la destrucción del mito que llevó a cabo. En efecto, el mito vuelve así a estar presente como el elemento fundamental e insoslayable de todo pueblo, de toda sociedad, de toda cultura viva que tiende hacia lo alto:

«Confróntese ahora con esto el hombre abstracto, no guiado por mitos, la educación abstracta, las costumbres abstractas, el derecho abstracto, el Estado abstracto: recuérdese la divagación carente de toda regla, no referenciada por ningún mito patrio, de la fantasía artística: imagínese una cultura que no tenga una sede primordial fija y sagrada, sino que esté codenada a agotar todas las posibilidades y a nutrirse mezquinamente de todas las culturas —eso es el presente, como resultado de aquel socratismo dirigido a la aniquilación del mito. Y ahora el hombre no-mítico está, eternamente hambriento, entre todos los pasados, y excavando y revolviendo busca raíces, aun cuando tenga que buscarlas excavando en las más remotas Antigüedades. El enorme apetito

259 *Ibid.*

260 Véase *NT*, § 18, pp. 146-150; *KS4*, Band 1, pp. 116-120.

261 Véase *NT*, § 18, pp. 146-147; *KS4*, Band 1, p. 117.

262 Véase el mismo texto de la nota anterior, donde se expresa igualmente esa crisis existencial que afecta al hombre moderno.

263 *NT*, § 23, p. 180; *KS4*, Band 1, p. 146.

histórico de la insatisfecha cultura moderna, el coleccionar a nuestro alrededor innumerables culturas disintas, el voraz desecho de conocer, ¿a qué apunta todo esto si no a la pérdida del mito, a la pérdida de la patria mítica, del seno materno mítico?²⁶⁴

Indudablemente, a la luz de todo lo dicho, se puede afirmar que el resultado de aquella tendencia que supuso el punto final de la tragedia, no sólo fue fatal para el pueblo griego cuyo arte, cultura, concepción del mundo, modo de ser y cuya riqueza mítica sucumbieron bajo el peso del socratismo, sino que toda la posteridad se vio afectada negativamente por la victoria de la cultura alejandrina inaugurada por Sócrates. Y con ello, con ese su juicio de valor, el joven Nietzsche traspasa las fronteras de la filología clásica y se convierte en un *crítico de la cultura y de la sociedad de su época*; su interés se centra en el pasado pero como marco a partir del cual construir una concepción del mundo y del hombre, como modelo también para llevar a cabo un análisis crítico de su presente histórico.

Por detrás de todo ello, del Nietzsche filólogo, teórico del arte, filósofo y crítico de la cultura, planea la sombra de su símbolo fundamental, Dioniso. En el caso que nos ocupa es bajo la guía de este símbolo, igualmente, como él ha pronunciado su dictamen final sobre la época moderna o, mejor, en función de la antítesis entre lo dionisiaco y lo sociático: la sociedad actual, nos podría decir Nietzsche, vive en la decadencia, debilitamiento y degeneración de sus fuerzas vitales porque ella ha abandonado la fuente de toda existencia sana, fuerte, grande y fecunda, a saber a Dioniso, y lo ha sustituido por su contrafigura, Sócrates o el socratismo. Dicho esto, volvemos al principio para subrayar de nuevo que la imagen nietszschiana de Sócrates es claramente negativa en cuanto es el «adversario» de Dioniso:

«... en Sócrates reconocemos el adversario de Dioniso, el nuevo Orfeo que se levanta contra Dioniso y que, aunque destinado a ser hecho pedazos por las ménades del tribunal ateniense, obliga a huir, sin embargo, al mismo dios prepotente: el cual, como hizo en otro tiempo cuando huyó de Licurgo, rey de los edones, buscó la salvación en las profundidades del mar, es decir, en las místicas olas de un culto secreto, que poco a poco invadió el mundo entero.»²⁶⁵

Dioniso ha huido ante el predominio de su rival, pero sigue perviviendo en la oscuridad hasta el momento en que se alza nuevamente

victorioso a plena luz. ¿No tendrá también algo que ver Sócrates con el reinado futuro de Dioniso? Esta es ahora nuestra pregunta: ¿Tan sólo hay una valoración negativa de Sócrates por parte del joven Nietzsche?

«Esta es la enorme perplejidad que con respecto a Sócrates se apodera siempre de nosotros, y que una y otra vez nos estimula a conocer el sentido y el propósito de esa aparición, la más ambigua de la Antigüedad. ¿Quién es este que se permite atreverse a negar, él solo, el ser griego, ese ser que, como Homero, Píndaro y Esquilo, como Fidias, como Píndaros, como Píthia y Dioniso, como el abismo más profundo y la cumbre más elevada, está seguro de nuestra estupefacta adoración? ¿Qué fuerza demoníaca es esa, que se permite la osadía de derramar por el polvo esa bebida mágica? ¿Qué semidios es este, al que el coro de espíritus de los más nobles de la humanidad tiene que gritar: «¡Ay! ¡Ay! Tú lo has destruido, el mundo bello, con puno poderoso; ¡ese mundo se derrumba, se desmorona!»»²⁶⁶

Ciertamente no sólo Nietzsche, el lector igualmente queda confuso tras la lectura de este texto. Porque si Sócrates es para el filósofo alemán la figura «más ambigua» de la Antigüedad, hay que reconocer además la ambigüedad de su propia interpretación. Es el caso que Sócrates es criticado por su nefasta influencia para la historia de la humanidad, pero, al mismo tiempo, encontramos claras y explícitas referencias que apuntan hacia una valoración «positiva» —si se nos permite decirlo así— del mismo que fue el asesino de la tragedia y el desencadenante de la decadencia de Occidente. Así, en el texto que acabamos de citar, se nos muestra a Sócrates como el destructor de los grandes logros que llevaron a cabo los máximos representantes del mundo griego, y, a continuación, se le atribuye una característica como «fuerza demoníaca», o un especial rasgo como el de «semidios», que nos hacen sospechar que el juicio de Nietzsche no es radicalmente, o sólo, negativo, pues Sócrates es presentado también como un hombre merecedor de respeto por estar dotado de una gran fuerza y poder. Sócrates no es un ser cualquiera, sencillito y homogéneo, y como tal no está dominado únicamente por el entendimiento, la razón o el pensamiento lógico, aun aquello que parece estar excluido de su naturaleza más íntima, el instinto, se desatrolla enormemente en él y de una forma contraria a la «normal»:

«En esta naturaleza del todo anormal la sabiduría instintiva se muestra únicamente para enfrentarse acá y allá al conocer consciente, poniendo obstáculos. Mientras que en todos los hombres productivos el instinto es precisamente la fuerza creado-»

264 NT, § 23, p. 180; KS4, Band 1, pp. 145-146.

265 NT, § 12, p. 114; KS4, Band 1, p. 88.

266 NT, § 13, p. 117; KS4, Band 1, p. 90.

ra y afirmativa, y la consciencia adopta una actitud crítica y disuasiva: en Sócrates el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador – una verdadera monstruosidad *per defectum*.²⁶⁷ Y, ciertamente, aquí advertimos un monstruoso *defectus* de toda disposición mística, hasta el punto de que a Sócrates habría que llamarlo el *no-místico* específico, en el cual, por una superfectación, la naturaleza lógica tuvo un desarrollo tan excesivo como en el místico lo tiene aquella sabiduría instintiva.²⁶⁸

Sócrates es una persona «anormal»: el hombre teórico, el pensador lógico-racional, el individuo consciente por encima de todo y por excelencia, es, a la vez, un ser instintivo: en el desarrollo de ambas capacidades radica su poder, pero se trata del poder o de la fuerza de una naturaleza «monstruosa» en donde la relación consciencia-instinto es absolutamente atípica. Sin embargo, ello no conlleva el rechazo o menosprecio por parte de Nietzsche, más bien se trata de lo contrario, es decir, su carácter monstruoso es la causa de la atención que le presta y de este su significativo comentario:

«Mas, por otra parte, a aquel instinto lógico que en Sócrates aparece estíbalde completamente vedado volverse contra sí mismo: en ese desbordamiento desenfrenado muestra Sócrates una violencia natural cual sólo la encontramos, para nuestra sorpresa horripilada, en las fuerzas instintivas más grandes de todas»²⁶⁹

En el adversario de Dioniso, Nietzsche reconoce asombrado la existencia de «desbordamiento desenfrenado», «violencia natural» y, a la postre, le adjudica la más grande de las fuerzas instintivas. Entonces, ¿qué clase de antagonista de Dioniso es éste? Desde luego, la relación Dioniso-Sócrates no es tan sencilla y fácil de dilucidar como podría parecer en un principio. Nietzsche está dibujando aquí una imagen de Sócrates que no puede condenar simplemente, pues la está coloreando con unos rasgos muy afines a los de las naturalezas grandes de procedencia dionisiaca. Si, además, como afirma Peter Köster,²⁶⁹ la enormidad del delito cometido sirve de canon de medida de la grandeza humana –el caso del sacrilego Prometeo–, Nietzsche no tendría más remedio que incluir a Sócrates, en cuanto asesino de la tragedia, dentro de esta clase de hombres que no le merecen evidentemente ni el desprecio ni la crítica

Por otra parte, esta falta de rigidez de la postura de Nietzsche ante Sócrates, que hemos observado y que es tanto ahora como después una de sus características fundamentales, nos lleva a pensar sobre la posi-

267 NT, § 13, pp. 117-118; KSA, Band 1, p. 90.

268 NT, § 13, p. 118; KSA, Band 1, pp. 90-91.

269 Peter Köster, *art. cit.*, p. 198.

lidad de que la ciencia y el arte no sean dos fenómenos excluyentes, como no lo son en Sócrates consciencia e instinto: o dicho de otra manera, tal vez entre Sócrates y el arte se pueda establecer una relación distinta a la de la mera oposición, lo cual lógicamente determinaría de otro modo el comportamiento de lo socrático con respecto a lo dionisiaco y, con ello, el juicio de Nietzsche sobre Sócrates. Este cuestionamiento se hace explícito en *El nacimiento de la tragedia*:

«Si hemos de suponer, pues, que incluso antes de Sócrates actuó ya una tendencia antidionisiaca, que sólo en él adquiere una expresión inauditamente grandiosa: entonces no tenemos que arrojarnos de preguntar hacia donde apunta una apartación como la de Sócrates; que, si tenemos en cuenta los diálogos platónicos, no podemos concebir como un poder únicamente disolvente y negativo. Y aun cuando es muy cierto que el efecto más inmediato del instinto socrático perseguía una descomposición de la tragedia dionisiaca, sin embargo una profunda experiencia vital de Sócrates nos fuerza a preguntar si entre el socratismo y el arte existe *necesariamente* tan sólo una relación antipédica, y si el nacimiento de un «Sócrates artístico» es en absoluto algo contradictorio en sí mismo».²⁷⁰

No es que Nietzsche, obsérvese, abandone su anterior tesis según la cual el socratismo supuso el ocaso de la tragedia, y, en definitiva, del arte griego, pero se trata ahora de estudiar la relación Sócrates-arte desde otro punto de vista porque no es éste un problema de una sola dimensión. Habrá pues que analizar esta cuestión bajo diversas perspectivas y desde todos sus ángulos, como ocurriría con la compleja y misteriosa dualidad Apolo-Dioniso. En este sentido, el texto citado nos indica el camino que deberemos seguir en lo sucesivo: buscar la posible importancia de Sócrates, no ya como destructor del arte, sino como impulsor o regenerador del arte.

En primer lugar, Sócrates queda en parte eximido de culpa cuando se reconoce que aquella funesta tendencia antidionisiaca antiquiladora del arte no tuvo en él su origen: no es suya la responsabilidad de su nacimiento, sino de la introducción del diálogo, se nos dice en *Sócrates y la tragedia*, que no estaba presente en el primitivo drama musical griego.²⁷¹ En segundo lugar, su función para el arte no es sólo «disolvente y negativa»: socratismo y arte –o ciencia y arte– pueden llegar a mostrar una sorprendente afinidad. Y en tercer lugar, Nietzsche nos propone la imagen de un «Sócrates artístico», con lo que se vendría a demostrar en última instancia su papel positivo para el resurgir del arte.

270 NT, § 14, p. 123; KSA, Band 1, pp. 95-96.

271 *Sócrates y la tragedia*, en NT, p. 225; KSA, Band 1, p. 545.

Sobre la validez de la segunda afirmación apuntada hay abundantes testimonios en *El nacimiento de la tragedia*, y en especial en el parágrafo quince. Allí nada más comenzar su exposición Nietzsche precisa que,

«... el influjo de Sócrates se ha extendido sobre la posteridad como una sombra que se hace cada vez mayor en el sol del atardecer, así como que ese mismo influjo obliga una y otra vez a recrear el arte – y, desde luego, el arte en un sentido metafísico, más amplio y más profundo – y, dada su propia infinitud, garantiza también la infinitud de éste».²⁷²

Efectivamente, como ya sabemos, las consecuencias del socratismo fueron enormes, pero en este caso no se incide en su carácter negativo sino todo lo contrario, en su fuerza para «recrear» continuamente el arte y en su capacidad para sustentar su «infinitud». Y de la misma manera que el mundo griego es considerado por Nietzsche como el modelo directriz de toda cultura, de todo pueblo grande que crezca hacia lo alto, Sócrates asume, a continuación, ante sus ojos, «la dignidad de semejante posición de guía».²⁷³ Él es el representante por excelencia del hombre teórico, pero de un tipo de hombre que ahora resulta ser, bajo una nueva luz, semejante, y no contrapuesto, al artista. Eso que tienen en común ambos es su poder para mantener al hombre en la existencia, para hacerle aferrar la vida. En este sentido es Sócrates guía de la humanidad en cuanto que la conduce por este camino afirmativo apartándola de aquel pesimismo práctico, tan criticado por Nietzsche y tan ajeno al arte:

«También el hombre teórico encuentra una satisfacción infinita en lo existente, igual que el artista, y, como éste, se halla defendido por esta satisfacción contra la ética práctica del pesimismo y contra sus ojos de Linceo, que brillan solo en la oscuridad».²⁷⁴

Ciencia y arte muestran así su cercanía, detentan la misma dignidad y luchan a la par por salvar al hombre para la vida, aunque sus medios son distintos. En el caso de la ciencia es justamente el optimismo lógico, su creencia en la racionalidad del mundo y su fe en la capacidad del hombre para lograr el desvelamiento completo de la verdad, el instrumento que se utiliza, como si de una «medicina» se tratara, para impulsar al hombre a continuar viviendo haciéndole degustar el deleite de la búsqueda de aquella diosa prometida:

«... Sócrates es el prototipo del optimismo teórico, que, con la señalada creencia en la posibilidad de escrutar la naturaleza de las cosas, concede al saber y al conocimiento la fuerza de una medicina universal... Quien ha experimentado en sí mismo el placer de un conocimiento socrático y nota como éste intenta abrazar, en círculos cada vez más amplios, el mundo entero de las apariencias, no sentirá a partir de ese momento ningún aguijón que pudiera empujarlo a la existencia con mayor vehemencia que el deseo de completar esa conquista y de tejer la red con tal firmeza que resulte impenetrable».²⁷⁵

Sin embargo, aun detentando una función semejante para la vida, ciencia y arte no se han aproximado todavía suficientemente. No podemos olvidar que ese poder de la ciencia para producir un placer por la existencia y que determina aquello que Nietzsche llama «una forma completamente nueva de «jovialidad griega»,²⁷⁶ no le puede merecer a nuestro filósofo, así sin más, el mismo juicio de valor que pronuncia sobre el arte. Porque, en efecto, la afirmación de la vida del arte se basa, a la postre, en una concepción del mundo que es claramente distinta a la que nos ofrece el socratismo lógico: mientras que aquel concibe el mundo dionisiacamente – como juego estético, destructivo y creativo, doloroso y alegre –, éste lo concibe antidionisiacamente – a partir de la contraposición verdad-mentira, o ser en sí-aparición –. Por eso, en otro lugar, Nietzsche nos hablará de esa «jovialidad griega» de inspiración socrática en un lenguaje que no deja lugar a dudas: aunque es una manera de detener al hombre en la vida, nos dirá, aunque entre todas las formas posibles de jovialidad griega la del hombre teórico, cuyo máximo representante es Sócrates, es la «más noble», a pesar de todo, ésta mucho de ser, como el arte, el ideal de todo pueblo y de toda persona que quiera crecer y desarrollarse hacia adelante amando de la manera más fructífera posible a la vida y a sí mismo, es decir, con un amor dionisiaco, pleno e incondicional:

«La forma más noble de aquella otra forma de «jovialidad griega», la alejandrina, es la jovialidad del hombre teórico: ella ostenta los mismos signos característicos que yo acabo de derivar del espíritu de lo no-dionisiaco, – el combatir la sabiduría y el arte dionisiacos, el intentar disolver el mito, el reemplazar el consuelo metafísico por una consonancia terrenal, e incluso por un *deus ex machina* propio, a saber el dios de las máquinas y los crisoles, es decir, las fuerzas de los espíritus de la naturaleza conocidas y empleadas al servicio del egoísmo superior, el creer en una corrección del mundo por medio del saber, en una vida guiada por la ciencia, y

272 NT, § 15, p. 125; KSA, Band 1, p. 97.

273 NT, § 15, p. 126; KSA, Band 1, p. 98.

274 *Ibid.* Véase además el Fragmento Postumo 6 [16], U11. Ende 1870; KSA, Band 7, p. 135.

275 NT, § 15, p. 129; KSA, Band 1, pp. 100-101.

276 NT, § 15, p. 129; KSA, Band 1, p. 101.

ser también realmente capaz de encerrar al ser humano individual en un círculo estrechísimo de tareas solubles, dentro del cual dice jovialmente a la vida: 'Te quiero: eres digna de ser conocida...'²⁷⁷

Sócrates y Dioniso siguen siendo en el fondo adversarios. La ciencia y el arte no son fenómenos equiparables, ni igualmente positivos, ni valorables de la misma manera. ¿Qué sucede entonces con la capacidad del influjo socrático para 'recrear' el arte? ¿Y con la dignidad de Sócrates de ser 'guía' de la humanidad? Para solucionar estas cuestiones debemos volver a retomar la lectura del parágrafo quince de *El nacimiento de la tragedia*. Allí encontramos cómo es posible que la ciencia no sólo no atente, en último extremo, contra el arte o el mito, contra Dioniso pues, sino que, incluso, la ciencia nos conduzca finalmente hacia el arte, mostrando así su parentesco o, cuanto menos, su relación de colaboración con Dioniso. Precisamente es esa creencia de la ciencia, ese su optimismo según el cual ella se considera capaz de desentrañar completamente el ser, lo que la lleva hasta el punto en que, reconociendo sus límites últimos, ha de doblar su rodillas ante el arte:

...aquella inconscusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de corregir el ser. Esta sublime ilusión metafísica le ha sido añadida como instinto a la ciencia, y una y otra vez la conduce hacia aquellos límites en los que tiene que transmutarse en arte: en *el cual es en el que tiene puesta propiamente la mirada este mecánico*...²⁷⁸

La finalidad de la ciencia es justamente esa, 'transformarse' en arte y no, por el contrario, como así parecía en principio, amigular el arte. O, según dice Nietzsche más abajo, el mito es 'la consecuencia necesaria, más aún, el propósito de la ciencia'.²⁷⁹ La ciencia, el socratismo lógico es así un medio para 'recrear' el arte, ella favorece e impulsa la regeneración o renacimiento del arte justamente cuando nos parecía ser sólo un instrumento contrario, opuesto, e, incluso, cuando de hecho fue el arma que asesinó a la tragedia. Pero obsérvese además que Nietzsche adjudica a la ciencia una serie de elementos, 'ilusión', 'instinto', que son propios y peculiares del arte y que ahora también se descubren en aquella y no de un modo accidental. La ilusión y el instinto le pertenecen íntimamente a la ciencia y en calidad de factores fundamentales que intensificando su fuerza hasta el máximo le llevan a traspasar sus fronteras volviendo su

rostro hacia el mito, y que le hacen reconocer su esencia mítica, es decir, el hecho de que ella es, como el mito, una ficción. Con estos conocimientos en la mano, ya estamos en condiciones de entender cómo la ciencia es, por una parte, un fenómeno antitético al arte y, por otro lado, el artífice de la recuperación del arte:

Si ahora, con ojos fortalecidos y confortados en los griegos, miramos las esferas más altas de ese mundo que nos baña, veremos transmutarse en resignación trágica y en necesidad de arte la avidez de conocimiento insaciable y optimista que apareció de manera prototípica en Sócrates: mientras que, en sus niveles inferiores, esa misma avidez tiene que manifestarse hostil al arte y tiene que abortecer íntimamente sobre todo el arte trágico-dionisiaco, como lo expusimos con el ejemplo de la lucha del socratismo contra la tragedia esquilta.²⁸⁰

Los dos modos de enfrentarse al problema de la relación ciencia-arte son correctos, no hay contradicción alguna si se distinguen los puntos de vista. La ciencia es 'hostil' al arte, en especial a la tragedia dionisiaca, mientras permanece encerrada en su consideración teórica del mundo y mientras sigue manteniendo su optimismo lógico. En tal caso será la destructora del arte y el exponente de una civilización decadente que dominada por un hambre insaciable de conocimientos conduce al individuo a la frustración más absoluta y lo hace incapaz de liberarse de la esterilidad creativa en la que ella lo ha introducido. Sin embargo éste no es el único rostro de la ciencia porque cuando su desarrollo ha llegado hasta su punto máximo, entonces, y sólo entonces, al negar sus originarias pretensiones, se transforma en una fuerza de regeneración del arte, en un poder capaz de hacer revivir a la tragedia asesinada:

...y sólo después de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta su límite, y de que su preensión de validez universal esté amigulada por la demostración de esos límites, sería lícito abrigar esperanzas de un renacimiento de la tragedia...²⁸¹

Estas diversas funciones que asume la ciencia nos trae a la memoria el también cambiante comportamiento del mito apolíneo en relación con lo dionisiaco. Se recordará cómo las ficciones o máscaras apolíneas actuaban, en un sentido, como escudos protectores contra la sabiduría dionisiaca a la que encerraban bajo llave, por así decirlo, y le impedían manifestarse en libertad. El mito apolíneo era entonces el disfraz del hombre débil y temeroso que se negaba a enfrentarse cara a cara con la

277 NT, § 17, p. 144; KSA, Band 1, p. 115.

278 NT, § 15, p. 127; KSA, Band 1, p. 99.

279 NT, § 15, p. 128; KSA, Band 1, p. 99. Véase además NT, § 15, pp. 129-130; p. 101.

280 NT, § 15, p. 130; KSA, Band 1, pp. 101-102.

281 NT, § 17, p. 140; KSA, Band 1, p. 111.

vida. Pero luego bajo la iluminación de lo dionisiaco el mito así intensificado al máximo no sólo dejaba de ser un «carcelero» de su rival, sino que, mucho más, se abría a él siendo el instrumento de su esplendorosa revelación. En tal caso, en el abandono de sus exigencias de universalidad y eternidad, en el reconocimiento de su carácter móvil y efímero, era el mito apolíneo la máscara misma de Dioniso, expresión de su fecundidad creativa, y el juguete también con el que el hombre fuerte, el artista dionisiaco, juega su juego creativo.

¿No despena la ciencia, en último término, un papel similar al del mito apolíneo? Si a la postre esto es así, Sócrates dejaría de ser un adversario de Dioniso para llegar a convertirse en un servidor suyo. En este sentido sería justo considerar a Sócrates una figura de crucial importancia histórica por cuanto podría conducir a la sociedad decadente hacia la recuperación de su vitalidad originaria, hacia la recreación de la tragedia o hacia una comprensión dionisiaca del mundo y de sí misma. Y en manos de este Sócrates transformado, vuelto hacia Dioniso, la ciencia se mostraría como una «forma de arte» y de este modo hablaríamos de ella como de un poder de afirmación de la vida. No nos extraña pues la gran consideración en que Nietzsche tiene a Sócrates cuando se lo representa como «un punto de inflexión y un vértice de la denominada historia universal»²⁸² porque él ha alejado a los hombres de aquel aniquilador pesimismo práctico contra el cual combaten tanto el arte como la ciencia:

«...un pesimismo que, por lo demás, está y ha estado presente en todas las partes del mundo donde no ha aparecido el arte en alguna forma, especialmente en forma de religión y de ciencia, para actuar como remedio y como defensa frente a ese soplo pestilente».²⁸³

Sócrates guía a la ciencia hacia el arte, apunta la posibilidad del renacimiento de la tragedia y hace de la ciencia una fuerza de afirmación de la vida. Bajo estas perspectivas Sócrates no puede ser denominado rival de Dioniso. Pero aún encontramos en los textos de Nietzsche otra forma de argumentar en favor del no antagonismo entre ambas figuras. Nos referimos a aquella imagen que ya mencionamos antes: el Sócrates artista o el Sócrates músico y también el Sócrates moribundo. Esta última imagen es el símbolo del hombre que considera a la existencia «justificada», es decir, digna de ser amada, y plenamente, tanto que su sí dicho a la vida incluye el sí dicho a la muerte:

«...éste se nos aparece como el primero que, de la mano de ese instinto de la ciencia, supo no sólo vivir, sino – lo que es mucho más – morir y por ello la imagen del *Sócrates moribundo*, como hombre a quien el saber y los argumentos han liberado del miedo a la muerte, es el escudo de armas que, colocado sobre la puerta de entrada a la ciencia, recuérdale a todo el mundo el destino de ésta, a saber, el de hacer aparecer inteligible, y por tanto justificada, la existencia: a lo cual, desde luego, si los argumentos no llegan, tiene que servir en definitiva también el mito...»²⁸⁴

La calmada aceptación de la muerte, sin «miedo», es el mejor signo de una entrega a la vida sin reservas en la comprensión de que el sufrimiento y la destrucción forman parte esencial de ella. El Sócrates moribundo adquiere entonces el significado de ejemplo de cómo hay que comportarse ante la existencia y en este sentido llega a ser un ideal:

«El *Sócrates moribundo* se convirtió en el nuevo ideal, jamás visto antes en parte alguna, de la noble juventud griega...»²⁸⁵

Y bajo este ideal se encierra la posibilidad de estrechar los lazos entre la ciencia y el arte, dos poderes de afirmación de la vida, o la esperanza de que a partir de la ciencia, cuyo espíritu domina la debilitada época moderna, pueda llegar a recrearse el arte, y en especial la máxima obra de arte de la tragedia, lo cual supondría la revitalización o la superación de la decadencia de la sociedad del presente. Estas expectativas son precisamente las que quedan reflejadas en la figura del Sócrates cultivador de la música. En los últimos días de su vida, nos cuenta Nietzsche, aquel ser esencialmente lógico-racional, Sócrates, esa misma persona, pues, que durante toda su existencia había rechazado y luchado en contra de Dioniso, experimentó la duda, finalmente, de si no habría cometido un error, de si, a la postre, el desarrollo de la ciencia antes de cumplir la inteleción del todo no desembocaría en el reconocimiento de sus propios límites y, más aún, en el reconocimiento del valor del arte, de la sabiduría trágica, como «correlato» y «suplemento» de la ciencia. Así, la frase que le atormentaba en sus sueños y que le decía «¿Sócrates, cultiva la música!», es interpretada por Nietzsche en este sentido:

«Aquella frase dicha por la aparición onírica socrática es el único signo de una perplejidad acerca de los límites de la naturaleza lógica: ¿acaso ocurre – así tenía él que preguntarse – que lo incomprendible para mí no es ya también lo inteligible sin más? ¿Acaso hay un reino de sabiduría del cual está desenterrado el lógico?»

282 NT, § 15, p. 128; KSA, Band 1, p. 100.

283 NT, § 15, pp. 128-129; KSA, Band 1, p. 100.

284 NT, § 15, p. 127-128; KSA, Band 1, p. 99.

285 NT, § 13, p. 118; KSA, Band 1, p. 91.

¿Acaso el arte es incluso un correlato y un suplemento necesarios de la ciencia?²⁸⁶

Con la figura de Sócrates, Nietzsche se pregunta por la posibilidad de la recuperación del arte y a partir justamente de aquel hombre, o de aquella sociedad determinada por él, que fue su antagonista más energético y efectivo. Entonces si Sócrates se volvió hacia el arte finalmente, y no hacia un arte cualquiera, obsérvese, sino precisamente hacia la música, hay esperanza para la época moderna que podría igualmente retomar su originalidad fecundidad creativa y, con ello, salir fuera de su infructuoso estancamiento para caminar hacia lo «alto». Queremos subrayar así que con el acercamiento ciencia-arte, o Sócrates-Dioniso, Nietzsche, *partiendo del pasado, dirige una mirada a su presente pero con la meta puesta en el futuro*. Esto es lo que se percibe en este otro pasaje donde es cuestionado el significado socio-cultural de la «transformación» de la ciencia en arte a través de la imagen del Sócrates-músico:

«Con ánimo conmovido llamamos aquí a las puertas del presente y del futuro: ¿conducirá aquella «transformación» a configuraciones siempre nuevas del genio, y precisamente del Sócrates *cultivador de la música*? La red del arte extendida sobre la existencia, ¿será tejida de un modo cada vez más firme y delicado, ya bajo el nombre de religión, ya bajo el de ciencia, o estará destinada a desgarrarse en firones, bajo la agitación y el torbellino incansables y bárbaros que a sí mismos se dan ahora el nombre de «el presente»? — Preocupados, mas no desconsolados, permanecemos un momento al margen, como hombres contemplativos a quienes les está permitido ser testigos de esa luchas y transiciones enormes: ¡Ay! La magia de esas luchas consiste en que quien las mira tiene también que intervenir en ellas!»²⁸⁷

El juicio de Nietzsche sobre Sócrates ha dejado de ser, bajo este punto de vista, absolutamente negativo o crítico, pues el Sócrates músico ya no puede pensarse como un adversario de Dioniso, sino que se ha convertido en el símbolo de la posibilidad misma del renacimiento de Dioniso. Con ello se muestra, además, que el Dioniso del autor del escrito sobre la tragedia proyecta su sombra no sólo sobre el pasado, también, como decíamos, sobre el presente y el futuro: es el punto de referencia a partir del cual valora su época, y el ideal que determina sus esperanzas para el porvenir. Qué Dioniso es la pauta de medida para juzgar su presente, Nietzsche lo expresa como sigue:

... todo lo que nosotros llamamos ahora cultura, formación, civilización tendrá que comparecer alguna vez ante el infalible juez Dioniso.²⁸⁸

Y presumiblemente, este Dioniso-juez igualmente exigirá el acatamiento de sus leyes a las generaciones venideras que, en consecuencia, habrán de tener su vista puesta en él. Este es otro aspecto más, por tanto, del pensamiento dionisíaco de Nietzsche. Y es en este contexto, en relación con el papel que asume Dioniso ante el Nietzsche crítico de la cultura y defensor de un ideal con proyecciones de futuro, donde adquiere pleno sentido su imagen del Sócrates cultivador de la música.

Pero, no nos confundamos, aunque sea grande la importancia concedida a la figura de Sócrates —y tanto como aniquilador del arte cuanto como revitalizador del arte—, permanece por encima de todo el símbolo fundamental de Dioniso como centro aglutinador de las múltiples facetas en que se desarrolla su filosofía de juventud. Por eso, si Nietzsche sintiese la necesidad de identificarse con alguna de sus imágenes más queridas, creemos que no dudaría en escoger a Dioniso —como así lo hace al final de su vida lúcida firmando sus misivas con el nombre del dios pagano— antes que a Sócrates, pues bajo aquel se aún, decíamos, todo su pensamiento crítico-creativo. Ello no es óbice, desde luego, para que no reconoczamos la altísima revalorización de Sócrates e incluso cómo ciertos elementos de su interpretación pueden ser leídos según la hipótesis de una pretendida aproximación de uno hacia otro. Por ejemplo, el caso del Sócrates músico, donde se une en la misma persona el científico y el artista, nos hace pensar en el propio Nietzsche filólogo y músico también. De hecho hay estudiosos —como Joan Bautista Llinares²⁸⁹ o Walter

288 NT, § 19, p. 159; KSA, Band 1, p. 128.

289 Joan Bautista Llinares se refiere a Sócrates en su Tesis Doctoral, *Hombre, Arte y Lengua*... op. cit. Allí nos dice que Nietzsche acaba «reconociéndole a Sócrates aptitudes dionisíacas» (p. 448). Y argumenta en favor de que el Sócrates cultivador de la música supone la posibilidad de la superación del socratismo estético a partir de la autoregación de Sócrates (pp. 449 ss.). En definitiva Joan Bautista Llinares afirma que además de la «lucha entre Dioniso y Sócrates», el joven Nietzsche descubre en Sócrates a un posible «alado» de Dioniso (pp. 458 ss.). El mismo autor ha tratado posteriormente sobre este tema en su artículo titulado «Sócrates en *El nacimiento de la tragedia* de F. Nietzsche». Notas para la revisión de un tópico», en *Studiaum. Filología*, Colegio Universitario de Teruel, nº 4, 1988, pp. 159-179. En ese lugar J.B. Llinares investiga también la imagen positiva que nos propone Nietzsche de Sócrates. Se cuestiona el último parentesco de Sócrates y Dioniso (p. 166); reflexiona sobre el modo como Sócrates puede ayudar al «renacimiento de Dioniso» (p. 176); y finalmente se pregunta: «... entre Kant y Schopenhauer, por un lado, y la música alemana, por otro, —el tío Bach, Beethoven y Wagner— ¿cómo se sitúa Nietzsche a sí mismo, un cateórico de filología que coge la pluma para que la ciencia estética tenga mucha ganancia? ¿Acaso no está viéndose como el representante del «Sócrates artista», del «Sócrates cultivador de la música», es decir, no se interpreta a sí mismo como el filólogo artista, o el científico músico, ese necesario centauro que con su sola presencia ya indica el renacer de Dioniso?» (p. 176).

286 NT, § 14, p. 123-124; KSA, Band 1, p. 96. Léase el pasaje completo donde está inscrito el texto citado. Véase también *Sócrates y la tragedia*, en NT, p. 224; KSA, Band 1, p. 544.

287 NT, § 15, p. 130; KSA, Band 1, p. 102.

Kaufmann²⁹⁰, que incidiendo en los valores positivos que Nietzsche encuentra en Sócrates concluyen por plantearse la identificación del primero con el segundo.

No queremos, finalmente, dejar de mencionar la tesis apuntada por Peter Köster²⁹¹. Según él, Sócrates, en cuanto iniciador de la tendencia lógico-científica opuesta al arte —que es la perspectiva sobre la cual se basa la lectura de este autor—, vendría a significar para Nietzsche el instinto de destrucción que le pertenece a la esencia del mundo. Sócrates es el signo de una potencia enorme que está justamente en el fundamento de lo dionisiaco. De ahí la importancia que le atribuye Nietzsche y el reconocimiento que le otorga, pues *lo socrático es una forma de lo dionisiaco: su aspecto destructivo*.

Para apoyar su afirmación, Köster recurre al acontecimiento negativo de la muerte de la tragedia. Como ya quedó dicho, Nietzsche nos habló, por una parte, del suicidio de la tragedia y, por otra, de la existencia de un responsable externo de este suceso. ¿Pero cómo es posible esto? La respuesta la tenemos en Sócrates. El suicidio de la tragedia apunta hacia la tendencia destructiva de lo dionisiaco que hace desaparecer hasta sus creaciones más bellas. Y si consideramos al Sócrates-culpable de la anterior manera, a saber, como manifestación del carácter destructivo de lo dionisiaco, entonces la segunda opción no contradice a la primera. En ambos casos la tragedia dionisiaca muere de manera trágica, autodestruyéndose. Ahí halla Köster²⁹² la explicación de por qué Nietzsche pudo decir que el «elemento optimista» del socratismo empujó a la tragedia a la «autoniquilación».²⁹³

Asimismo, Köster confirma su hipótesis sacando a escena la descripción nietzscheana de la propia muerte de Sócrates. En ella se nos incita a pensar que se trata también de un suicidio, de una muerte querida y no impuesta desde fuera.²⁹⁴ En tal caso, Sócrates, cuya muerte es trágica como la de la tragedia, ejemplifica con su autoniquilación esa faceta destructiva inherente a lo dionisiaco.²⁹⁵

290 Walter Kaufmann, en *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, op. cit., desarrolla la idea de que Nietzsche no sólo valora favorablemente a Sócrates, sino, más aún, realiza una «apología» de Sócrates (pp. 391 ss.). Nietzsche, según este autor, se identifica con Sócrates (p. 396) y mantiene su admiración por él a lo largo de todo su pensamiento (p. 401 ss.).

291 Peter Köster, *art. cit.*, pp. 193 ss.

292 *Ibid.*, p. 207.

293 *NT*, § 14, p. 121; *KSA*, Band I, p. 94.

294 *NT*, § 13, p. 118; *KSA*, Band I, p. 91.

295 Véase Peter Köster, *art. cit.*, p. 208.

Ciertamente, este papel que Köster le hace desempeñar a Sócrates adquiere sentido —y él mismo insiste en ello— cuando se pone en primer plano que la imagen del mundo de Nietzsche remite, como a su elemento constitutivo, al binomio construcción-destrucción. En un mundo así concebido, Sócrates puede, en efecto, representar el elemento de la destrucción que forma parte de la naturaleza íntima de Dioniso. Por eso, por nuestra parte, creemos que el análisis de Köster no sólo es sugerente sino que está justificado. A partir de él incluso podríamos llegar a postular que quizá en Sócrates mismo se encierra además el elemento creativo de lo dionisiaco si tenemos en cuenta su vuelta hacia el arte en su autonegación final. El Sócrates músico por cuya mediación puede volver a nacer Dioniso es signo de ello. En cualquier caso observamos que, tanto asuma un rostro destructivo sólo, en el sentido indicado por Köster, como también uno creativo, Sócrates ha dejado de ser el adversario externo de Dioniso. Mas siempre es a la luz del multiforme Dioniso cómo pueden desentrañarse los diversos papeles que juega la compleja figura del Sócrates nietzscheano.

Cuando el intérprete se detiene ante la concepción del mundo contraria al arte y a la sabiduría trágica-dionisiaca que inicia Sócrates y que se impone por su mediación, entonces, habrá de postular una relación antitética entre lo socrático y lo dionisiaco en cuanto simbolizan dos imágenes del mundo opuestas: cuando investiga el poder afirmativo de la existencia del socratismo lógico y cómo la ciencia, a la postre, se «transmuta» en arte, en tal caso, pensará a Sócrates, en cuanto capaz de recrear la tragedia, como servidor o colaborador de Dioniso, pero entendiendo que Dioniso es ahora un ideal de futuro, el ideal de una sociedad, de una cultura «viva» y eminentemente creativa; y cuando, como es el último caso, estudia de nuevo al Sócrates destructivo, sin embargo, ya no bajo la perspectiva de la consideración global del mundo dionisiaco, sino atendiendo a una de sus características concretas aunque esenciales, puede concluir que Sócrates expresa el aspecto destructivo de Dioniso que da muerte a sus creaciones, como la tragedia, para dar paso a sus nuevos frutos de acuerdo con su inmensa riqueza generativa. Ante esto, opinamos, finalmente, que Sócrates no puede ser identificado completa y absolutamente con Dioniso, pues el dios griego posee en manos de Nietzsche un repertorio mucho mayor de «máscaras» o facetas que el filósofo griego. El autor del Zarathustra se autoreconoce bajo Dioniso: es el símbolo elegido para comunicar su filosofía de juventud. Dioniso no comparte con nadie su importancia significativa.

APRECIACIONES FINALES

Después de este estudio sobre Dioniso: una vez comprobada su riqueza significativa, y su lugar central en todos los diversos temas que aborda el pensamiento del joven Nietzsche, disponemos de las razones suficientes para hacer los siguientes comentarios:

Primero, que no resulta nada extraño el rechazo tan radical que hubo de sufrir la primera obra publicada por Nietzsche en la comunidad filológica alemana de su época. Ciertamente, en *El nacimiento de la tragedia* hay un discurso sobre la Antigüedad, sobre el arte —la tragedia especialmente—, la cultura, la concepción del mundo, la manera de ser del pueblo y del hombre griego, pero en este discurso el fenómeno de lo dionisiaco no sólo no es excluido en cuanto elemento bárbaro o extranjero, sino que Nietzsche se atiene a él, en su relación con lo apolíneo, como medio de acceso a lo helénico. El alejamiento del Nietzsche filólogo de la visión clásica de la Antigüedad —la cual se detiene ante el fenómeno de lo apolíneo exclusivamente—, que es también la de los especialistas de su momento histórico, es claro y contundente. Hay pasajes en su primer libro donde el autor se distancia explícita y críticamente de aquella imagen dominante del mundo griego.²⁹⁶ Esta es una de las razones de la no aceptación, en los círculos eruditos, de su *opera prima*. Otro motivo lo encontramos en su peculiar concepción de la filología, porque, en efecto, ya desde el principio, en su lección inaugural *Homeroy la filología clásica*, anuncia que la filología ha de ir unida a la filosofía²⁹⁷. Justamente esto es lo que encontramos en los escritos y textos de juventud del que fuera por aquel entonces catedrático de filología en Basilea, a saber, una filología filosófica. Nietzsche traspasó las fronteras tradicionales de la filología y se abrió ampliamente a la filosofía, de lo que no cabe duda en razón del contenido estético, ontológico, gnoseológico, antropológico del símbolo de Dioniso.

Segundo, que Nietzsche no puede ser encuadrado sencillamente dentro del Romanticismo alemán. El «discipulo» de Dioniso vuelve sus ojos hacia el mundo griego también como marco de referencia para enjuiciar críticamente la sociedad de su presente, lo que era habitual en el pensamiento romántico. Sobre ello hay abundantes textos en *El nacimiento de la tragedia*.²⁹⁸ Su mirar

296 Véanse los siguientes textos, entre otros: NT, § 16, p. 133; KS4, Band 1, p. 104; NT, § 20, p. 161-163; KS4, Band 1, pp. 129-131.

297 Véase *Homeroy und die klassische Philologie*, en *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*. Herausgegeben von Karl Schleicher. München, Carl Hanser Verlag, 1982, 9^a Band III, p. 174.

298 Véanse entre otros los siguientes textos: NT, § 15, pp. 125-126; KS4, Band 1, pp. 97-98; NT, § 19, pp. 159-160; KS4, Band 1, pp. 128-129; NT, § 20, pp. 161-164; KS4, Band 1, pp. 129-132.

retrospectivo, pues, no es como el del anticuario que sólo quiere recuperar y guardar las obras maestras de los tiempos pretéritos, sino que asume una clara función para el presente. La imagen recreada de aquel mundo que él toma como medida para valorar al suyo propio, se asemeja, en muchos aspectos, a la de sus antecesores y contemporáneos románticos. Poner a Dioniso junto a Apolo lo hicieron ya pensadores del Romanticismo alemán que rompieron, antes que Nietzsche y a la vez que Nietzsche, con la concepción clásica de la Antigüedad griega.

La reflexión sobre la propuesta para el presente, o mejor para el futuro, del autor del escrito sobre la tragedia conduce al reconocimiento de que Apolo y Dioniso son susceptibles de una lectura social y política. Esto es, justamente, lo que sugiere Julio Quesada.²⁹⁹ Según este autor, Nietzsche se habría preocupado por el problema de la difícil relación entre lo individual y el todo bajo el ropaje de la tensión entre lo apolíneo, principio de individuación, y lo dionisiaco, rotura de ese principio y símbolo de la comunidad. A través de lo dionisiaco descubre Julio Quesada un sentir nacionalista en el filósofo alemán aunque no deja de matizar que su nacionalismo se distingue claramente del que logra imponer el Reich de Bismarck. El renacimiento de la tragedia supondría la recuperación del subtexto dionisiaco del pueblo germánico—es decir, significaría la vuelta a lo «Uno primordial»—. Pero para ello era imprescindible—nos dice Quesada—el reconocimiento de un mito desde donde brotaría ese genuino espíritu alemán; esta es la razón cultural de la *invención* nietzscheana del «mito ario».³⁰⁰ Mas la postura nacionalista de nuestro filósofo sólo pretende conducir a la sociedad alemana hacia su perdida originalidad creativa, impulsarla a que extraiga de sí misma sus frutos, y no de otras culturas o de otros pueblos, para su mayor engrandecimiento y elevación.³⁰¹

Lo que finalmente subraya Julio Quesada es que Nietzsche se plantea que debe haber una distancia entre el individuo y el Estado y entre el Estado y el Imperio, pues, sí bien nacionalista, Nietzsche no es imperialista y, de ahí, su atención a Grecia y a la tragedia.³⁰²

299 Julio Quesada, *op. cit.*, pp. 125 ss.

300 *Ibid.*, p. 148.

301 NT, § 23, pp. 183-184; KS4, Band 1, pp. 148-149.

302 Julio Quesada, *op. cit.*, pp. 151-152. «Apolo, «el fundador de Estados», *Principium individualitatis* político, lucha contra Dioniso, desindividualizador universal, porque la parte, el individuo, no es una mera función, u órgano del todo, sino que posee su propia esencia. Por lo tanto, entre el Estado y el individuo debe haber una distancia tal que aquí no acabe engullendo a este. Pero es que se van más lejos. No sólo es necesario marcar bien la distancia entre el individuo y el Estado, sino también entre éste y el imperio. Nietzsche poseyó una claridad histórica asombrosa y la utilizó para advertir a sus conciudadanos—en plena cressa de la ola nacionalista— del peligro que se corre cuando las «distancias» no se guardan y el espíritu nacionalista acaba metiendo en la cabeza de los individuos la idea del «imperio». ... Que se tuviera que conjugar políticamente a Apolo con Dioniso es una idea, preciosa idea, para la Alemania de su época que busca su propio ser: a través de ella se ponen en claro los peligros a que nacionalismos inconscientes pueden llevar, pues Nietzsche, a pesar de abogar por Alemania, tenía poco de «imperialista» y ese *antimperialismo* es lo que le tenía la mirada fija en Grecia y en la tragedia».

Como ocurriera en los pensadores románticos, el recurso al arte, al mito y en especial a Dioniso, tiene en Nietzsche un sentido socio-político además del sentido filosófico que ha quedado explicitado en nuestro trabajo. El renacimiento de la tragedia, o de Dioniso —el Dioniso futuro—, es el factor que hará posible la superación de la crisis de la sociedad moderna, débil, decadente y falta de legitimación, y que dará lugar a una nueva formación social. En Nietzsche se mantiene esa esperanza de futuro cuya realización efectiva él cree vislumbrar ya de la mano de la música de Wagner.³⁰³ No en vano le dedica a él el prólogo de *El nacimiento de la tragedia*, obra que refleja, en algunos aspectos, el influjo del venerado músico y amigo por aquel entonces.³⁰⁴

Más, queda suficientemente justificada en nuestra exposición precedente la tesis de que con su Dioniso el autor del Zarathustra también, y sobre todo, va mucho más allá del pensamiento romántico. Habermas lo ha enfatizado claramente en *El discurso filosófico de la modernidad*,³⁰⁵ con el recurso a Dioniso los autores románticos pretendieron el «rejuvenecimiento» de la civilización. Su utopía de futuro quería aprovechar los logros conseguidos en el pasado. Esta es la razón por la que junto a dios pagano, símbolo de lo que aún habrá de llegar, situara a Cristo.³⁰⁶ —piénsese en Hölderlin, Schelling, Novalis, por ejemplo— en un movimiento de identificación. La fórmula «Dioniso contra el Crucificado»³⁰⁷ permanece en el Nietzsche maduro como el claro signo de que es otro distinto su propósito: no la renovación, sino el «licenciamiento» de occidente, el acabamiento del horizonte de pensamiento de la cultura occidental para dar entrada a una nueva y original filosofía que sólo reconoce como precedente el filosofar todavía no metafísico de Heráclito. El joven Nietzsche nada dice explícitamente sobre Cristo o sobre el cristianismo. Mas lo sí dicho inaugura un camino —un camino anticristiano— que nunca habrá de ser ni abandonado ni modificado, si no es para aumentar su radicalidad, en sus líneas fundamentales. El futuro imperio romántico de la igualdad, fraternidad y libertad que expulsará fuera de la vida humana

303 Véanse NT, § 19, pp. 158-159; KSA, Band 1, p. 127. Además NT, § 22, p. 178; KSA, Band 1, p. 144. NT, § 23, pp. 180-181; KSA, Band 1, pp. 145-147. NT, § 24, pp. 188-189; KSA, Band 1, pp. 153-154.

304 Sobre las influencias que Nietzsche recibió de Wagner cuando estaba redactando su primer escrito véanse: Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche*, 4 vols. Volumen 1: *Juventud y juventud*. Traducción de Jacobo Muñoz. Madrid, Alianza Universidad, 1981-1985, p. 118. Max Baumeier, «Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine Entdeckung durch Nietzsche», *art. cit.*, pp. 153 ss; Elvira Burgos Díaz, «La presencia de Schopenhauer y Wagner en *El nacimiento de Nietzsche*», en *Studia Geographica. Historia. Arte. Filosofía*, Colegio Universitario de Teneal, 3, 1991, pp. 219-229.

305 Jürgen Habermas, *op. cit.*, p. 119.

306 La obra de Manfred Frank, *op. cit.*, es la que más extensamente se ha dedicado a analizar esta identificación romántica de Dioniso con Cristo.

307 *EM*, «Por qué soy un destino», § 9, p. 132; KSA, Band 6, p. 374.

todo signo de enfrentamiento, de lucha, de escisión y oposición, no puede ser el defendido por el filósofo que se compromete con la apertura a un mundo concebido como juego trágico; un mundo al que le pertenece íntimamente el binomio destrucción-creación, dolor-placer.

Tercero y fundamental, que, en consecuencia, los primeros pasos del filosofar nietzscheano configuran ya una original concepción del mundo que no se deja someter al pensamiento metafísico de la tradición occidental. A pesar de la gran influencia ejercida por la interpretación heideggeriana que, como se sabe, considera el pensamiento de Nietzsche como el último momento de la metafísica y no como el más allá de la misma (Heidegger, por lo demás, como dijimos en otro momento, continúa la huella marcada por el Nietzsche crítico de la metafísica); a pesar de ello, son numerosos, aunque nunca demasiados, los estudios que argumentan en favor de nuestra tesis por lo que se refiere a la obra de madurez del pensador de la Voluntad de Poder. Nuestro trabajo ha querido recoger un abundante número de textos de juventud —incluso a riesgo de cansar al lector— para demostrar la presencia no sólo aislada sino constante de esta nueva y rompedora concepción del mundo que le pertenece con pleno derecho al joven Nietzsche. Se ha insistido mucho en su dependencia de Schopenhauer, en que el autor del escrito sobre la tragedia mantiene una comprensión platónica del mundo aunque invertida. Ciertamente, Nietzsche habla con frecuencia en el lenguaje de la metafísica; ello es causa de confusión; de ahí la ambigüedad y complejidad de su *opera prima*. Mas la minuciosa persecución de Dioniso, un nombre propio del que no se ha apropiado el lenguaje abstracto de la metafísica, nos ha demostrado que leídos con atención —distinguiendo diferentes planos y matices de significado— los textos de juventud de Nietzsche van dando forma a un pensamiento filosófico que conmueve profundamente, aun en su primera y equívoca formulación, el discurso de la metafísica del que se ha alimentado nuestra tradición de pensamiento occidental.

ÍNDICE DE MATERIAS

- afirmación de la vida: 70, 74-75, 78, 80-86,
88, 90-100, 104, 109, 114-117, 122,
126-129, 135-137, 139-141, 143, 150-
152, 154-155, 159
- alianza entre lo apolíneo y lo dionisiaco:
17, 20-24, 26-28, 33-35, 50, 57-58, 63,
85, 88, 97, 101, 107-108, 134
- Anaxágoras: 119
- Anaximandro: 103, 119
- antítesis (*Gegensatz*): 15-18, 24, 26, 28, 33,
39, 50, 53-54, 64-65, 71, 103-106, 108,
110, 116, 128, 133, 142-143, 146, 159
- aparencia (*Erscheinung*): 16, 21, 23-24,
27-30, 32, 45-46, 54-59, 68, 70-76, 78,
80-94, 96-98, 102-106, 111-112, 114-
115, 122-126, 128, 140, 142, 151
- apetito histórico: 144-146
- apolíneo: 15-24, 26-30, 32-34, 37-39, 41,
43-44, 46-52, 54, 57-60, 62-65, 68-73,
75-78, 80-81, 83-90, 93, 96-100, 102-
105, 107-108, 110, 115, 118, 122, 125-
128, 134, 139-141, 143, 153-154, 160-
161
- Apolo: 15-30, 32-35, 37-39, 42, 45-54, 56-
64, 68-73, 78, 85-88, 93, 96-97, 99-109,
113, 115, 125-128, 136, 139-142, 149,
161
- Aristóteles (aristotélico): 134
- Arquilocho: 20-23
- arte del escultor: 15-16, 20, 50, 71, 89, 93,
103
- arte figurativo: 16, 20, 45
- artes griegas, estructuración de las: 15-21,
24, 32-33, 49-50, 54, 57, 59, 105
- artes plásticas: 18-20, 50, 54
- artista primordial, el: 110-112
- Batallas: 12
- canción popular: 22-24, 29, 32-33, 50, 58-
59, 103, 107
- ciencia: 123, 125, 128, 142-144, 149-159
- comedia ática nueva: 42-43, 48, 51
- consejo metafísico: 80-81, 91-92, 96-97,
104, 151
- coro trágico: 25-30, 34, 40-41, 91-92, 95,
107, 126, 139
- cristianismo: 75, 130-133, 135-137, 162
- Criso: 162
- Crucificado, el: 162
- Derrida: 12, 75, 108
- destrucción-creación: 80-82, 86-87, 91-94,
96-97, 99, 103, 105, 108-110, 112-113,
116-120, 122, 128-129, 135-136, 140-
141, 151, 159, 163
- devenir: 90, 93, 98, 109, 116-117, 119-120,
140
- diálectica: 43-44, 62-63, 103-106, 109, 118-
119, 125, 132, 142
- diálogo platónico: 43-44, 48, 51, 149
- dionisiaco: 11, 13, 15-34, 37-41, 43-44, 46,
48-57, 59, 61-70, 72-74, 76-94, 96, 98-
100, 102-105, 107-110, 112-116, 118,
122-130, 134-143, 146, 148-149, 151,
153-154, 157-158, 160-161
- Dioniso: 10-15, 17-22, 24-30, 32-35, 37-42,
45-65, 68-73, 76-83, 85-90, 94-109,
111-113, 115-119, 121-122, 125-129,
135-138, 140-142, 146-149, 152, 154-
157, 159-163
- ditrambo: 18-21, 29, 95, 139
- ditrambo ático nuevo: 45-46, 48, 51
- Édipo: 29, 125-126, 129, 130, 136
- Esquilo (esquileo): 34, 36-37, 40, 63, 100,
124, 130, 132-133, 140, 147, 153
- embarguez: 16-21, 32, 37, 39, 45, 50, 55,
77, 81, 83, 87, 102, 107, 110, 112
- epopeya: 22-23, 27, 39
- estética, teoría: 15, 25, 32-33, 35, 37-42, 48-
52, 54-55, 63-64, 107, 142
- eterno retorno: 98, 105
- Eurípides (eurípideo): 21, 29, 34-45, 51, 63,
143
- finalidad: 97, 111, 113-114, 117, 121, 152
- fuerzas creativas, sobreabundancia de: 80-
83, 87, 91, 93-94, 96, 99, 105, 108-112,
117, 122, 132, 138, 159
- Hegel (hegeliano): 64, 78-79, 95-96, 103-
106, 108, 118, 123, 125
- Heidegger (heideggeriano): 12, 163
- Heráclito: 64-65, 103, 112-113, 116-121,
162
- Holderlin: 162
- hombre, concepto de: 65-66, 81, 90, 118,
122, 137-141, 143, 150-151, 154

- Homero (Homérico): 20, 23, 28-29, 43, 45, 147
 Ilusión (*Illusion*): el poder de: 66-68, 70-71, 75-77, 80, 84, 88, 97, 99, 105, 109, 110, 122-129, 140, 144, 152
 inocencia del devenir: 94, 135
 inocencia (Inocente): 114-115, 117, 119-122, 135-136, 141
 juego (*Spiel*): 31, 109, 112-121, 124, 128-129, 135-136, 140, 146, 151, 154, 163
 justificación: 63, 74, 88-90, 96, 120-122, 129, 131, 133, 136, 154-155
 Kant (kantiano): 95, 124-125, 128, 144, 157
 Leibniz: 121
 lenguaje: 23-24, 28-29, 33, 42, 45, 47, 49, 52, 53, 55, 64, 75, 88, 91-92, 96, 100-101, 103-105, 107, 109, 146, 151, 163
 Lessing: 123
 lírica, poesía: 19-24, 28-29, 32-33, 50, 58, 103, 107
 lucha: 15, 17, 20, 27-28, 30, 49-50, 52, 60, 62, 64-65, 80, 84, 95-96, 103, 105, 108, 112, 116-117, 119-120, 122, 126, 131-134, 136-137, 150, 155-157, 163
 máscara: 29, 30, 38, 52, 67, 76, 82-84, 88, 96-99, 101, 105, 107-109, 112, 114-115, 122, 126-129, 136, 138, 140, 153-154, 159
 mentira: 71, 75, 85, 93, 126, 129, 131
 metafísica, superación de la: 49, 52-54, 57, 64, 75, 90, 94, 97, 99, 108-109, 116-125, 128-129, 133, 137, 141, 162-163
 metáfora: 52-53, 82, 100-101, 108-109, 112, 114, 116-120, 129, 135, 141
 mito: 30-32, 34-35, 40, 45-46, 55-57, 59-61, 69, 72, 85-89, 90, 93, 97-98, 104, 107, 114-115, 120, 126-127, 130-131, 135, 143-146, 151-155, 161-162
 moral: 41, 74, 102, 119, 121-122, 129-137, 141, 143
 música: 15-16, 18-25, 27-29, 32, 34-36, 40-43, 45-50, 54-55, 57-59, 64, 85-87, 92-93, 103, 107, 113-116, 120-122, 127, 142, 149, 154-157, 159, 162
 negación-afirmación: 105
 negación de la vida: 66-67, 69, 71, 74-75, 86, 91-92, 95, 126, 136, 139
 Novalis: 162
 novela: 44
 olvidado de sí: 16, 19, 21, 26, 37, 45, 55, 83, 110, 130

- ópera: 46-48, 51
 oposición: 15, 17, 28, 54, 65, 81, 95, 98, 101, 103, 105, 108, 116-117, 133, 142, 163
 optimismo: 40, 47, 61-63, 79-80, 123-125, 132, 138, 142-145, 150-153, 158
 Orfeo: 146
 Parménides: 119
 pecado: 63, 130-133
 pesimismo: 55, 60-67, 75, 79-80, 85, 117-118, 131, 136, 138-139, 150, 154
 placer-dolor: 69-70, 79-81, 87, 89-93, 96-97, 99, 103, 105, 111-112, 114-115, 117, 128, 132, 135, 138, 140-141, 151, 163
 Platón (platónico): 28, 43-45, 48-49, 51-52, 63-64, 75, 79, 99, 102, 105, 108, 118, 122-123, 125, 128, 133, 141, 163
 poesía: 20, 23, 43-44, 50, 58-59
principlum individualitatis: 53, 57, 64, 73-74, 79, 92, 110, 113, 161
 Prometeo (prometeico): 29, 63, 130-133, 136, 139-140, 148
 razón: 31, 37, 40-41, 63-64, 109, 119, 121, 125, 128, 142, 144-145, 147
 reconciliación (*Versöhnung*): 101, 103, 105, 107-108, 128-129
 redención (*Erlösung*): 71-76, 79, 85, 89, 96, 104, 111
 sátiro: 25-26, 41, 91, 95, 101, 138
 Schelling: 162
 Schopenhauer (schopenhaueriano): 20-21, 24, 53-55, 57, 64-66, 71, 73-75, 81, 91, 94-95, 97-98, 106-109, 112, 116, 120, 122, 124-125, 128, 136, 138, 144, 157, 162-163
 Sócrates (socrático): 37-40, 43-46, 48-49, 51-52, 63, 79, 98, 119, 122-124, 128, 132-133, 135, 138, 141-143, 145-159
 socratismo: 38-40, 44, 48, 50, 63, 80, 142, 145-146, 149, 150-152, 155, 157-159
 Sófocles (sofocleo): 36-37, 40, 127, 130
 sueño: 16-17, 20-21, 30, 32, 39, 50, 56, 71, 74, 76-77, 155
 tragedia: 21-22, 24-44, 47, 50-51, 54-55, 61-65, 83-88, 90-108, 113-115, 119, 124-136, 140, 142-143, 146-149, 152-155, 158-162
 transformación mágica-dionisiaca: 18-19, 21, 25-26, 45, 77-78, 80, 92, 94, 96
Uro primordiale (*Urdhr*): 53, 55-56, 59-60, 62, 64, 70-74, 77-79, 90, 94, 96-97, 104, 109, 112, 125, 161

verdad-mentira: 71, 98, 124, 127-129, 137, 141, 151
 verdad: 31-32, 48, 66, 70-72, 74-76, 83-85, 89, 90, 93, 95-96, 98, 103, 110, 118-119, 121-129, 136, 140, 142, 150

voluntad de poder: 94, 105, 108, 141, 163
 voluntad-representación: 54, 58, 64, 71, 73-74, 94
 Wagner: 157, 162

