

## FORMULARIO PARA LA DESCRIPCIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

### AUTOR O AUTORES

Apellidos Completos	Nombres Completos
PÉREZ RINCÓN	GERMÁN ALFONSO

### DIRECTOR (ES)

Apellidos Completos	Nombres Completos
VERGARA	FRANCO ALIRIO

### ASESOR (ES) O CODIRECTOR

Apellidos Completos	Nombres Completos

**FACULTAD:** Filosofía

**PROGRAMA:** Carrera \_\_\_\_\_ Especialización \_\_\_\_\_ Maestría  X   
Doctorado \_\_\_\_\_

**NOMBRE DEL PROGRAMA:** Maestría en Filosofía

TRABAJO PARA OPTAR EL TÍTULO DE: Maestría en Filosofía

TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO O TESIS: ¿POR QUÉ EL ARTE? UNA REFLEXIÓN A PARTIR DE “EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA EN EL ESPÍRITU DE LA MÚSICA”, DE NIETZSCHE

SUBTÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO (SI LO TIENE):

-----  
-----  
-----

**CIUDAD:**  BOGOTA  AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO: 2007

**NÚMERO DE PÁGINAS:** 136

**TIPO DE ILUSTRACIONES:**

- Ilustraciones
- Mapas
- Retratos
- Tablas, gráficos y diagramas
- Planos
- Láminas
- Fotografías

**MATERIAL ANEXO** (Vídeo, audio, multimedia o producción electrónica):

Duración del audiovisual: \_\_\_\_\_ minutos.

Número de casetes de vídeo: \_\_\_\_\_ Formato: VHS \_\_\_\_ Beta Max \_\_\_\_ ¾ \_\_\_\_ Beta

Cam \_\_\_\_ Mini DV \_\_\_\_ DV Cam \_\_\_\_ DVC Pro \_\_\_\_ Vídeo 8 \_\_\_\_ Hi 8 \_\_\_\_

Otro. Cual? \_\_\_\_\_

Sistema: Americano NTSC \_\_\_\_\_ Europeo PAL \_\_\_\_\_ SECAM \_\_\_\_\_

**Número de casetes de audio:** \_\_\_\_\_

**Número de archivos dentro del CD** (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ grado):

**PREMIO O DISTINCIÓN** (*En caso de ser LAUREADAS o tener una mención especial*):

**DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS:** Son los términos que definen los temas que identifican el contenido del trabajo de grado o tesis. (*En caso de duda, se recomienda consultar con la Unidad de Procesos Técnicos de la Biblioteca General en el correo [biblioteca@javeriana.edu.co](mailto:biblioteca@javeriana.edu.co), donde se les orientará.*)

**ESPAÑOL**

**INGLÉS**

ARTE  
NIETZSCHE  
NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA  
TRAGEDY  
ESPÍRITU DE LA MÚSICA

ART  
NIETZSCHE  
BIRTH OF THE  
SPIRIT OF THE MUSIC

**RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS:** (Máximo 250 palabras):

El presente trabajo de grado titulado: ¿POR QUÉ EL ARTE? ? UNA REFLEXIÓN A PARTIR DE “EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA EN EL ESPÍRITU DE LA MÚSICA”, DE NIETZSCHE, tiene como propósito desarrollar el problema esencial del arte visto desde la perspectiva de este pensador, quien investiga las conexiones entre la dimensión estética con la dimensión ética dándole al arte la posibilidad de ser un medio para justificar la existencia, esta misma tensión le dará pie para hacer un diagnóstico del hombre moderno. Utilizando la metodología genealógica empleada por Nietzsche analizaré cómo la antigüedad griega fue entrando en un proceso de decadencia propiciado por el optimismo socrático, pues Nietzsche considera que la verdadera

naturaleza dionisiaca de la tragedia, que en su esencia era música, fue desalojada progresivamente por la racionalidad dialéctica. Esta profunda escisión interna de la tragedia, su profunda fragmentación, es abordada en tres capítulos: *el arte como manifestación del hombre moderno*, según este capítulo por el modo como se comporta la sociedad con respecto al arte sabemos cómo es y qué existencia lleva. En el segundo capítulo *La efusión de la vida traicionada por el espíritu socrático*. En este aparte, describiré la enfermedad del hombre moderno, pues un mundo escindido y fragmentado por el optimismo racionalista sólo puede legitimar el orden existente y mutilar y empobrecer la vida, y *la génesis del arte* en el cual se mostrará que la esencia del verdadero arte está ligado a la duplicidad de los dos instintos, el apolíneo y el dionisiaco.

## **ABSTRACT**

The present degree project entitled: "WHY THE ART? A REFLECTION FROM THE BIRTH OF TRAGEDY IN THE SPIRIT OF THE MUSIC", FROM NIETZSCHE, is aimed to develop the essential problem of the art seen from the perspective of this thinker who investigates the links among the aesthetic dimension with the ethical dimension giving to the art the possibility to be a means to justify the existence, this same strain will give the cause to make the diagnosis of the contemporary man. Using the genealogical methodology used by Nietzsche I will analyze how the Greek antiquity was entering in a process of decadence propitiated by the socratic optimism, because Nietzsche considers that the dionysiac nature true of the tragedy that in its essence was music, was evicted progressively by the dialectical rationality. This internal division deep of the tragedy, their deep fragmentation, it is approached in three chapters: *The art like expression of the contemporary man*, according to this chapter for the way like the society behaves with regard to the art we know how it is and what existence carries. In the second chapter *The effusion of the life betrayed by the socratic spirit*. In this apart, I will describe the illness of the contemporary man, because a divided world and broken into fragments by the rationalistic optimism only can legitimate the existent order and to mutilate and to impoverish the life, and *The genesis of the art* in which it will be shown that the essence of the true art is bound to the duplicity of the two instincts, the apollonian and the dionysiac.

**¿POR QUÉ EL ARTE?**

**UNA REFLEXIÓN A PARTIR DE “EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA EN  
EL ESPÍRITU DE LA MÚSICA”, DE NIETZSCHE**

**GERMÁN ALFONSO PÉREZ RINCÓN**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA**

**BOGOTÁ, D. C.**

**AGOSTO 28 DE 2007**

**¿POR QUÉ EL ARTE?**

**UNA REFLEXIÓN A PARTIR DE “EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA EN  
EL ESPÍRITU DE LA MÚSICA”, DE NIETZSCHE**

**GERMÁN ALFONSO PÉREZ RINCÓN**

**DIRECTOR:  
FRANCO ALIRIO VERGARA M.**

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE  
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA**

**BOGOTÁ, D. C.**

**AGOSTO 28 DE 2007**

Bogotá, D. C. Agosto 29 de 2007.

Profesor  
ALFONSO FLÓREZ  
Decano Académico  
Facultad de Filosofía  
Pontificia Universidad Javeriana

Apreciado Alfonso:

Tengo el gusto de presentar a consideración de la Facultad el Trabajo de Grado titulado: *¿Por qué el Arte?: Una reflexión a partir del Nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, de Nietzsche, realizado por el estudiante GERMÁN ALFONSO PÉREZ RINCÓN, como requisito parcial para optar al título de Maestría en Filosofía. El estudiante ha procurado, de un modo juicioso, realizar un trabajo personal y creativo, sobre un tema y un autor de permanente actualidad.

Atentamente,

**FRANCO ALIRIO VERGARA M.**  
**Profesor Facultad de Filosofía**

A mi madre y a mi hija, por la espera y el amor.

A Jairo, por su infinita paciencia.

A Daniel, por su ayuda y diligencia.

Como el día en que fuiste otorgado a este mundo,  
el sol se levantaba entre saludos de astros y  
enseguida y después creciste un día y otro, según  
la ley conforme a la cual fue tu entrada;  
así has de ser, no puedes escapar de ti mismo,  
así dijeron sibilas y profetas; ningún tiempo y  
ningún poder hacen pedazos una forma acuñada  
Que evoluciona viva.

W. Goethe (Daimón)  
Protopalabras órficamente



## CONTENIDO

	Pág.
1. EL ARTE COMO MANIFESTACIÓN DEL HOMBRE MODERNO.....	11
1.1. COMPARACIÓN DEL DRAMA ANTIGUO CON EL DRAMA MODERNO .....	13
1.2. LA TRAGEDIA GRIEGA .....	23
1.3. EL CANTO CORAL DITIRÁMBICO: MÚSICA Y PALABRA .....	25
2. LA EFUSIÓN DE LA VIDA TRAICIONADA POR EL ESPÍRITU SOCRÁTICO.....	35
2.1. EURÍPIDES Y LA DECADENCIA DEL DRAMA MUSICAL .....	35
2.2. OPTIMISMO SOCRÁTICO.....	43
2.3. LA MUERTE DE LA TRAGEDIA.....	50
3. LA GÉNESIS DEL ARTE .....	57
3.1. LA METAFÍSICA DEL ARTISTA.....	58
3.1.1. El sueño o el estado apolíneo como potencia artística .....	61
3.1.2. La embriaguez o el estado dionisiaco como potencia artística ..	66
3.1.3. Apolo y Dionisos. Oposición y conciliación.....	72
3.1.4. La Bella Apariencia .....	89
3.1.5. La Desmesura y el Desenfreno.....	91
3.1.6. De lo Sublime y de lo Ridículo .....	94
3.2. EL ESPÍRITU DE LA MÚSICA COMO ESENCIA DEL ARTE Y EXPRESIÓN INMEDIATA DE LA VOLUNTAD.....	99
3.2.1. La Música Dionisiaca .....	107
3.2.2. La Disonancia .....	108
CONSIDERACIONES FINALES .....	112
BIBLIOGRAFÍA .....	127

*A esos hombres serios sírvales para enseñarles que yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida.*

*Prólogo al Nacimiento de la Tragedia.*

En nuestros tiempos vemos proliferar el arte por doquier y, todavía más, el discurso sobre el arte. Es natural entonces que éste también haya influido en el terreno de la educación, campo en el cual desarrollo parte de mis actividades particulares como artista y educador. Por lo tanto me encuentro asediado a diario por la cuestión del por qué y para qué el arte. Como artista me hago la pregunta sobre su esencia y su carácter y, como educador, esta indagación me remite al por qué esta actividad debe incluirse dentro del currículum académico. ¿Tiene sentido empeñarse hoy, en mantener el arte como una asignatura más en pleno siglo XXI?, o se trata de una mera supervivencia del pasado que los conservadores ensalzan por su prestigio tradicional pero que las personas prácticas miran con justificada impaciencia?, ¿pueden los niños, adolescentes y jóvenes sacar provecho de tal enseñanza?, ¿no es una pérdida de tiempo caprichosa dado lo sobrecargado de los programas actuales del bachillerato?. En resumen, ¿cuál es el lugar y la utilidad que tiene para la vida?

Si fuera preciso caracterizar el estado actual de cómo y en qué sentido se han intentado resolver estas preguntas, diría que unas veces en la educación ha imperado un criterio moralizante o edificante, en el que se ha concebido al arte como una terapia ocupacional en la que el estudiante expresa su individualidad a través del uso adecuado de los sentidos, que deben impulsar e intensificar la creatividad, mientras otras veces se ha planteado el arte como un accesorio divertido del cual el hombre podría

fácilmente prescindir. Para algunos pedagogos, en cambio, el arte aparece como símbolo de duración eterna y está vinculado a su capacidad para satisfacer exigencias sentimentales. Otros, en cambio, pretenden darle un sentido más trascendental, concibiendo el arte como aquello que nos muestra cómo vivimos, cómo nos comportamos ante la naturaleza, ante la sociedad y ante nosotros mismos.

Es fácil apreciar que estas formulaciones sobre el carácter del arte son fragmentarias, pues eluden la investigación sobre el propósito último y ninguna se pregunta radicalmente ¿qué es?. Esa radicalidad de la pregunta la podemos encontrar precisamente en la filosofía, dado que ese es su impulso originario. En mi convicción personal, esta relación del arte y la filosofía es fundamental y puede señalarnos el camino para resolver cuestiones tan decisivas, pues es indudable que el arte y la filosofía se encuentran vinculados. La estructura artística es un problema filosófico.<sup>1</sup> Sin embargo, este parecer no puede ser impuesto como dogma. Por el contrario, debe ser el resultado de una profunda investigación.

Pero, ¿cómo desarrollar esta investigación radical?. En este punto, si se meditara filosóficamente sobre tales asuntos, debemos referirnos a Federico Nietzsche, quien ha asumido dicho problema de manera singular,

---

<sup>1</sup> Acerca de esta relación arte y filosofía es pertinente mencionar la interpretación que hace Massimo Cacciari de ella: "En la actividad artística está en juego una apertura del ser, una iluminación metafísica sobre el sentido del ente. Producción artística e interpretación del producto artístico, son ambos problemas filosóficos. No existe autonomía del arte respecto a lo filosófico, así como no existe autonomía de lo filosófico con respecto al arte. El arte es problema filosófico en tanto que su estructura es problema para la filosofía. Su presencia, la presencia de su palabra choca con la dimensión conceptual del trabajo filosófico. Arte y filosofía se unen polarmente por oposición. Arte y filosofía están indisolublemente conectados en tanto que son problema el uno con la otra" CACCIARI, Massimo. *Desde nietzsche, tiempo, arte y política. Ensayo sobre la Inexistencia de la Estética Nietzscheana*. Editorial Biblos. Pág. 83-98.

pues la causa de este pensador sigue estando presente y todavía nos deslumbra, nos estimula y nos incomoda. Este profundo filólogo, este perspicaz crítico de su época, este profundo analista de la moral, y también del arte, que fue tanto músico como escritor, creador en cuanto pensador, productor en cuanto teórico, nos presenta el arte como núcleo crucial de la propia existencia. Y así es como nos lo ha expresado en su primer libro titulado *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música*. Lectura necesaria para aquellos espíritus contemporáneos que pretendan situar el arte en el mundo, o por lo menos asumirlo como una justificación de su existencia. Por eso se ha tomado como modelo, por su original y genuina forma de reflexión filosófica, pero también en cierto modo, como advertencia, ya que es partir de su pensamiento donde comienzan a librarse los más urgentes combates teóricos de nuestro tiempo. En todo caso, su sentido agudo para percibir las resonancias modernas de la antigüedad, para expresar el contenido metafísico de la música o la grandeza trágica del mundo, son motivos suficientes para asumirlo como un reto.<sup>2</sup>

Todo lo referente al filósofo de Sils-María ha sido paradójico: su vida, su obra, sus vicisitudes, su locura, sus distintas lecturas e interpretaciones. La aceptación y el rechazo que provoca en unos y en otros son motivo de álgidas polémicas. No obstante, hay que reconocer que Nietzsche parece un filósofo artista<sup>3</sup> porque expresa a su manera el mundo, su mundo,

---

<sup>2</sup> Hasta aquí las motivaciones de carácter personal. En adelante utilizaré el modo impersonal para el tratamiento del texto tratando, en lo posible, de situarnos en el presente del joven filósofo para no tener que recurrir a la mención de títulos posteriores que tan sólo serán utilizados para reafirmar, o para modificar sus opiniones juveniles acerca del arte, el tema a tratar en el presente estudio, cuyo eje fundamental es el texto escogido.

<sup>3</sup> Quizá ese mismo sentido del artista está reflejado en otras obras más importantes del autor, como por ejemplo *Así habló Zaratustra*. No obstante, para este propósito, el

nuestro mundo. Y es que él nos pone en un escenario y lo recrea atribuyéndose el derecho de dramatizar, ubicándonos como espectadores de su teatro filosófico. Podría tratarse de un escenario en que los individuos modernos representan una pieza en la que buscan el sentido de su existencia. Al estar en presencia de aquél escenario cada uno se indaga y se revela a sí mismo.

Ahora bien, en cuanto a su modo de expresarse, conlleva ciertas dificultades que necesitamos precisar, pues con ellas debemos enfrentarnos en adelante. No podríamos comprender a Nietzsche si simplemente nos atenemos a lo escrito, orientándonos por la mera sinopsis de los contenidos. Para acercarnos a este autor debemos, ante todo, percibir su gestualidad dramática y su musicalidad polifónica más allá de toda semántica.

Para buscar un adecuado adjetivo para esa forma de expresión es preciso remitirse a una carta escrita por él a su entonces amigo, el músico R. Wagner, fechada en 1869. El autor de *El nacimiento de la Tragedia* (NT)<sup>4</sup> se sirve de la siguiente descripción: “erguido, afirmado en sus propias raíces, con su mirada dirigida a lo lejos, sobre todo lo efímero, intempestivo en el más bello sentido”<sup>5</sup>. Es así como tenemos que referirnos a su obra filosófica.

---

tratamiento de la cuestión en el NT facilita la comprensión de algunos asuntos básicos referentes al tema y su exposición parece más “pedagógica”.

<sup>4</sup> NT: *El nacimiento de la tragedia*. En adelante, las convenciones con las que me referiré a algunos textos de referencia en algunas ocasiones, se indicarán con las iniciales del título.

<sup>5</sup> NIETZSCHE, Federico. Obras Completas en 15 Tomos. Traducción Eduardo Ovejero y Maury. Ed. Aguilar. Madrid, 1949. T. II. p. 405.

Así se puede calificar su manera de pensar porque irrumpe violentando la tranquilidad de los lugares comunes; es desconsolador con respecto a aquellos prejuicios, concepciones y formas de vivir arraigadas al *statu quo*. Todavía más, intempestivo en el sentido de que viene hacia nosotros sin detenerse en un tiempo determinado, sin fijar un sentido único, sin insertarse en ninguna sola área del conocimiento, sin acogerse a tal o cual clase social.

Bajo estas luces, se ubicará el contexto de *El Nacimiento de la Tragedia*. Tal obra fue escrita en 1871 y parece un escrito muy intempestivo, como él mismo lo reconfirma en su autobiografía crítica *Ecce Homo* (EH) en la cual contempla y repiensa su vida y obra desde la perspectiva de sus concepciones últimas.<sup>6</sup> Una vez hecha esta precisión, ahora se puede decir que el embrión de este libro se encuentra en un texto sobre los griegos que Nietzsche había proyectado desde años anteriores y que en un comienzo se iría a denominar *Consideración sobre la antigüedad*. En su inicio abarcaba casi veinte temas (la personalidad de Homero, la lírica griega, la estética de Aristóteles; el estado griego, etc.) pero fue reducido hasta quedar en un ensayo sobre la estética de los trágicos y sobre el pesimismo en la antigüedad. Pero varias veces el título y el tema del libro cambiaron. En unas ocasiones los editores los impusieron y, en otras, el propio Nietzsche decidió darle otro nombre: *Sócrates y el instinto*, *La tragedia y los espíritus libres*, *La jovialidad griega, origen y meta de la tragedia*; *Música y tragedia*. Estos estudios alcanzan su forma definida y madura en este texto. No obstante no hay que pensar que este libro por tener un interés en el mundo griego es una interpretación histórica en el

---

<sup>6</sup> NIETZSCHE, FEDERICO *Ecce Homo*. Introducción y Notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial. Biblioteca del Autor. p. 68.

sentido corriente de la palabra, como él mismo lo reconfirma en el *Ecce Homo*.

La obra en mención tuvo en vida del autor tres ediciones, una en 1872, otra en 1874 y la última en 1886. Su primer título fue *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, pero en la tercera edición pasa a ser *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*, en reemplazo del título primigenio. En la última edición apareció con un “*Ensayo de autocrítica*” (EdA) en el que hace una valoración del libro, sacando conclusiones que a primera vista son negativas y que pueden llevar a que el mismo se olvide. Nos dice que es un libro imposible, lo encuentra estilísticamente mal escrito, torpe, frenético de imágenes, confuso y sentimental, desigual en el ritmo y sin voluntad de limpieza lógica, como un libro para iniciados y como “música” para aquellos que están ligados a experiencias artísticas. Aquí hablaba «esa alma nueva» que habrá debido cantar ¡y no hablar!. También afirma que el problema de lo griego está “echado a perder”, pero que el gran signo de interrogación de lo dionisiaco, en lo que se refiere a la música, es aún válido. Se debe agregar que aunque este prefacio de autocrítica no admite la fuerza de la obra, es un excelente ejercicio de retractación. Sin embargo, reconoce que el NT se acerca, por primera vez, “a ver la ciencia con la óptica del artista y el arte, con la de la vida”.<sup>7</sup> Es en esta frase donde se condensa todo el valor y la esencia de la obra, pues Nietzsche nos muestra que el arte nos enseña la vida y ésta es la razón por la que vale la pena estudiar la obra.

---

<sup>7</sup> NIETZSCHE. EdA en NT. p. 28.

Es necesario agregar algo más en cuanto al contenido de la obra que, a pesar de ser la primera, no fue el fruto de un arrebatado juvenil sino de una meditada y larga manera de concebirla.

El NT germinó desde tres conferencias hoy denominadas preparatorias, y en el orden en que fueron leídas permiten comprender la formación del libro definitivo y, lo más importante, el modo más puro del estado de ánimo y el orden del problema tal y como surgió del propio Nietzsche<sup>8</sup>. Estas conferencias fueron tituladas de la siguiente manera: *El drama musical griego* (DMG), *Sócrates y la tragedia* (SyT) y *La visión dionisiaca del mundo* (VDM). El NT es una reconstrucción de las tres conferencias que lo prepararon y sirven de guía para adentrarse en el laberinto del frenético texto. Precisamente se toman como directrices para el desarrollo de las cuestiones de que trata el NT y el presente escrito. Cada capítulo muestra parte de una de ellas y sigue su problema específico apoyándose en la totalidad del libro que en ningún respecto contradice el contenido de las conferencias en términos conocidos en el ámbito filosófico. El estudio, sin embargo, pudo haberse dividido en dos partes, puesto que los temas principales de las dos primeras conferencias son reasumidos cuando se trata la tercera en el último capítulo, el más extenso, por contener una “reflexión filosófica dura”, por ser más metafísico, más conceptual. El NT, a pesar de estar concebido en el orden inverso al de los escritos

---

<sup>8</sup> Según la manera como está escrito el libro, uno de sus principales biógrafos Curt Paul Janz dice que “el *Nacimiento de la Tragedia desde el espíritu de la música* es un libro confesional. Sacado de las vivencias más íntimas, desarrolla apasionadamente mas una imagen de la situación espiritual del autor que una imagen del tema expuesto: la tragedia ática. El modo de exposición es el diálogo. Nietzsche se dirige a un «tú», a amigos determinados o imaginarios, a quien varias veces interpela además directamente como tales: sobre todo a Richard Wagner a quien expresamente dedica su prólogo”. Cfr. *Friedrich Nietzsche. Los Diez años de Basilea 1869-1897*. Janz Paul Curt. Pág. 131. Alianza Editorial. 1981.



preparatorios permite observar el método deductivo utilizado por Nietzsche para posibilitar el diagnóstico del hombre moderno.

Por ello, en el primer capítulo, *El arte como manifestación del hombre moderno*, se procurará presentar el drama musical griego (DMG) como un recurso genealógico para hacer un diagnóstico del hombre moderno. Según este escrito, por el modo como se comporta la sociedad con relación al arte sabemos cómo es y qué existencia lleva. Para él, el drama musical que en su origen era padecer, *πάθος*, en el que una colectividad de individuos se hallaba fuera de sí, transformada, hechizada, inmersa en otro ser, perdió su esencia al introducir el obrar, la acción, el *ποίησις*, que fue añadido posteriormente, cuando surgió el diálogo y se dio comienzo a su proceso de disolución. Con la escisión interna entre palabra y música, el lazo que unía al lenguaje de las palabras con el lenguaje de la música quedó roto para siempre. De acuerdo a lo anterior, parece indiscutible que el drama musical griego, que era pluralidad y a la vez unidad, muchas artes en actividad suprema y sin embargo, una sola obra de arte, se fragmentó. De entonces acá, la música que tocaba directamente al corazón y que era el verdadero lenguaje universal, fue reemplazada por la palabra, la cual actúa primero sobre el mundo conceptual y sólo a partir de él lo hace sobre el sentimiento. De lo anterior podemos deducir que la desvalorización progresiva y pérdida del sentido universal de la música fue el resultado del proceso de racionalización, que a medida que avanzaba inexorablemente, iba deslizándose de la dimensión trágica hacia una dimensión lógica.

En el segundo capítulo, *“La efusión de la vida traicionada por el espíritu socrático”*, a partir de los correspondientes capítulos del NT y de la segunda conferencia denominada *Sócrates y la Tragedia* (SYT) en la cual

nos describe la enfermedad del hombre moderno. Nietzsche la entiende como “decadencia”, como el dominio de la racionalidad socrática sobre el mundo de los instintos. Este mundo diagnosticado como enfermo, es pues un mundo escindido donde el optimismo socrático legitima el orden existente a la vez que mutila y empobrece la vida. Nietzsche recrea a su modo el encuentro de Sócrates y Eurípides valiéndose de un testimonio de Aristófanes. Eurípides es presentado como un reformador desafortunado que intenta dar una nueva significación a la tragedia que se ha vuelto extraña al público ateniense. Según este escrito, la tragedia estaba en crisis desde la introducción de los dos personajes, en la época de Esquilo. El diálogo menoscabó el coro con sus consecuencias dialécticas y antidionisiacas.

En el tercer capítulo titulado “*La génesis del arte*” se comentará la tercera conferencia, *La visión dionisiaca del mundo* (VDM) y los capítulos correspondientes en el NT en donde Nietzsche nos muestra la esencia del arte. Para él el arte está ligado a la duplicidad de los dos instintos, el apolíneo y el dionisiaco. Estas dos fuerzas tan diferentes marchan una al lado de la otra en abierto enfrentamiento, hasta que por un milagroso acto metafísico de la “voluntad” helénica se aparean para engendrar una obra de arte: la tragedia, la cual en su esencia primigenia era el espíritu de la música.

En suma con ello, comprendemos el arte, su necesidad y su efecto y al comprender el arte nos acercamos a las profundidades de la existencia, como fuerzas que lo desbordan individualmente pero que, precisamente por medio del arte, logra soportar y seguir viviendo: el arte entonces se nos revela como la sabiduría suprema del mundo.

Finalmente se han hecho unas consideraciones finales que, no obstante, son provisionales pues tanto la comprensión de Nietzsche, como el tema mismo, están siempre abiertos y necesitan reformularse a cada instante, si es que se quiere valorar debidamente el arte y su papel en la vida.

No sobra repetir que el apoyo fundamental son los textos de Nietzsche, pues de acuerdo con el propósito, se han considerado suficientes para seguir el problema. A pesar de ello se ha contado con una bibliografía secundaria que nos ha servido, más que para entablar una discusión con otros autores, para dilucidar el problema planteado y para aclarar algunos aspectos que, como es natural, aún hoy conservan su naturaleza polémica.

## 1. EL ARTE COMO MANIFESTACIÓN DEL HOMBRE MODERNO

Para algunos críticos el NT evoca una valoración que hace el autor del mundo clásico. Sin embargo, la preocupación de Nietzsche es su presente, y para eso parte del diagnóstico del arte contemporáneo a él. De esto podemos darnos cuenta si nos atenemos al orden cronológico en que fueron leídas sus primeras conferencias, y sobre todo al examinar detenidamente la obra aquí tratada. Para auscultar la naturaleza del arte actual se sirve de una comparación con las artes dramáticas de la Grecia antigua<sup>9</sup>, pues en cierto modo las formas fundamentales de la llamada gran ópera provienen de aquéllas, ya sea por crecimiento natural o por préstamo artificial. En nuestro teatro, nos hace notar, un heleno apenas reconocería nada que pudiera corresponder a su tragedia, pero sí se le ocurriría que la estructura entera y el carácter básico de la tragedia de Shakespeare están tomados de la *comedia ática nueva*<sup>10</sup>. En ella, observa Nietzsche, se puede reconocer cierto parentesco genealógico<sup>11</sup>, y un evidente desarrollo que avanza de

---

<sup>9</sup> Esta comparación no sólo pondrá en claro la naturaleza del arte contemporáneo, sino que aquellos oyentes de sus conferencias presenciarán la esencia dionisiaca del arte griego.

<sup>10</sup> *Comedia ática nueva*: género artístico posterior a la tragedia. Floreció en Atenas y en ella pervivió la figura de su predecesora. Según Nietzsche es Eurípides quien al llevar al espectador al escenario, transforma la esencia de la tragedia en un enigma por resolver para el entendimiento, en una intriga calculada.

<sup>11</sup> Al respecto, es preciso anotar que ésta es una expresión utilizada como propia por Nietzsche desde sus primeras obras. ¿Sería interesante preguntarse si existe realmente una metodología genealógica en Nietzsche? El procedimiento nietzscheano con vistas a arrojar luz sobre un fenómeno tiene que ver con la búsqueda tanto de un origen como de un nacimiento, de una producción como de un alumbramiento. Literalmente "genealogía" significa la serie de ascendientes de un individuo. Esa definición nos ilustra sobre lo que Nietzsche pretende con su método: el procedimiento mediante el cual se atiende tanto al momento en que un fenómeno surge como al relato de su evolución. Observamos que

manera natural. Pero acerca de la genuina tragedia griega de la obra de Esquilo y de Sófocles, podemos observar que ésta ha sido inoculada al arte moderno de un modo arbitrario. Por eso Nietzsche lanza la afirmación de que la ópera actual no es más que un remedo de la tragedia, y la califica negativamente al tomarla como una imitación simiesca directa de la antigüedad.<sup>12</sup>

---

existen rasgos básicos ya prefigurados en el NT. Algunos autores así lo atestiguan, como es el caso de Foucault y Deleuze.

Para el primero “La genealogía no pretende remontar el tiempo para reestablecer una gran continuidad más allá de la dispersión del olvido; su tarea no es mostrar que el pasado está aún ahí, bien vivo en el presente, animándolo todavía en secreto, después de haber impuesto a todos los obstáculos del camino una forma trazada desde el principio. Nada que semeje a la evolución de una especie, al destino de un pueblo. Seguir el hilo de la procedencia es, al contrario, conservar lo que ha sucedido en su propia dispersión, localizar los accidentes, las mínimas desviaciones, o al contrario, los giros completos, los errores, las faltas de apreciación, que han dado nacimiento a lo que existe, y es válido para nosotros, es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no hay ni el ser ni la verdad sino la exterioridad del accidente. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía y la historia*. Ed. Pretextos. Valencia. Pág. 25.

Para el segundo, el término genealogía es el “valor del origen y origen de los valores. La genealogía se opone al carácter absoluto de los valores y a su carácter relativo y utilitario. La genealogía significa el elemento diferencial de los valores, del cual deriva su valor mismo. La genealogía quiere decir, pues, origen y nacimiento, pero también diferencia o distancia en el origen”. Cfr. Deleuze Gilles. *Nietzsche y la Filosofía*. Traducción C. Artal Anagrama, Barcelona. 1971.

<sup>12</sup> En la época de Nietzsche la tragedia y el teatro literario eran el tema del día. De un lado estaban las versiones de la tragedia literaria clásica que cada día se veía invadida por versiones más dramáticas basadas en el teatro popular, indiferente a los problemas psicológicos y morales de la llamada tragedia clásica, que buscaba, en vez de esto, acciones movidas, escenas pintorescas, caracteres picantes y descripción colorista de los sentimientos. Estos caracteres y acciones pronto se convierten en estereotipos contruidos de acuerdo a moldes fijos, como en el caso del melodrama y la ópera.

## 1.1. COMPARACIÓN DEL DRAMA ANTIGUO CON EL DRAMA MODERNO.

Esta valoración negativa de la ópera se debe, según nuestro autor, a que le falta la fuerza inconsciente de un instinto natural, y está formada de acuerdo con una teoría abstracta y artificial, por lo cual quedaron cortadas, o al menos gravemente mutiladas, las raíces de un arte inconsciente brotado de la vida de un pueblo. Por el contrario, el drama musical griego estaba poseído por el *pathos* y era concebido como un todo unánime, en donde las diferentes artes estaban al servicio del culto a Dionisos. Para fines de este argumento es pertinente considerar lo siguiente:

Un festival dramático era un festival donde se reunificaban las artes griegas. Su modelo estaba dado ya en aquellas festividades de los templos en que la aparición plástica del dios era celebrada, ante una devota muchedumbre, con bailes y cantos. Como allí, también aquí el marco y la base lo forma la arquitectura, mediante la cual la esfera poética superior queda visiblemente apartada de la realidad. En la decoración vemos ocupado al pintor, y en la suntuosidad de los trajes vemos desplegado todo el encanto de un abigarrado juego de colores. Del alma del conjunto se ha hecho dueño el arte poético, pero no como una forma poética aislada. Aquellos relatos esenciales al drama griego nos retrotraen a la epopeya. En las escenas apasionadas y en el coro tienen su lugar la poesía lírica, y, ciertamente en todas sus gradaciones, desde la erupción inmediata del sentimiento, en interjecciones, desde la flor delicadísima de la canción, hasta el himno y el ditirambo. Con la recitación, el canto y la música de flauta, y con el paso cadencioso del baile no queda aún del todo cerrado el círculo. Pues si la poesía constituye el elemento fundamental y más íntimo del drama, a su encuentro sale de esta nueva forma la escultura.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> FEUERBACH, Anselm, citado por Nietzsche en el DMG en el NT. P. 209. Alianza Editorial.

En esta cita podemos observar cómo en la Grecia antigua todas las artes están unidas e integradas en un todo, tanto en su contenido como en su forma exterior. Cada arte particular está al servicio de las otras y necesita de éstas para conformar una interrelación inseparable, creando una nueva forma de arte, en donde la cohesión de poetas, actores y público nos revelan una perfección y armonía completas. Esto, sin duda, presupone un fuerte sentido comunitario, una profunda nivelación de todo un pueblo. Era así como podía realizarse una verdadera experiencia colectiva. El drama antiguo era una unidad que le daba sentido a lo disperso, que era capaz de vertebrar lo que estaba disgregado, era un arte total, donde por afinidad electiva todas las expresiones artísticas se habían fundido en un conjunto inseparable. Hoy nos cuesta trabajo entender aquella visión artística y ante esta forma de arte nosotros no hubiéramos gozado como hombres enteros, pues el arte como el hombre, han perdido su carácter compacto y ya no se adentran en las profundidades de la existencia. En la época actual nosotros no lo podemos percibir como una totalidad porque nuestros sentimientos estéticos están separados, estamos divididos en pedazos y así asimilamos y gozamos del arte. Como si fuera poco, ahora cada arte particular se ha convertido en un fragmento privado, en un archipiélago de sentidos, en donde cada uno, conserva sus fronteras, y justifica su existencia a través de la demarcación de sus áreas de competencia. Como se ve, tal desentrañamiento resume en gran parte el modo como gozamos del arte en nuestro tiempo. Con todo y lo anterior, al ser el arte manifestación de la vida humana, podemos decir que por el modo en que lo percibimos así vivimos. Con esto en mente se quiere decir que el arte con sus artificios es el que nos hace vivir como hombres totales, pero al no ser

hombres completos, no podemos disfrutar del goce íntimo y pleno que nos proporciona.

Con lo dicho hasta ahora se ha mostrado que al drama actual la especialización lo tiene atomizado y que, como afirma Nietzsche, “nosotros no podemos gozar como hombres enteros: estamos, por así decirlo, rotos en pedazos por las artes absolutas, y ahora gozamos también como pedazos, unas veces como hombres-oídos, otras veces como hombres-ojos y así sucesivamente”.<sup>14</sup> Esta fragmentación es un rasgo característico de gran parte del arte moderno, el cual, además, está dominado por la erudición y el saber consciente, en donde la sabihondez se ha incorporado tanto a la teoría como a la práctica, dando como resultado una atrofia del gusto.

Se puede decir con esto que la afectación del drama moderno se evidencia por cuanto éste ha regresado a la antigüedad por la llamada vía docta, en lugar de hacerlo por la ruta del padecimiento (*pathos*). También cuando muestra la glorificación optimista del ser humano, o cuando adopta la concepción del hombre primitivo como un hombre bueno y artístico por naturaleza. Este arte es fruto de un hombre teórico, no de un artista. Todavía más: esto es lo que lo ha pervertido, como nos advierte Nietzsche.<sup>15</sup>

Para explicar mejor el hecho de que el arte total, expresión máxima del arte antiguo, fue reemplazado por un arte dividido y especializado, vale recordar que en la época en que se escribió el NT gozaba de especial simpatía la

---

<sup>14</sup> NIETZSCHE, FEDERICO DMG. Pág. 208.

<sup>15</sup> Cfr. NIETZSCHE, Federico. DMG en NT. Pág. 206.



tesis de una o más artes no podían producir una elevación del gusto artístico, sino más bien un extravío bárbaro del gusto.<sup>16</sup> De tal manera, por ejemplo y con respecto a la música, que es el arte que más revela lo profundo, observamos que actualmente se compone no tanto para los oídos como para los ojos, ya que son éstos los que reconocen la destreza y capacidad expresiva del compositor. Tras esa apariencia docta de la música actual se perdió lo informe, lo enigmático, a favor de la racionalidad conceptual. Si se tiene en cuenta esto se puede afirmar, entonces, que hemos olvidado el arte total de oír. En efecto, de lo que se trata es de oír con todo el ser y no sólo con los sentidos, por eso no podemos escuchar aquello que se oculta, lo que se esconde, lo profundo. Es por ello que la desgracia de las artes modernas está en no haber manado de tales fuentes misteriosas. Es más, en el arte actual el arte de ver, el arte de contemplar, de representar y diferenciar los objetos ha desplazado al arte de oír, el arte de la música que ni nombra ni señala pues es el lenguaje de la voluntad, en donde el auténtico músico logra escuchar la vida pues la vida es música, a diferencia del sentido de la visión, que registra en las notas el color de las cosas, es decir verde cuando se refiere al campo, a las plantas, rojo

---

<sup>16</sup> Cfr. NIETZSCHE, Federico. DMG en NT. Nietzsche condena el arte de su época por su propensión a la actualidad política, social, y a su pretendido moralismo. Esa alienación de los propósitos artísticos genuinos tenía que conducir a un culto a la tendencia y a la moda, los que sin duda degeneraron el verdadero sentido del arte que es, sin duda, el de penetrar en la oscuridad de nuestra existencia. “Sin embargo, aquí acontecía lo que siempre ha acontecido en todas las artes, que se han vuelto artificiosas, una depravación impetuosamente rápida de esas tendencias, de modo que, por ejemplo, la tendencia de emplear el teatro como una institución de formación moral del pueblo... mientras en el teatro y en el concierto había implantado su dominio el crítico, en la escuela el periodista, en la sociedad la prensa, el arte degeneraba hasta convertirse en un objeto de entretenimiento de la más baja especie, y la crítica estética era utilizada como aglutinante de una sociedad vanidosa, disipada, egoísta y además miserablemente carente de originalidad, de tal manera que nunca se ha charlataneado tanto sobre el arte y se le ha tenido tan en menos”. Cfr. NIETZSCHE, Federico NT. Cap. XX. p. 187.

cuando se menciona el mediodía o el atardecer, esto es, dice Nietzsche, música – literatura.

Para resumirlo en una sola tesis, la profundidad de la inconsciencia trágica del drama antiguo se ha perdido a favor de una conciencia superficial, que se da cuenta de esto, pero lo asume sólo intelectualmente, sin ningún enraizamiento. Es por eso que frente a una tragedia griega somos incompetentes, porque en buena parte su efecto principal recaía sobre un elemento grandioso e inexpressable como era la música.

Estamos rodeados de espectáculos que no sólo nos proporcionan el teatro, el cine, la televisión o la multimedia. Todo es espectáculo, hasta la vida misma, desprovista de su privacidad para ser sometida al juicio público. La sensación actual “esto es sólo un espectáculo” es inversa a la emoción de la tragedia griega. Estamos habituados a tomar el arte con otros propósitos: como divertimento, como escape, o como bálsamo, aún en el caso en que hubiéramos sido espectadores de alguna tragedia. El hombre de hoy asiste a los espectáculos para relajarse y descargarse del peso de los días, porque necesita de algo que sólo sea distracción, porque viene de afuera y sabe qué es lo real. El espectador de la tragedia griega, por el contrario, llegaba y sentía la naturaleza de la vida, porque estaba contagiado desde adentro. Por eso se confundía con ella. En la actualidad la vida se ha fragmentado y con ella el hombre, que era en la época trágica una unidad de fines y de sentidos. Por eso muchos se asombran cuando Nietzsche dice en qué consistió la tragedia griega: en vivir en el espíritu de la música. Con una infinidad de pinceladas nos advierte que todo aquello no era sólo mirar y que el espectáculo era el padecer la esencia de la vida misma. Él ha revelado que lo que el espectador ateniense veía en la

tragedia era una visión que se integraba al coro, por consiguiente, el que actuaba, el actor sobre el escenario, no existía. El drama era la manera de adentrarse en el dolor del mundo y el coro era la expresión suprema de la naturaleza. El acontecimiento teatral cumple su condición cuando no existe un actor que interpreta frente a un público, sino que es la colectividad exaltada la que ve y actúa confundiendo espectadores y actores. Esta representación trágica se realizaba por el estado de ánimo extático que poseía al espectador, y por la magia de la apariencia que lo hacía ver las visiones de los personajes, del escenario y de todo lo que rodeaba el drama. De esta manera el padecer era embriaguez (por el juego con la realidad) y sueño (por el juego con la figuración).

Lo dicho anteriormente podemos confirmarlo si comparamos el modo de comportarse ante un drama de un oyente griego antiguo con un espectador actual. En el caso, suponiendo que alguno de nosotros pudiera asistir a una representación festiva ateniense, la primera impresión que nos llevaríamos sería la de que estaríamos en presencia de un acontecimiento inconcebible y esto por varios motivos: el primer hecho es que nos hallamos en una tarde a pleno sol, en un teatro abierto rodeado de una multitud delirante que contempla extasiada a un grupo de varones enmascarados que se mueven maravillosamente en el fondo, dirigiéndose hacia unos pocos personajes de dimensiones superiores a la humana, que, en un escenario largo y estrecho, evolucionaban de arriba abajo en un compás lentísimo. Estos personajes erguidos sobre los altos zancos de los coturnos, con el rostro cubierto por máscaras gigantes pintadas con colores violentos que sobresalen por encima de la cabeza, la cual está adornada con una enorme peluca, con el pecho, el vientre, las piernas y los brazos almohadillados, aplastados por el peso de un vestido con cola que llega

hasta el suelo. Estas figuras hablan y cantan a través de unos orificios abiertos en la boca de la máscara con un tono fortísimo para hacerse entender por una gran masa de oyentes. Otro hecho sorprendente y digno de admirar es que tienen que hablar, cantar, y recitar por espacio de diez horas y esto ante un público que censura cualquier exageración de tono y cualquier acento incorrecto. Dentro de su ropaje los actores representan una elevación por encima de la forma cotidiana de ser hombre, y sienten dentro de sí una gran exaltación en que las palabras patéticas e imponentes del poeta son para él un lenguaje natural.

Pero lleno de recogimiento y fervor, igual que el actor, escucha también el oyente, quien asiste al teatro con ánimo devoto y se refugia con solemnidad en aquél ambiente tranquilo que lo invita al recogimiento, con aquel sentimiento festivo producido por la embriaguez del impulso primaveral que explota con fuerza extraordinaria en una mezcla de irritación, dolor, furia y emoción, que casi todos los pueblos conocen, y que se expresa en las fiestas y carnavales populares. Para aquél oyente el asistir a la tragedia constituye siempre algo delicioso que es saboreado con ánimo fresco y sentido pleno. Dada la anterior descripción nos damos cuenta que lo más sorprendente es que la cuna del drama no está en que alguien se disfrace y quiera engañar a otros. No, por el contrario, es el acontecimiento de que aquellos hombres se hallen fuera de sí, en éxtasis, de tal manera que se comportan como seres transformados mágicamente. Aquí es donde se nos mueve el piso y vacila la creencia en la indisolubilidad y fijeza del individuo. Realmente el entusiasta dionisiaco creía y se figuraba estar transformado. Este es tal vez el hecho más asombroso y que nos hubiera dejado atónitos frente al espectáculo del drama, y quizá la causa por la cual no hubiéramos podido entender el drama musical. Pero si existe una divergencia en

cuanto al sentido del actor y del espectador del drama antiguo con el del teatro actual, el contraste se amplía al referirnos al poeta.

Ahora bien, si en un comienzo Nietzsche intenta hacer un diagnóstico del hombre moderno mediante la comparación del arte antiguo con el arte moderno, ahora utiliza el contraste, recurriendo a hacer una valoración de lo que era para él el verdadero hombre estético: el poeta, empleando la expresión en sentido amplio, tal como la adoptaron los griegos.<sup>17</sup> ¡Como un artista total!. Se ha dicho que todo el arte griego está penetrado por la ley de que sólo lo más difícil constituye lo más estimable. Y el poeta tenía que sortear numerosos obstáculos para poder representar el drama: tenía que ceñirse a un número muy limitado de actores, al empleo del coro, y al restringido ciclo de mitos, pero lo más importante era que debía tener el talento de un poeta y de un músico, tanto en la orquímica como en la dirección y, por último, ser actor. El poeta era un artista total, por eso debía ser el *médium* para que los espectadores pudieran emerger como hombres completos.

---

<sup>17</sup> Para el griego de la época heroica el poeta era considerado como Aedo, profeta sacerdotal inspirado por los dioses. Como un ser semidivino, taumaturgo y vidente en el cual podemos inferir de modo palpable la figura de Orfeo, cantor que ha recibido su lira de Apolo y su iniciación en el arte mismo de las musas, y el cual podía no sólo mover hombres y animales, sino también árboles y rocas, y rescató con su música a Eurídice de los lazos de la muerte. El Aedo está inspirado por el dios, o es intermedio del dios, canta bajo el efecto de un poder divino. Su palabra es la expresión de ese poder, es una invención de las musas. Sólo las palabras delirantes del poeta interpretan la voz del dios... ¿Qué hace este poeta? Ciertamente no produce cosas reales, tampoco crea sombras ni sueños sino ficciones, simulaciones en relación con ese dominio de la experiencia y del lenguaje donde domina la forma de la predicción y de la predicación real. El "hacer" del poeta (que no ocurre sino cuando el poeta está fuera de sí) consiste en hacer hablar al dios, en expresarle la voz, en transmitirla y traducirla. Durante la llamada épica griega existen otra clase de poetas: el bardo y el rapsoda. El bardo como cantor y pregonero de las glorias de los reyes y el rapsoda como panegirista del pasado. El bardo ensalzaba los sucesos cotidianos y el rapsoda rememoraba los acontecimientos legendarios y míticos. Componer, recitar, actuar, no son todavía oficios distintos y especializados. El rapsoda es un fenómeno transitorio entre poeta y actor, es a la vez vidente sacerdotal, juglar viajero, hijo de la musa y cantor mendicante.

Por otra parte, en cuanto al modo de expresarse aquel poeta, sabemos que para el poeta de la Grecia antigua la metáfora no es una figura retórica, sino más bien una imagen sucedánea que se le aparece, en lugar del concepto. En otras palabras, para ser poeta basta con vivir “un juego viviente y de vivir rodeado de continuo por muchedumbres de espíritus, para ser dramaturgo basta con sentir el impulso de transformarse a sí mismo y hablar por boca de otros cuerpos y otras almas”.<sup>18</sup>

Este tal vez es el fenómeno propio del poeta, del dramaturgo, del actor y del artista total: verse a sí mismo transformado delante de sí, actuar como si uno hubiera penetrado en otro cuerpo y en otro carácter.

El dramaturgo antiguo no disfrutaba de la libertad de creación de la que se complacen nuestros dramaturgos actuales, para quienes la novedad constituye una tabla de salvación. Narrar una historia nueva goza de la ventaja sutil de poder usar la máxima tensión desde el prólogo hasta el fin para persuadirnos de no abandonar nuestra silla. Ese retenernos hasta el final mediante el atractivo de que lo interesante, el nudo que se desenrolla hasta el desenlace, era inconcebible en el drama antiguo. Recordemos cuán restringidos eran los mitos y los medios para suscitar interés en los oyentes. En sentido contrario, en nuestra época estamos convencidos de que un espectador genuino debe estar consciente en todo momento de que lo que tiene ante sí es una obra de arte, no una realidad empírica. Diremos una cosa distinta tratándose del drama musical griego. Mientras el coro trágico está obligado a reconocer en las figuras del escenario existencias corpóreas, tal como sucede en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, en

---

<sup>18</sup> Cfr. NIETZSCHE, FEDERICO NT. Cap. VIII. Pág. 86.

donde el coro de las Oceánidas cree ver delante de sí al Titán Prometeo y se considera a sí mismo tan real como el dios de la escena. Aún cuando sea un grupo de personajes, musicalmente el coro no representa, sin embargo, una masa, sino un solo individuo. Así consideraban el coro los trágicos griegos. El coro antiguo exigía que el lugar de la tragedia fuera a cielo abierto, que la acción entera del drama se desarrollara en público. Esta era una exigencia atrevida para el poeta, pues precisamente el acto trágico debe crearse en lo oculto, en lo oscuro. Pero era el coro que no intervenía y, sin embargo, sí intervenía en la representación, el que cambiaba el sentido y los conducía hacia la unidad<sup>19</sup>. En cierto modo el actor miraba desde el coro a los personajes del escenario y con él lo hacía el público ateniense, tal como lo considera Nietzsche:

“Propiamente la tesis más importante en la economía del drama antiguo es que el coro tuviese varias ocasiones grandes de entregarse a manifestaciones lírico-patéticas, pero esto está logrado con facilidad también en el más breve fragmento de leyenda: y por ello falta en absoluto todo lo complicado, todo lo basado en intrigas, todo lo combinado de manera sutil y artificial, todo lo que constituye el drama moderno”.<sup>20</sup>

Tal era el nivel que había alcanzado el drama a través de su largo proceso de desarrollo. En este punto es significativo afirmar que la tragedia no fue

---

<sup>19</sup> Nietzsche lanza la aseveración de que el efecto del coro es dejar paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza. El consuelo metafísico de que en el fondo de las cosas y pese a todas las mudanzas 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 cambio de generaciones y de la historia de los pueblos permanecen eternamente los mismos. Con este coro es con el que se consuela el heleno. Cfr. NIETZSCHE, Federico NT. Cap. VII. p. 81.

<sup>20</sup> Cfr. NIETZSCHE, Federico DMG.

originalmente otra cosa que un gran canto coral danzado que se celebraba en un espacio circular abierto y tenía como único fin el rito por el sufrimiento de Dionisos. (Los protagonistas que representan los destinos de los héroes, Prometeo, Edipo, Ajax, no hacen otra cosa que enmascarar y disimular el verdadero rostro de Dionisos). Acerca de la naturaleza y el origen del coro que surgió del ditirambo, en el NT se admite la versión de que el coro, como medio de expresión de los ditirambos<sup>21</sup>, surge del sátiro que representa, para Nietzsche, la expresión del gesto, la danza y el sonido que permiten hacer inteligible la voluntad; la presencia del sátiro en el coro es la manifestación de la sabiduría dionisiaca que se objetiva por su boca, con sus palabras. Más tarde fue introducida la divinidad misma con una doble finalidad: por un lado, hacer personalmente una narración de las aventuras en que se encuentra en ese momento y que incitan a su séquito a participar en ellas de manera plena y, por otro lado, reconocer en Dionisos la estatua viva del dios que padece sus apasionados cantos corales.

## **1.2. LA TRAGEDIA GRIEGA.**

De acuerdo con lo anterior hemos de resaltar un par de características de la tragedia griega. La primera consiste en que en ella recae el acento sobre el *pathos* más que sobre el *drama*, obrar. La segunda consiste en que el coro dionisiaco una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes. Según esto, el poeta trágico llevaba al público, con sus visiones,

---

<sup>21</sup> La naturaleza del ditirambo, como vestigio de la unión de música y palabra, será tratada minuciosamente en el tercer capítulo.



al escenario en el que había música, la cual estimulaba al máximo sus capacidades simbólicas. Entonces, el individuo sumergido en el éxtasis colectivo se entregaba al placer y al dolor y el coro actuaba como el reflejo de la experiencia dionisiaca. En este punto es conveniente destacar que la imagen del coro a que Nietzsche recurre, no es ni siquiera la de Esquilo, sino la anterior a ese tipo de tragedia, cuando en el coro primigenio se resolvieron las tensiones entre el individuo y la colectividad. “Cuando se unieron música y palabra según que la lengua haya imitado el mundo de las apariencias y de las imágenes, o el mundo de la música”.<sup>22</sup> En consecuencia, cuando el coro se separa del público comienza el declive del drama trágico.

Pero antes de darle curso a la anterior sugerencia es preciso hacernos las siguientes preguntas ¿cómo fue que nos volvimos modernos?<sup>23</sup> ¿Estaba en la esencia misma de la tragedia su disolución? Para responder dicha cuestión el autor nos describe el proceso de descomposición del coro, factor decisivo en la disolución de la tragedia y con ello el comienzo de la ruptura del arte total.

Originalmente la tragedia había sido una lírica o canción cantada a partir de algunos seres mitológicos, pero que posteriormente había sido reemplazada por unos personajes que narraban sus aventuras por medio del discurso. La palabra que está expuesta a tergiversaciones y malentendidos y no procede de nuestra intimidad se fue apoderando del

---

<sup>22</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. VI. P. 71.

<sup>23</sup> Ser modernos es un término usado por Nietzsche en el NT; pero en este caso me referiré a “los tiempos de disolución y debilidad cuando los griegos se volvieron más optimistas, más superficiales, más comediantes, más ansiosos de lógica y de logicización del mundo, es decir, más joviales y más científicos. Cfr. *Ensayo de Autocrítica*. Cap. V. p. 31.

drama; y fue tomando el lugar de la música<sup>24</sup>. En este punto conviene manifestar que el filósofo alemán no se ocupa de la música como arte para oír sino de su espíritu que es comprendido mediante la intuición, en la medida en que actúa sobre los sentimientos, pasiones y afectos del oyente, pero que es inexplicable puesto que toda explicación se sirve de palabras. La música a la que se refiere pertenece al mundo de las apariencias y precede al mundo fenoménico. Se identifica, en otras palabras, al Uno primordial.<sup>25</sup> Su espíritu es la esencia del drama y nos comunica con lo primordial, y expresa sensaciones que las palabras no pueden describir y conceptos que el habla ordinaria no puede abarcar por su incapacidad inherente para manifestar lo indecible.

### **1.3. EL CANTO CORAL DITIRÁMBICO: MÚSICA Y PALABRA.**

La música estaba destinada a apoyar el poema, a reforzar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones sin interrumpir el *pathos* ni perturbarlo con ornamentos inútiles. Nietzsche la compara con la poesía al decir que la música debía ser para la poesía lo que son para un dibujo

---

<sup>24</sup> Aunque el problema de la música como esencia del arte en Nietzsche, será tratado con más rigor en el capítulo III, es pertinente por ahora remitirse en el conjunto de esta cuestión a la opinión hecha por Peter Sloterdijk. “Por el término “musical” no hay que entender sólo la acción de componer o interpretar en sentido estricto sino, más bien, toda masa en movimiento, propio de todo lo grandioso e inexpressable que estaba presente en el joven filólogo. Toda esa impetuosidad o necesidad de expresión de vida. SLOTERDIJK, Peter. *El Pensador En Escena, el materialismo de NIETZSCHE*. Ed. Pretextos. Valencia, 2000.

<sup>25</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. La melodía es símbolo inteligible de la voluntad, el medio de expresión del “Uno primordial” y representa la esencia dionisiaca de la música. “Como artista dionisiaco él se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música, aún cuando, por otro lado, ésta ha sido llamada con todo derecho una repetición del mundo y un segundo vaciado del mismo...”. Cap. V. p. 65.

impecable el juego de la luz y de la sombra y la viveza de los colores que sirven para dar vida a las figuras sin destruir los contornos. La música fue aplicada, por tanto, sólo como medio para una finalidad: su tarea era de la trocar la pasión del dios y del héroe en una poderosa compasión en los oyentes. Sin duda esta misma función la tiene también la palabra, más para ésta es más difícil resolverla y sólo puede hacerlo a partir de muchos rodeos, pues ella actúa, como manifiesta Nietzsche, primero sobre el mundo conceptual y sólo a partir de allí lo puede hacer sobre el sentimiento. Por el contrario, la música llega directamente al corazón pues es el verdadero lenguaje que todos comprendemos. Para corroborar dicha tesis, Nietzsche utiliza la misma idea de Wagner<sup>26</sup> quien sostiene la tesis *“La música es el lenguaje que la razón no comprende, pero se hace comprensible a cada uno, ya que no necesita ninguna intermediación de conceptos”*<sup>27</sup>.

Con todo y lo que se ha indicado conviene advertir que para Nietzsche la música representa la manifestación más íntima, directa e inmediata de la voluntad: la música es un lenguaje<sup>28</sup> que expresa sentimientos, sin imágenes, que proceden de lo más íntimo del ser, en contraposición al lenguaje oral que sólo se expresa recurriendo a los conceptos. Ella nombra

---

<sup>26</sup> “La idea ilusoria de que la gran conmoción, el punto culminante de un tumulto interior, que exija una configuración en la esfera visible, que sea incluso inseparable de dicha configuración, que la contorsión expresiva sea el reflejo más adecuado de aquella conmoción primordial, en definitiva la esencia barroca del drama musical de Wagner, es lo que fascinó profundamente a Nietzsche. Tal es su extravío, su parálisis frente a Wagner. Él había visto mejor en la naturaleza de la música, y había llamado dionisiaco a su carácter estático, al distanciamiento, al desgarramiento, a la alusión extrarrepresentativa a través de lo perceptible. Entendida así, la música es interioridad pura, que no busca la visibilidad porque la percibe como inadecuada” COLLI, Giorgio. *Después de Nietzsche*. Editorial Anagrama. Barcelona. 1978. Pág. 105-106.

<sup>27</sup> WAGNER, Richard. *Beethoven*. Ed. Schapire. Segunda Edición. Buenos Aires, Argentina. 1963. p. 19.

<sup>28</sup> Cfr. NIETZSCHE, Federico NT. Cap. VI. p. 74.

lo que las palabras callan, dice lo no dicho, lo no pensado por el pensamiento. Nos revela lo inefable, lo indecible que el lenguaje ordinario no puede comunicar y que los conceptos no pueden representar. La música no necesita de las palabras para producir todo su efecto.

En cuanto a la música griega antigua sabemos que esta era música vocal, y que el enlace entre música y palabra no estaba roto todavía y esto se puede confirmar en el hecho de que el poeta era el que ponía la música a su canción. Los griegos sólo conocían una canción a través del canto. Pero al oírlo sentían aquella unidad íntima entre música y palabra. Por el contrario, en nuestra época, somos incapaces de disfrutar texto y música, tal vez por aquél aislamiento de las artes. Estamos habituados a disfrutar por separado el texto en la lectura y la música en la audición. También encontramos soportable el texto más absurdo con tal de que la música nos parezca bella. Esto le parecería a un griego una forma de barbarie. Además de esta relación profunda entre música y poesía,<sup>29</sup> la música griega antigua tenía otras dos características que la hacían única: su sencillez e incluso pobreza de armonía y su riqueza de medios de expresión. Esto debido a la exigencia de que se entendiera el contenido de la canción interpretada. Al lado de esta estructura ritmico-musical en períodos que se movían en un estrecho paralelo con el texto, iba por otra parte la expresión externa, el movimiento del baile, la orquística. En las evoluciones de los coreautas (la estrofa y la antiestrofa) que ellos describían ante los espectadores en el redondel de la orquística, la gente sentía cómo la música se había hecho visible. Mientras la música incrementaba el efecto de la poesía, la orquística aclaraba la música. Esto hacía que el poeta y el compositor fuera además un maestro en danza.

---

<sup>29</sup> Cfr. NIETZSCHE, Federico DMG. p. 221.

En los mejores tiempos el efecto capital y de conjunto de la tragedia antigua continuaba descansando en el coro: este era el factor con el que se tenía que contar, al que no se podía dejar de lado. El protagonista domina la palabra pero es la música la que domina al hacedor de palabras. Pero es a partir de Esquilo cuando se introduce un nuevo personaje. Entonces el coro comenzó a quedar en segundo plano, y la palabra empezó a reemplazar a la música. El primer paso hacia la disolución de la tragedia se da cuando del coro se separa una voz para cantar sola, después la voz dialoga con el coro, introducido el diálogo, ha nacido el drama. La dialéctica de los personajes escénicos y sus asuntos individuales pasaron al primer plano. El *pathos*, fue reemplazado por el drama<sup>30</sup>, la acción, cuando surgió el diálogo.

Con referencia a la relación música y palabra es pertinente aclarar que si bien en sus escritos preparatorios esta cuestión apenas está sugerida, es en el NT donde va a profundizar sobre ello. Aquí Nietzsche se sitúa entre dos posiciones encontradas. Una era la de Schopenhauer<sup>31</sup>, quien

---

<sup>30</sup> Acerca del significado del drama, años más tarde en el caso Wagner, Nietzsche escribiría “ha sido una verdadera desgracia para la estética el que siempre se haya traducido la palabra drama por acción. No es sólo Wagner el que se equivoca aquí. El drama antiguo tenía como mira grandes escenas de Pathos, excluía cabalmente la acción (la colocaba antes del comienzo o detrás de la escena), la palabra drama es de origen dórico y significaba “acontecimientos”, “historia”. El drama más antiguo exponía la leyenda local, la historia sagrada “sobre la que descansaba la fundación del culto (por lo tanto no un hacer sino un acontecer, en dórico δρᾶν) no significaba en modo alguno hacer.

<sup>31</sup> En lo que se ha llamado el primer Nietzsche, que corresponde al período juvenil de su vida, son característicos la fe, el entusiasmo y la admiración incondicionada a sus amigos, en especial Wagner y Schopenhauer, de quienes recibió sus primeras influencias. A Wagner le consagró su primera obra y al segundo le dedicó la tercera de sus *Consideraciones intempestivas, Schopenhauer como educador*. “Cuando en otro tiempo me abandonaba yo a mis meditaciones me decía que el terrible esfuerzo y el imperioso deber de educarme podrían serme dispensados por el destino si me acontecía

considera que en la música “nos encontramos la imitación o reproducción de una Idea de la esencia del mundo; pero es un arte tan grande que repercute sobre el hombre de manera tan potente y magnífica que puede ser comparada con una lengua universal cuya claridad y elocuencia superan en mucho a todos los idiomas de la tierra”<sup>32</sup>. Él tiene el concepto de que es el instinto del músico el que se deja capturar por la esencia de la música misma. La otra era la de Wagner, quien para justificar su drama musical, consideraba que la palabra perfeccionaba a la música, puesto que podía proporcionar al músico la fuerza para expresar los instintos artísticos que, en principio, estaban al servicio de la puesta en escena. Podemos decir que Nietzsche toma por caminos diferentes alternando las dos posiciones, cuando se refiere al surgimiento del ditirambo y cuando fustiga a los compositores de los dramas operáticos de su tiempo. Pero el caso es que considera que la música tiene primacía sobre la palabra y es anterior a ella: la música crea las palabras que intentan asemejarsele, puesto que puede crear imágenes, no lo contrario, pues el mundo de los conceptos no puede engendrar el mundo de la no apariencia, el de los sonidos.

Ahora bien, señalemos en pocas palabras, sin entrar en consideraciones mayores, cómo es que Nietzsche explica el canto coral ditirámbico, forma

---

encontrar a tiempo un filósofo que fuera mi educador, el verdadero filósofo a quien pudiera obedecer sin vacilar, por tener más confianza en él que en mí mismo. Entonces me pregunté cuáles debían ser los principios de virtud que deberían presidir mi educación. La primera exige del educador que reconozca inmediatamente las dotes particulares de su discípulo y luego dirija todas las fuerzas y todas las facultades de éste hacia esta única virtud. La otra máxima requiere que el educador discierna y cultive todas las fuerzas para establecer entre ellas una ponderación armoniosa”. Tal fue la dimensión pedagógica que atribuyó Nietzsche a Schopenhauer.

<sup>32</sup> Nietzsche desarrolla el asunto de la música en torno a la concepción estética que Schopenhauer expone en su magna obra aquí citada. Cfr. SCHOPENHAUER, Arthur. *El Mundo como Voluntad y Representación*. Libro III. Cap. LII. Pág. 263. Editorial Porrúa, México.

poética que, según Aristóteles, constituye el atributo preliminar de la tragedia.<sup>33</sup>

Nietzsche atribuye la identidad de músico y lírico al poeta Arquíloco, el primer artista subjetivo que muestra toda la gama de pasiones y apetitos del hombre en la canción popular, que representa la fusión de los impulsos apolíneos y dionisiacos. El “yo” del lírico resuena desde el abismo del ser: su subjetividad es pura imaginación. El ditirambo dionisiaco es para él producto de esa transformación que se dio con la identificación del poeta lírico y el músico en la Grecia antigua.

El ditirambo como expresión musical y poética es el vestigio de la unión entre lo apolíneo y lo dionisiaco<sup>34</sup>; lo apolíneo como forma poética, y lo dionisiaco, como la melodía y la armonía originarias, como el reflejo de la voluntad. La música se expresa en la apariencia de la palabra que quiere

---

<sup>33</sup> Cfr. ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción Juan García Bacca. 1449b, 24-28. Editorial UNAM. México. 2000. Nietzsche critica a Aristóteles por concebir la tragedia como un purgatorio. Nietzsche alude a las conocidas palabras: La tragedia es, pues, imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular, según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha, o lo es, por personajes en acción, y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y terror obra en el espectador la purgación de esos afectos. En los fragmentos póstumos de 1888 Nietzsche se refiere a este malentendido de Aristóteles respecto a la tragedia. Dice: “Repetidas veces he señalado el gran malentendido de Aristóteles, que creyó reconocer los aspectos trágicos en dos aspectos deprimentes, el terror y la compasión... Aristóteles quería que se considerase la tragedia como un purgatorio de la compasión y el terror, como una útil descarga de dos afectos enfermizos, desmesuradamente acumulados”.

<sup>34</sup> Desde la tercera conferencia preparatoria *La visión dionisiaca del mundo*, y desde el primer capítulo del NT Nietzsche introduce la duplicidad de lo apolíneo y dionisiaco. Apolo y Dionisos como doble fuente de su arte. “En la esfera del arte estos nombres representan antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre sí, y que sólo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la voluntad helénica, formando la obra de arte de la tragedia griega. En dos estados, en efecto, alcanza el ser humano las delicias de la existencia: en el sueño y en la embriaguez. Cfr. NIETZSCHE, Federico VDM. Cap. I. p. 244. Esta duplicidad será tratada con más detalle en el capítulo III del presente trabajo.

parecersele y el poeta popular, fascinado y apasionado por la música, crea luego las imágenes. La música engendra el poema de sí misma, porque el lenguaje emplea todos sus esfuerzos en imitarla; es decir, la poesía es la manifestación en símbolos e imágenes apolíneos del impulso musical dionisiaco más original. La experiencia dionisiaca se integra al lenguaje apolíneo. La canción popular (*Volkslied*), como melodía generadora de la poesía, trata de imitar a la música que, al descargarse en imágenes, produce la poesía.

En las fiestas que se celebraban en honor a Dionisos, el individuo embriagado se sumergía en la muchedumbre y olvidaba su individualidad bajo el influjo de los ditirambos dionisiacos. Se integraba al cuerpo colectivo del que surgían imágenes y visiones que lo influenciaban hasta hacerlo caer en estados de éxtasis y paroxismo. Pero ese estado pasaba y el individuo recobraba su individualidad cayendo en el aislamiento. En estos rituales dionisiacos el canto, la danza y el lenguaje gestual se incorporan a la música, que es la que orienta hacia la unidad y la que se descarga en imágenes. Pero si en el ditirambo se identifican música y palabra cabe hacerse la siguiente pregunta: ¿cómo se produjo el fenómeno aquel de la identidad del músico con el lírico?<sup>35</sup> Nietzsche procura explicarnos psicológicamente tal mecanismo artístico, relacionando su punto de vista con lo que significan y representan. El poeta lírico es el encargado de producir esas imágenes, cuando se identifica con el músico y a su vez se integra, de manera absoluta, el poder total de la vida con su

---

<sup>35</sup> La interpretación dada por Eduardo Pérez Maceda es que no sólo el NT sino los tres escritos preparatorios son todos un tributo a Wagner y que la intención de Nietzsche aquí no es otra cosa que imponer un paralelismo entre la tragedia griega y la ópera wagneriana. Wagner podría ser el "pentatleta" capaz de poseer las dotes productivas de poeta y músico. Cfr. Pérez Maceda, Eduardo, *La música como idea, la música como destino*. Wagner – NIETZSCHE, Federico Pág. 250-260. Editorial Tecnos. Madrid. 1993.



sufrimiento y sus contradicciones. Él reproduce la imagen de la unidad primordial intentando en su búsqueda la imitación de la música con palabras.<sup>36</sup>

En el NT, Nietzsche se plantea el problema en relación con Schiller. Este tenía la experiencia de que la creación poética le surgía como una secuencia de imágenes mentales, como una voz inspirada musicalmente:

Schiller confiesa, en efecto, que lo que él tenía ante sí y en sí como estado preparatorio previo al acto de poetizar no era una serie de imágenes, con unos pensamientos ordenados de manera causal, sino más bien un estado de ánimo musical.<sup>37</sup>

Es decir, la experiencia poética, desde el punto de vista del NT, sería la versión de una experiencia estética en el que el pathos y la inspiración embriagadora de la música serían un medio, mientras que la idea o expresión poética vendrían como consecuencia. Es decir, el poema no nace de la idea, ni de la imagen que el artista se hace del mundo, sino que nace de la música que le ha sido dictada desde lo más hondo de su intimidad. Por eso la tragedia parece el día en que la melodía se convierte en iluminación del poema.

Los conceptos de música y palabra concurren una y otra vez como problema y como sentido en forma y fondo del drama musical griego, drama que es para todo el arte antiguo una analogía de la unidad: todo lo no libre, todo lo aislado de cada una de las artes queda superado con él. “Sujeción y, sin embargo, gracia, pluralidad, y sin embargo, unidad. Muchas artes en

---

<sup>36</sup> NIETSCHE, Federico. NT. Cap. V. Pág. 65.

<sup>37</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. V. Pág. 64.

actividad suprema y sin embargo una sola obra de arte, esto es el drama musical griego”<sup>38</sup>. En el NT se reconoce la primacía de la música: la música no es clarificada por la palabra pero clarifica la palabra, va más allá que las palabras adentrándose en las dimensiones de la experiencia de la vida que no son accesibles a la razón. Por eso al ser la palabra la que reemplaza la música, la tragedia comienza su declive.

Tal es, por lo demás, el diagnóstico de Safranski quien nos ha dado luz mediante una observación certera, la cual no nos depara ninguna duda acerca de la interpretación nietzscheana de por dónde va a romperse la tragedia:

“Por el desarrollo de la palabra. El logos vence al pathos de la tragedia. La tragedia termina tan pronto como el lenguaje se emancipa de la música y hace valer desmesuradamente su propia lógica. ¿Qué es el lenguaje? Un órgano de la conciencia. Pero la música es ser. Con el ocaso de la tragedia la conciencia y el ser dejan de coincidir. La conciencia se cierra frente al ser, se hace plana. Con la decadencia de la antigua tragedia de la pasión comienza para Nietzsche la nueva tragedia del logos”<sup>39</sup>

Así, entonces, después de hacer una radiografía inclemente de la ópera de su tiempo, Nietzsche, concluye que la música se ha despojado de su esencia al tomar por la vía docta y racional, lo cual la ha desvalorizado hasta hacerla perder su sentido universal. Al despojarse de su auténtica dimensión estética, ha sido el hombre el perjudicado, pues todas las explicaciones lógicas conducen a la atrofia de las fuerzas intuitivas que

---

<sup>38</sup> NIETZSCHE, Federico. DMG en NT. Pág. 223.

<sup>39</sup> SAFRANSKI, Rüdiger. Nietzsche: Biografía de un pensamiento. Ed. Tusquets. Barcelona. Pág. 65.

constituyen el verdadero principio del arte, del artista y de la pedagogía del arte.

Terminaré diciendo que no obstante la reflexión nietzscheana acerca de la primacía de la música sobre la palabra en la tragedia, nos surge en el horizonte todavía un problema decisivo: ¿en qué momento se derriban los ideales trágicos? ¿La tragedia llevaba en su seno su propia decadencia? Acerca de los límites en el drama, ¿cuál es el talón de Aquiles del drama musical antiguo? pues con él comienza su proceso de disolución, pero estos asuntos serán discutidos en el siguiente capítulo, el cual trata de la decadencia de la tragedia.

## **2. LA EFUSIÓN DE LA VIDA TRAICIONADA POR EL ESPÍRITU SOCRÁTICO**

En el apartado anterior se estableció una comparación entre el drama moderno y el drama antiguo tomando como referencia la correspondencia entre la primera de sus conferencias y el NT. A la luz del DMG, Nietzsche compara al campeón en cinco juegos que era el dramaturgo griego con el especialista dramático moderno. Así Nietzsche descubre que la peculiaridad del arte moderno es la fragmentación, origen de la crisis del arte actual. Ahora, mediante la dramatización del evento histórico griego, que conocemos con el nombre de socratismo<sup>40</sup>, va a demostrar la decadencia de la tragedia.

### **2.1. EURÍPIDES Y LA DECADENCIA DEL DRAMA MUSICAL.**

Para darle curso a esta cuestión podríamos comenzar interrogándonos, ¿cómo y por qué perece la tragedia? ¿cuáles son sus consecuencias?, ¿con la decadencia de la tragedia adviene el hombre moderno?, dado que en el NT emplea como estrategia una aproximación a la trilogía Eurípides-Sócrates-Platón, ¿cuál es su significado? Para explicar la pregunta inicial

---

<sup>40</sup> Es oportuno aclarar que Nietzsche no pretende seguir una argumentación lógico-histórica sino más bien recrear el espíritu de la génesis de la tragedia. Mediante un discurso teatral busca impactar a sus lectores. Tal vez el origen del rechazo de esta obra en su tiempo se debió a que sus críticos no entendieron el verdadero sentido dramático del NT, porque ellos iban en pos de una escrupulosidad filológica e histórica. Este es un punto interesante en la discusión de la genealogía nietzscheana, pero que trasciende los límites de este ensayo.

Nietzsche recrea de un modo teatral su sentimiento acerca de aquel acontecimiento decisivo visualizándonos la imagen de su muerte, mostrándonos cómo los hermanos de la tragedia, los otros géneros artísticos, fallecieron con muertes más hermosas y además, teniendo bellas descendencias. Con la desaparición del drama musical griego el pueblo creyó que la poesía los había abandonado, y experimentó un hondo sentimiento de vacío, y se lamentó entrañablemente al advertir que su sustituto, la *comedia ática nueva*, no colmaba sus ansias existenciales, pues aunque en ella podían percibir ciertos rasgos inconfundibles de su madre, sentían que en el fondo era su negación, pues ella pervivía como una hija degenerada de la tragedia. Empleando una visión retrospectiva, Nietzsche patentiza este nefasto cambio del drama y de la vida griega en la persona de Eurípides, el cual se encargó de llevar a la escena de la tragedia antigua la realidad cotidiana del espectador. Antes de él, la tragedia había mostrado seres humanos estilizados en héroes, a los cuales se les notaba enseguida que provenían de los dioses o semidioses. Ahora eran los hombres comunes los que discutían en el escenario. Para presentar este hecho Nietzsche se vale de una comparación con la tragedia de Esquilo, y cómo en éste el héroe tiene un carácter grandioso y noble; en cambio con Eurípides queda rebajado al papel de esclavo doméstico, bonachón y pícaro. Como testimonio de este evento se vale de lo que presenta Aristófanes en *Las nubes*<sup>41</sup>. En esta comedia Eurípides cuenta

---

<sup>41</sup> En el 405 a.C., poco después de la muerte de Eurípides y de Sófocles, Aristófanes representa a Dioniso dirigiéndose al Hades, acompañado de un coro de ranas para rescatar al primero de los poetas trágicos y hacerlo volver a Atenas, pero es Esquilo el que será devuelto a Atenas. Eurípides, por el contrario, queda envuelto en la condena de la sociedad. Aristófanes hace una parodia en el pesaje de las almas para ver quién va a vivir de nuevo. Esta polaridad Esquilo-Eurípidea se expresa en el pasaje en que cada uno de los poetas toman la palabra para defenderse. El debate que se instaura entre Esquilo y Eurípides es como sigue:

- Eurípides: ¿Y había que poner un gallo en las tragedias?

que entre sus méritos está el haber hecho adelgazar el arte trágico mediante una cura de aguas y el haber reducido su peso. Esta interpretación aristofánea se adapta a lo que el espectador veía y oía en el escenario euripídeo, allí era su propio doble, envuelto, eso sí, con el traje de gala de la retórica. Según Nietzsche, aquí la música se ha replegado ante la palabra y ha huido del sentimiento trágico. De esa masa preparada e ilustrada, que antes veíamos como espectadores, nació la *comedia ática nueva*, que según la metáfora utilizada por Nietzsche, es un astuto y calculado ajedrez dramático donde continuamente triunfan la astucia y el disimulo. Fue así como murió la verdadera poesía griega y la consecuencia fue que al desaparecer la tragedia, el heleno había abandonado la creencia en su propia inmortalidad, y no sólo la fe en su pasado heroico, sino también la convicción en un futuro ideal.<sup>42</sup>

Nietzsche intenta justificar y en cierto modo “defender” a Eurípides de estas inculpaciones aduciendo tres razones: que el mal no procedía de él, que Eurípides había actuado con su mejor saber y entender, y que a lo largo de su vida ofreció de manera grandiosa sacrificios a un ideal. Ese era el modo

- 
- Esquilo: Y tú, enemigo de los dioses, ¿qué es lo que ponías?
  - Eurípides: No caballo-gallos por Zeus, ni capro-ciervos, ni como tú esos animales que pintan en las cortinas persas, sino que tan pronto como recibí de tus manos la tragedia, que estaba henchida a la fuerza de bravatas y palabras cargantes, la adelgacé lo primero y le hice perder peso con versitos y paseítos y con acelgas blancas, dándole una infusión de charlas filtrada de los libros y luego la nutrí con monodias.

Mas adelante, Eurípides se jacta de lo siguiente: “yo sólo he inoculado a esos que nos rodean tal sabiduría, al prestarles el pensamiento y el concepto del arte; de tal modo que aquí todo el mundo filosofa y administra la casa y el patio, el campo y los animales, con más inteligencia que nunca: continuamente investiga y reflexiona. ¿Por qué?, ¿para qué?, ¿quién?, ¿dónde?, ¿cómo?, ¿qué?, ¿a dónde ha llegado esto?, ¿quién me quitó aquello?...” De esta masa ilustrada nació la *Comedia Nueva*, aquél ajedrez dramático con los trucos, la maña, los ardides y la argucia del héroe para salir de sus apuros. Cfr. Aristófanes. Las Ranas. 940-945. 971-979. Editorial Cátedra. Traducción Francisco Rodríguez y Juan Rodríguez. Madrid.

<sup>42</sup> Cfr. NIETZSCHE, FEDERICO Cap. XI. Pág. 107.

como había luchado contra aquél mal enorme que él creía reconocer, la decadencia del drama musical antiguo. Dónde descubrió Eurípides, sin embargo, la decadencia del drama musical? En la tragedia de Esquilo y Sófocles. Pero, ¿no se habrá equivocado? ¿No habrá sido injusto con estos dos poetas? Acaso su reacción contra la presunta decadencia no fue precisamente el principio del fin? Qué fue lo que le apartó del camino que había sido recorrido por Esquilo y Sófocles? ¿Cómo pudo, aún a pesar de su consideración hacia el público, llegar a enfrentarse con él? Eurípides sentía que la relación del espectador con el drama no causaba ya un efecto transfigurador; por eso tenía la certeza de que el drama musical estaba en decadencia. Esa seguridad la había adquirido en los asientos de los espectadores del teatro, donde había observado el abismo que se abría entre la tragedia y el público ateniense.

Aquello que para el poeta había sido lo más elevado y difícil como lo era por ejemplo, el modo de extasiar y transportar a los espectadores, fuera del mundo sensible, no era ya sentido como tal por los mismos, que lo percibían con indiferencia, con displicencia, y con desdén. En cambio, muchas cosas casuales no subrayadas en absoluto por el poeta, producían en la masa un efecto inesperado. Reflexionando sobre esta incongruencia entre el propósito poético y el efecto causado, Eurípides llegó a su fórmula poética que decía: “Todo tiene que ser comprensible, para que todo pueda ser comprendido”. Este poeta consideraba que el entendimiento era la única raíz de todo crear y de todo gozar, por eso unas veces interrogaba, otras veces cuestionaba o analizaba, buscando a su alrededor para ver si alguien comprendía sus dudas. Así, entonces ante el tribunal de la estética racionalista fue llevado cada uno de sus componentes de la tragedia, ante todo el mito, pero también sus elementos característicos: la estructura

dramatúrgica, la música coral y por fin, y con máxima decisión, el lenguaje. Este es, según la perspectiva nietzscheana, el resultado de la racionalidad eurípidea. Lo que Eurípides intentó fue precisamente hacer las cosas mejor que los poetas enjuiciados por él. Mas, como afirma Nietzsche, “como poeta Eurípides se sentía sin duda por encima de la masa, pero no por encima de dos espectadores: a la masa él la llevó al escenario pero a esos dos espectadores los respetaba como a los dos únicos jueces y maestros de todo su arte capacitados para emitir un juicio, siguiendo sus indicaciones y advertencias, transfirió a las almas de sus héroes escénicos un mundo entero de sentimientos, pasiones y experiencias”<sup>43</sup>, únicamente a ellos oía, únicamente a ellos hacía caso en sus opiniones y consejos. De éstos dos espectadores uno era Eurípides como pensador y no en cuanto poeta. Pero antes de referirnos al otro espectador es pertinente detenernos un momento y preguntarnos: ¿qué ha ocurrido aquí? ¿En qué ha cambiado el drama musical griego? En su caracterización del escenario trágico, Nietzsche, nos ha revelado cómo en las festividades dionisiacas la magia de la tragedia descansaba en el canto religioso del macho cabrío<sup>44</sup>. Pero hay otro aspecto del asunto y es que el macho cabrío no conoce otra cosa que el canto y no puede adoptar otra figura trágica. Sólo hay música que produce éxtasis corporal y arrebatos que ahora son coaccionados por la censura dórica; ¿y si el dios de la embriaguez ha quedado sometido a tales amputaciones?, ¿no tiene él acaso que montar en cólera a causa de la falsificación estética del sacrificio?. Como Penteo en *Las Bacantes*,

---

<sup>43</sup> Cfr. NIETZSCHE, Federico NT. Cap. XI. Pág. 110.

<sup>44</sup> Análisis contemporáneos ponen en duda la comprensión del origen de la tragedia relacionándola exclusivamente a orígenes religiosos o al auténtico alcance del viejo fondo dionisiaco del que supuestamente emergió y de que aquella pureza revelaría el secreto del espíritu trágico. Así opinó Jean Pierre Vernant, uno de los contradictores de Nietzsche. Cfr. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Pág. 19-25. Ed. Taurus. Madrid. 1989.



puede ser que el poeta sea víctima de la magia, y caiga bajo su influjo y ser conducido hacia la fatalidad. Lo mejor, en este caso, era actuar cautamente o pedir ayuda. Entonces, ¿Como asumió Eurípides aquel reto, qué camino tomó?

Para responder a estas dudas Nietzsche desarrolla una crítica de la estructura dramática euripídea, subrayando en primer lugar, *el prólogo*. El hecho de que un personaje, un dios o un héroe, se presente al comienzo de una pieza y cuente quién es él, qué es lo que antecede a la acción, qué es lo que ha ocurrido hasta entonces, más aún, qué es lo que va a ocurrir en el transcurrir de la pieza, eso para un dramaturgo moderno sería un verdadero disparate pues tendría que renunciar al necesario efecto de tensión. Pero Eurípides reflexionaba de una manera diferente. El efecto de la tragedia antigua no descansó jamás en la tensión, en la incertidumbre acerca de qué es lo que acontecerá ahora, antes bien, ella estaba basada en grandes escenas de *pathos* en las que volvía a resonar el carácter musical básico del ditirambo dionisiaco. Pero lo que con mayor fuerza dificultaba el goce de tales escenas es un eslabón que se fue desgastando y que ahora falta: el padecer, la magia del éxtasis<sup>45</sup> dionisiaco, aquél sumergirse en el sufrimiento y en el desgarramiento del mundo.

Por el contrario, mientras el oyente tenga que seguir calculando cuál es el sentido que tiene la trama en sí misma, el por qué de este o aquel personaje, de ésta o aquella acción, le resultará imposible sumergirse del todo en la pasión y en la actuación de los héroes principales, y estará impedido para sentir la compasión trágica. Para certificar esta tesis,

---

<sup>45</sup> El término "éxtasis" aparece en Grecia en el siglo IV a.C., y significa "anomalía" fisiológica en cuanto alejamiento y separación de las normas de la naturaleza, una alineación mental, un estar fuera de sí, un estado de locura y separación.

Nietzsche acude a la comparación con la tragedia Esquileo-Sofoclea en la cual todo estaba artísticamente arreglado para que, desde las primeras escenas, se pusieran a mano del espectador ciertos hilos necesarios para que el espectador viviera y padeciera la tragedia. En cambio Eurípides, creía observar que durante aquellas primeras escenas, el espectador se hallaba inmerso en una inquietud peculiar queriendo resolver el problema matemático, el cálculo de la intriga de la historia anterior, por eso escribió el prólogo como programa para explicar la historia pasada haciéndolo declamar por un personaje digno de confianza, una divinidad. El prólogo es el ejemplo del método racionalista. Ahora él, Eurípides, podría dar forma con mayor libertad al mito, pues gracias al prólogo podría suprimir toda duda sobre su configuración.

Sin embargo, lo que decimos del prólogo también es válido para el *deus ex machina*<sup>46</sup>, pues éste traza el programa del futuro teniendo en cuenta la *justicia poética*, en donde la virtud es premiada y el vicio castigado. Con estas premisas euripídeas basadas en el entendimiento del drama, sobre el suelo griego se fue levantando una sombra que poco a poco cubrió con su manto de tinieblas el drama trágico. Pues bien, es entonces cuando aparece el otro personaje, el cual está en un principio al margen del drama. Su nombre es Sócrates<sup>47</sup>. Pero antes de proseguir con la narración es

---

<sup>46</sup> (Dios sacado de la máquina). En el teatro euripídeo dios que por medio de un mecanismo aparecía en escena al final de las obras para provocar el desenlace. Según Sócrates esto ocurre “cuando los autores trágicos se encuentran en una situación embarazosa”. Cratilo. 425 d.

<sup>47</sup> Nietzsche ataca a Sócrates como si estuviese vivo, como si se hallase en su presencia, intempestivamente. “Esa es la gran fascinación de su inactualidad. Estar fuera del tiempo, para aproximar al pasado, tratar lo ausente como presente. Es algo que también fue impuesto por su vocación literaria: supo mostrar las cosas más abstractas como palpitanes y estimulantes. Toda perspectiva histórica es un lente que deforma. Quien quiera que dé un significado autónomo, un valor absoluto a un

importante aclarar, que Nietzsche vuelve personaje a Sócrates y nos lo muestra como el testimonio del fenómeno en que se expresa la decadencia de los elementos propios de la tragedia griega. Por lo pronto presupongamos que esta figura<sup>48</sup> no muestra ninguna capacidad de comprensión ante el espectáculo sublime del teatro y tampoco participa de la embriaguez artística como los demás. Se sienta allí, va de aquí para allá, agita la cabeza, bosteza... Algunas veces incluso eleva la voz y hace propuestas teóricas sobre el desarrollo de la acción. Según su opinión los héroes no tendrían que perecer inevitablemente si ellos tomaran en cuenta esto o aquello... Así reflexiona, así conjetura.

Pudiera creerse que este extraño visitante se comporta de un modo insoportable. Incluso ante las terribles torsiones producidas por la agonía del héroe, él exhibe el optimismo más infame como queriendo decir siempre: esto no tiene que ser necesariamente así, podría suceder de otro modo, el destino no sigue un guión determinado. ¡Deberíamos inventar otra cosa!, algo más entendible, más racional, con causas que tuvieran efectos y con efectos que tuvieran causas. En vista de tanta frivolidad, el genuino discípulo de Dionisos se altera, lo mira con desconfianza, y piensa que quien no es capaz de mirar la vida trágicamente es incapaz de ser una buena compañía. Este decidido partidario de la tragedia sabe que el dolor se complementa con el placer, pero no es sólo complementarse sino fundirse para superarlo. Pero si este placer se cubriera con las máscaras del optimismo y del bienestar, esto no correspondería al rasgo esencial de la tragedia, y en cualquier caso, ya el hombre trágico ha quedado

---

acontecimiento, a un objeto o a un concepto del mundo histórico, es víctima de la ilusión. Cfr. COLLI, Giorgio. Op. Cit. Pág. 11-12.

<sup>48</sup> Cfr. Acerca de la figura de Sócrates como contradictor de Nietzsche es importante ver la obra ya citada de Peter Sloterdijk, *El Pensador en Escena*, pág. 107 y ss.

advertido. Sabe que dentro del público hay alguien que desprecia la tragedia. Su presencia se hace inquietante y fastidiosa. ¿Quién podrá ser?, ¿acaso una encarnación del dios? ¿Por qué ríe de algo que no debe?, ¿Por qué no habla cuando debe?, ¿No siente cuando debe, ni tampoco nada comprende?. No entiende nada del drama, de la individuación del dolor, del desmembramiento del dios, ni de los enredos metafísicos de éste. A pesar de ello insiste en objetar la tragedia, cuanto más solemnes se despliegan los signos más enérgicamente lleva la contraria, quiere hacernos partícipes de su punto de vista, quiere preguntarnos todo, cuestionarlo todo. ¿Por qué quiere descifrar la tragedia? El drama musical que es la esencia del pueblo griego es puesto en duda desde sus bases, pero ¿cuál es su objeto? ¿qué pretendió aquél individuo? Según Nietzsche esta es la nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático, y la consecuencia de ello es que la obra de arte va a perecer por causa de ella.

## **2.2. OPTIMISMO SOCRÁTICO.**

Para profundizar en la comprensión de este fenómeno, Nietzsche atrae nuestra atención sobre la pareja Eurípides-Sócrates asegurando que en Atenas estaba muy difundida la idea de que Sócrates ayudaba a Eurípides<sup>49</sup> a escribir sus obras, de lo cual infiere la gran preponderancia ejercida por el filósofo sobre el poeta trágico. Al identificarse con Sócrates, Eurípides es considerado el primer dramaturgo que sigue una estética

---

<sup>49</sup> Gilbert Murray hace una defensa de la figura de Eurípides desde la dimensión histórica, diferente a la interpretación filosófica propuesta por NIETZSCHE, Federico Cfr. Murray, Gilbert. *Eurípides y su Tiempo*. Fondo de Cultura Económico. México. 1974.

consciente. Intencionadamente busca penetrar hasta el corazón de la existencia y comprenderla, saber con claridad de qué se trata, y para poder explicárnosla, desea que nos alejemos de los instintos. Tal vez en este poeta encontramos un rasgo peculiar de algunos artistas modernos; este carácter se puede sintetizar en la idea socrática: “Todo tiene que ser consciente para ser bueno”. Tal es, por lo demás, una de las nociones centrales del NT sobre el pensamiento socrático para el cual “la sabiduría consiste en el saber” y “no se sabe nada que no se pueda expresar y de lo que no se pueda convencer a otro”. Esta es más o menos la norma de la actividad misionera de Sócrates. Para Nietzsche, el socratismo desprecia el instinto y con ello el arte. Esta es su afirmación definitiva y su tesis principal: “en todas las naturalezas productivas lo inconsciente produce un efecto creador y afirmativo, mientras que la conciencia se comporta de un modo crítico y disuasivo, en él, el instinto se convierte en crítico y la conciencia en un creador”.<sup>50</sup>

Cabe señalar aquí que para confirmar sus pruebas en contra de Sócrates, Nietzsche recurre a Platón de quien manifiesta que al dejarse seducir por su maestro destruyó su poesía y sus obras dramáticas para convertirse en filósofo. Él también despreciaba lo instintivo por lo cual intentó realizar una reforma del arte reglamentando la poesía. Así se expresa al final del libro X de la República “y por cierto... si tengo otras razones para creer que nuestra ciudad ha sido fundada de la manera más correcta posible, es sobre todo soñando con nuestras reglas acerca de la poesía”<sup>51</sup>. Platón va a mostrar qué tipo de *mythos* serían convenientes en su utopía, cuáles formas de *Póiesis* son “malas” y deben ser rechazadas, condenadas,

---

<sup>50</sup> Cfr. NIETZSCHE, FEDERICO SyT. Pág. 235, NT. Cap. XIII. Pág. 122.

<sup>51</sup> PLATON. La República. Libro X. 595 a..

censuradas e incluso desterradas, estas son: la *póiesis* del metro, de la música y de la pintura. Pero ¿cuál es la razón por la cual se debe rechazar este peligro?, sin duda porque constituyen una amenaza para los fundamentos del *logos*, porque se constituyen en su adversario, porque la *póiesis* no puede ser sometida a conceptos. “Esta *póiesis* no podría ser nunca delimitada ni sujeta, los filósofos y el estado entero estarían locos si dejaran que los hijos de las dulces musas arengaran con su bella voz la multitud del pueblo”<sup>52</sup>. Parecía a Platón además que el arte era *mimesis*<sup>53</sup>, sólo imitación de las imágenes aparentes, es decir que ni siquiera pertenecía al mundo empírico sino que se encontraba en una esfera inferior<sup>54</sup>. Pero específicamente la tragedia, la cual era considerada

---

<sup>52</sup> PLATÓN. *Las Leyes*, Libro VII. 8,17 c-d.

<sup>53</sup> Massimo Cacciari expone un punto de vista diferente al proponer el concepto del carácter radicalmente antimimético (en el sentido propio de una descreación) del hacer artístico. En su ensayo *El hacer del canto* de su libro *El dios que Baila* Cacciari expone que Platón no rechaza el arte del pintor o del poeta épico-trágico, “sino en tanto *mimesis phantastike*, en tanto arte que simula y que engaña y cuyo juego consiste en conferir una consistencia real a puras apariencias... En virtud de su naturaleza, las creaciones de esta *techne* harán vacilar la distinción entre lo que existen verdaderamente y el no ser, frente a la cual se funda el *logos*”. Más adelante afirma, “en realidad este arte puramente imaginativo, este arte que amenaza tan abiertamente al *logos* “común” de la polis, no es una *mimesis*... si simula, si nos engaña, si es un arte de la mentira, entonces no puede en ningún caso valer como imitación. Este tipo de producción no tiene fundamento imitativo: sus productos son sus propias imágenes. En suma, es precisamente esto lo que se condena: su desbordamiento, su exceso, en relación con el orden, con la jerarquía de las artes miméticas, tal es la paradoja: el arte es condenado no porque sea *mimesis* sino porque no es mimético. Mimético es por esencial el hacer común a los hombres y a los dioses mismos. Si se tratara de una verdadera *mimesis*, este arte debería representar lo divino tal cual es: bueno e inmutable”. Cfr. CACCIARI, Massimo. *El dios que baila*. Pág. 23-24.

<sup>54</sup> Platón se esfuerza por llegar más allá de la realidad y representar la idea que constituye el fondo de sus teorías. Para él las cosas no tienen realidad por sí mismas. La verdadera realidad corresponde a las ideas incorruptibles y eternas que han sido contempladas directamente por nosotros en una existencia anterior. La única ciencia que poseemos, nace de una «reminiscencia» de esta visión de las ideas. Conforme a ella, podemos discernir las cosas y les concedemos cierto grado de realidad en cuanto «participan» de las ideas. Así una cosa será bella en cuanto participa de la «idea» de la belleza; buena en cuanto participa en la «idea» de bondad, etc. La filosofía de Kant con su «fenómeno» o apariencia y su «cosa en sí» y la de Schopenhauer con la

entre las artes lisonjeras, porque representaba sólo lo agradable y por eso la enumera al lado del arte de la limpieza y la culinaria. De igual modo afirmaba que a una mente sensata le repugna un arte tan heterogéneo y abigarrado, que ni siquiera “dice la verdad” y que por su calidad de imitador, de autor de fantasmas, se encuentra alejado tres grados de la naturaleza. En cierto sentido entonces el arte es una mentira, una imitación de lo real, hecha para poder sobrevivir, para huir de lo insostenible hacia una dimensión provisional donde se soporta la vida con alivios, seguridades, consuelos, o con mundos fantásticos creados por artistas y dirigidos a quienes no poseen mucho juicio. Para estas mentes sensibles el arte representa una mezcla peligrosa, razón suficiente para desterrar del Estado ideal a los poetas trágicos.

Lo anterior quiere decir que la aptitud creadora del poeta es desacreditada por Platón, pues esa facultad no proviene de una intelección consciente de la esencia de las cosas. Por esta razón, la equipara al talento de los adivinos e intérpretes de signos. Lo cierto es que el poeta, dice, no es capaz de componer hasta que no ha quedado entusiasmado e inconsciente y ningún entendimiento habita ya en él. A estos artistas entusiastas e inconscientes contrapone Platón la imagen del poeta verdadero, el filósofo, el cual sí contempla la verdad en sí misma. Para el filósofo ateniense el tiempo de dejarse engañar por medio de esta clase de arte camina irrevocablemente a su fin. Así es como Platón haciendo de representante de los poetas ejemplares, lúcidos y racionales, emprende la destrucción, piso por piso, de un sistema de valores caduco, de aquel mundo de imágenes alucinantes, del panteón de aquellos dioses tan pretenciosos y

---

representación y su voluntad, reproducen remotamente este dualismo. Nietzsche, como sabemos, aceptaba en principio, la metafísica de Kant y de Schopenhauer.

altaneros. Bajo la autoridad de Sócrates, el tipo de *hombre teórico* va imponiendo su ley y es así como comienza el éxodo trágico, se derrumban los ídolos y se enfrían los ideales. Tan pronto como aquél haya tomado posesión se acabará la ilusión, ya no habrá más engaño, ahora este hombre teórico, al igual que el artista se va a satisfacer con lo existente. Ahora por fin ha llegado al punto de que siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de corregir el ser. Esta sublime ilusión metafísica ha sido añadida como instinto a la ciencia”<sup>55</sup>. Ya se sabe que tal optimismo reafirmado por el saber y los argumentos fue el que liberó a Sócrates del temor a la muerte, el que justificó y le hizo aparecer inteligible y, por lo tanto, justificada la existencia.

Se puede decir que frente al pesimismo de la tragedia aparece Sócrates como 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, y ve en el error el mal en sí. Penetrar en esas razones de las cosas y establecer una separación entre el conocimiento verdadero y la apariencia y el error, eso parecióle al hombre socrático la ocupación más noble de todas, incluso la única verdaderamente humana: de igual manera que aquél mecanismo de conceptos, juicios y raciocinios fue estimada por Sócrates como actividad suprema... Incluso los actos morales más sublimes, las emociones de la compasión, del sacrificio, del heroísmo, y aquél sosiego del alma fueron derivadas y lo son aún por sus seguidores, de la dialéctica del saber y por lo tanto calificadas de aprendibles”<sup>56</sup>. Lo que nos lleva a confirmar aquél prejuicio docto de donde procede aquella valoración socrática de que la

---

<sup>55</sup> NIETZSCHE, FEDERICO NT. Cap. XV. Pág. 134.

<sup>56</sup> NIETZSCHE, FEDERICO NT. Cap. XV. Pág. 135.



razón es igual a la virtud, que a su vez es igual a la felicidad. Ecuación que es juzgada duramente por Nietzsche por considerarla extravagante, por estar en contra de todos los instintos del heleno antiguo.

Ahora bien, volviendo a Sócrates<sup>57</sup> como personaje, vemos que con él se materializó uno de los aspectos de lo helénico, aquella claridad apolínea. Como precursor y heraldo de la ciencia, es padre de la lógica, la cual representa con máxima nitidez el carácter de la ciencia<sup>58</sup>, pero también él es el aniquilador del drama musical a causa de la dialéctica<sup>59</sup>. En esta

---

<sup>57</sup> Cfr. NIETZSCHE, FEDERICO *Crepúsculo de los Ídolos*, El Problema de Sócrates. Pág. 37. Alianza Editorial. Madrid. Traducción Andrés Sánchez Pascual.

<sup>58</sup> En una carta enviada a su amigo Erwin Rohde: "Ciencia, arte y filosofía crecen ahora simultáneamente en mí hasta tal punto que en cualquier caso engendraré centauros". Esta es tal vez la atmósfera del NT, un libro en donde todo está permitido: imágenes dobles forjadas por el debate entre arte y teoría, fusiones apasionantes entre ciencia y arte, metáforas de la dimensión existencial. En este sentido en este libro se expresa toda la genialidad de Nietzsche, el de ser artista en cuanto a científico y científico en cuanto a artista. El asunto del conflicto entre ciencia y vida registrado en el capítulo XVI del NT a partir de las consecuencias paradójicas de la cultura teórica y del optimismo socrático preocupa a Nietzsche porque el optimismo teórico ha terminado siendo un pesimismo desesperado. En el Ensayo de Autocrítica Nietzsche afirma: "y la ciencia misma, nuestra ciencia – si, ¿qué significa en general, vista como síntoma de vida toda ciencia?, ¿para qué, peor aún, de dónde toda ciencia? ¿Cómo? ¿Acaso es el científicismo nada más que un miedo al pesimismo y una escapatoria frente a él?, ¿una defensa sutil obligada contra la verdad?, ¿y hablando en términos morales, algo así como una cobardía y falsedad? ¿Hablando en términos no-morales, una astucia? Oh Sócrates, ¿Sócrates fue ese acaso tu secreto? Oh ironista misterioso, ¿fue esa acaso tu ironía?" Cfr. Ensayo de Autocrítica. La pregunta propuesta por Nietzsche es ¿qué se esconde detrás de la ciencia? ¿qué significa lo que queda oculto detrás?, ¿cuál es su sentido?. Sobre esta cuestión Cfr. Cano, Germán. *Nietzsche y la crítica de la modernidad*. Pag. 65 y ss. Madrid. 2001.

<sup>59</sup> Sobre el juicio que Nietzsche hace de Sócrates, como si éste fuera el responsable de la desaparición del drama musical griego, Giorgio Colli asegura que la sentencia es injusta: "Cuando Nietzsche acusa y condena la dialéctica como responsable de la decadencia griega comete un error de juicio. Un error respecto al delito, pero también respecto al culpable. Nietzsche señaló justamente a Sócrates como disoluto, pero esto no se debía a su actividad dialéctica, sino a su racionalismo moral y por otra parte la decadencia había empezado antes de Sócrates. Nietzsche aferró los aspectos débiles, los aspectos falsificadores de la razón, fustigó severamente su espíritu ascético, abstracto, sistemático y dogmático, pero no fue capaz de ver que todo esto procedía de la muerte de la dialéctica auténtica a manos de Platón y Aristóteles, ni de distinguir la razón constructiva que domina en occidente desde Platón hasta nuestros días, de la

instancia hay que dejar en claro que el socratismo es más antiguo que Sócrates, pues el influjo disolvente del arte se hace notar ya mucho antes. Mirándolo así resulta válida la afirmación nietzscheana “Para decirlo con toda franqueza: la floración y el punto culminante del drama musical griego es Esquilo en su primer período, antes de haber sido influenciado por Sófocles; con éste comienza la decadencia paulatina hasta que por fin Eurípides, con su reacción consciente contra la tragedia esquilea, provoca el final con una rapidez tempestuosa”.<sup>60</sup> Nietzsche enfatiza en que el elemento dialéctico<sup>61</sup> se había introducido en el drama musical mucho tiempo antes de Sócrates.<sup>62</sup>

---

dialéctica destructiva que va acompañada de una visión destructiva de la vida. Cfr. COLLI, Giorgio. Op. Cit. Pág. 32.

<sup>60</sup> Cfr. NIETZSCHE, FEDERICO SyT. Pág. 242.

<sup>61</sup> La posición de Giorgio Colli con respecto a la dialéctica es la siguiente: Sócrates, aspiraba al conocimiento místico; por eso era un asiduo espectador de la tragedia, demostraba una naturaleza religiosa, era respetuoso de la tradición de la ciudad pero su temperamento no era místico. La dialéctica fue un sucedáneo, su carácter eminentemente deductivo no le satisfacía. El logos surge del conocimiento místico, pero no puede conducir a esa visión, como Sócrates quizá esperó, y como Platón pretendió hacer creer. Por eso Sócrates fue un insatisfecho, un pesimista, paralizado por el impulso al éxtasis, a la intensidad y a la carrera desatinada contra la vida. Acerca del origen de la dialéctica el mismo autor hace el siguiente aporte: “quien contempla la razón griega intenta averiguar su articulación, se asoma a sus fuentes y descubre como matriz el éxtasis místico. Pero el paso de éste a aquella permanece oscuro. Durante el siglo VII a.n.e., aparece en el ámbito de la visión mántica y délfica del mundo, el enigma. Huellas de su relevancia se hallan en la poesía arcaica, en la esfera de los siete sabios, en suma el enigma indica el origen de la razón. En un principio la exaltación pítica con la que se emparenta el éxtasis dionisiaco se descargaba en el oráculo que es un enigma, más adelante, en el paso hacia la época presocrática, el enigma se presenta como la oscura fuente de la dialéctica. El enigma es señalado como problema, palabra que etiológicamente significa “obstáculo”, algo lanzado hacia delante, que se proyecta. En la época clásica, antes de entrar en el uso de las ciencias matemáticas, problema será un término técnico de la dialéctica, en el sentido “formulación de una búsqueda”, así pues, problema es originariamente la formulación de un enigma, y se convierte después en la formulación de la pregunta dialéctica que iniciará la discusión”. Cfr. COLLI, Giorgio. Op. Cit. Pág. 32.

<sup>62</sup> NIETZSCHE, FEDERICO NT. Cap. XIV. Pág. 129. “Si hemos de suponer, pues, que incluso antes de Sócrates actuó ya una tendencia antidionisiaca que sólo en él adquiere una expresión inauditamente grandiosa”.

### 2.3. LA MUERTE DE LA TRAGEDIA.

El mal tuvo su partida en el diálogo. Como es sabido, el diálogo no estaba originariamente en la tragedia, éste se desarrolló a partir de que en el escenario Esquilo separa a un actor del coro y luego Sófocles crea dos actores principales, dotados de iguales derechos, de ahí surgió la rivalidad expresada en palabras y argumentos. Cuando aquella discordia verbal se hubo infiltrado en la tragedia surgió por primera vez un dualismo en la esencia y en el efecto del drama musical. A partir de ese momento hubo partes de la tragedia en que la compasión cedió el paso a la luminosa alegría de la dialéctica. Por tal razón no es fortuita la afirmación nietzscheana de que: “A la dialéctica se la elige sólo cuando no se tiene otro medio. Se sabe que con ella se inspira desconfianza, que ella persuade poco. Nada es más fácil de borrar que el efecto de un dialéctico: la experiencia de toda reunión en que haya discursos lo prueba”<sup>63</sup>. El héroe del drama es ahora el héroe de la palabra. Ahora comprendemos por qué la esencia de la obra platónica del arte es el diálogo, que es sin embargo la carencia de forma y estilo, producida por una amalgama de todas las formas y estilos existentes, pues se balancea “entre todos los géneros artísticos, prosa, poesía, narración, lírica y drama. El diálogo ha infringido la antigua y rigurosa ley de que la forma lingüístico-estilística debía ser unitaria”.<sup>64</sup> Por eso se puede notar que en la tragedia griega tardía domina el dualismo de estilo, donde por un lado está el poder de la música y por otro el de la dialéctica. Vemos cómo la música va

---

<sup>63</sup> Cfr. NIETZSCHE, FEDERICO *Crepúsculo de los Ídolos*. Cap. VI. Pág. 40.

<sup>64</sup> Cfr. NIETZSCHE, Federico NT. Capítulo XIV. Pág. 127. Según Nietzsche Platón proporcionó a 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.

descartándose cada vez más, hasta que es la palabra la que predomina en la estructura del drama entero. Esto quiere decir que cuando la tragedia perdió su razón de ser en el espíritu de la música, éste fue remplazado por el *logos*. Todo este proceso culmina con la pieza de intriga euripídea donde queda superado el dualismo, a consecuencia de la aniquilación total de la música.

Por otra parte es muy significativo que el proceso finalice en la comedia, teniendo como inicio la tragedia. La tragedia que surge de las profundidades del ser humano, de su sentimiento, de su compasión, es pesimista en esencia. La existencia es en ella horrible y el ser humano, algo muy insensato<sup>65</sup>. El héroe de la tragedia, se precipita a su desgracia ciego. Pero al entrar la dialéctica, la cual es optimista por esencia, al confiar que la causa y el efecto son inobjetables y necesarios, y que, por lo tanto, existe una justicia poética basada en una relación imprescindible entre culpa y castigo, virtud y felicidad, la visión trágica es aniquilada por la dialéctica optimista, la cual arroja de la tragedia a la música, al mito y a toda manifestación de los estados extáticos. Ahora bien, resumiendo, al aparecer ésta comienza a negar todo lo que no se pueda analizar de manera conceptual. Cada conclusión, cada deducción le produce alegría. Para ella la claridad y la consciencia son su fin. Con este propósito se infiltra en la tragedia, así es como ésta pierde su unidad, surgiendo el

---

<sup>65</sup> La sabiduría popular griega explica el origen del pesimismo griego así: Durante mucho tiempo el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio Sileno, acompañante de Dionisos, 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 prorrumpiendo estas palabras en medio de su estridente risotada "Estirpe miserable de un día, hijos del azar de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír?, lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti morir pronto". Citado en el NT Cap. III. Pág. 55. La leyenda es contada por Apolodoro. *Biblioteca Mitológica*. II,6,3.

dualismo entre música y palabra. Al llegar aquí el héroe tiene que defender sus acciones con argumentos, corriendo el peligro de perder nuestra compasión, pues la desgracia que en algún lugar le alcanza, lo único que demuestra es que en alguna parte o en alguna acción se ha equivocado, o tal vez ha cometido un error de cálculo. Debo agregar entonces, que cuando el placer por la dialéctica hubo disuelto la tragedia, surgió la comedia nueva que representa el triunfo constante de la astucia y del ardid. De modo que es aquí donde está el motivo de su fallecimiento, como ciertamente Nietzsche lo ratifica:

“Sócrates, el héroe dialéctico del drama platónico, nos trae al recuerdo la naturaleza afín del héroe euripídeo, el cual tiene que defender sus acciones con argumentos y contra-argumentos, corriendo así peligro frecuentemente de no obtener nuestra compasión trágica: pues no vería el elemento optimista que hay en la esencia de la dialéctica, elemento que celebra su fiesta jubiloso en cada deducción y que no puede respirar más que en la claridad y la conciencia frías: elemento optimista que una vez infiltrado en la tragedia, tiene que recubrir poco a poco las regiones dionisiacas de ésta y empujarlas necesariamente a la auto-aniquilación... Basta con recordar las consecuencias de las tesis socráticas: “La virtud es saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso 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 est machina*”.<sup>66</sup>

Con estas indicaciones se ha dejado en claro cómo fue que la tragedia sucumbió pero, además, hay que agregar que el mito fue reemplazado por una dialéctica y una ética optimistas; esto equivale a decir que el drama musical pereció a causa de la falta de música, porque el socratismo penetró la tragedia y la arrastró por los senderos del razonamiento impidiendo que la música se fundiera con el diálogo. En consecuencia, la música, cada vez más restringida a unas fronteras más estrechas, se desarrolló de manera más libre y audaz fuera de la tragedia, como un arte absoluto. Es en la incompreensión del fenómeno de lo trágico por parte de Sócrates, en donde se representa el síntoma real de la decadencia de la civilización lógico-socrática.

Es indiscutible la afirmación de que al ser expulsado de la tragedia aquél elemento instintivo originario para ser reconstruido sobre un arte, una moral y una consideración racional del mundo fue la tendencia euripídea. Sin embargo, es preciso que debemos comprender aquella experiencia vital de Sócrates narrada por Platón en el *Fedón*<sup>67</sup>, la cual nos conduce a otras preguntas ¿Existe una relación opuesta entre el socratismo y el arte? ¿Un “Sócrates artístico” es contradictorio en sí mismo? en este diálogo nos cuenta que Sócrates cuando estaba en la cárcel, poco antes de su ejecución, puso en verso las fábulas de Esopo y compuso un himno a Apolo. Porque con frecuencia se le presentaba un ensueño que le decía: ¡Sócrates, cultiva la música! Esta aparición le exhortaba y excitaba a

---

<sup>66</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. XIV: Pág. 128.

<sup>67</sup> PLATÓN. *Fedón*. 60 e – 61 a.

continuar con su filosofía como si fuera ella la primera de las bellas artes. Finalmente Sócrates se decidió a cultivar aquella música tan poco sentida por él, cabe entonces preguntarse cuál fue el motivo que le llevó a emprender tales ejercicios? Bien pareciera por todo lo anterior, que quiso descargar del todo su conciencia moral, ante la intuición de no comprender el arte. Aquella frase dicha por la aparición onírica es tal vez el único signo de sorpresa y sensibilidad artística que se interpuso en su naturaleza lógica. Este Sócrates “cultivador de la música” se diferencia del Sócrates “anti-trágico” de Nietzsche. En esta ambigüedad del Sócrates cultivador de música, éste se reconoce en sus propios límites y al asumir una conciencia autocrítica nos orienta hacia una salida de la racionalidad para aceptar el mito, pero si aceptamos esta afirmación, queda la pregunta ¿acaso el arte es suplemento necesario de la ciencia? Al hacerse esta pregunta, Nietzsche declara que el influjo socrático ha sido negativo pues “se ha extendido sobre la posteridad como una sombra cada vez mayor en el sol del atardecer, así como también ese mismo influjo obliga una y otra vez a recrear el arte, y desde luego el arte en sentido metafísico, más amplio y más profundo, y, dada su propia infinitud, garantiza también la infinitud de éste”<sup>68</sup>. Con esto Nietzsche nos advierte que quizá el arte sea un correlato de la ciencia, siempre y cuando la ciencia no nos abrume con su absurda pretensión salvadora y curativa, con tal de que aquel fanatismo de la razón no nos agobie con aquellos condicionamientos patológicos: hay que ser inteligentes, claros, lúcidos, cueste lo que cueste. Nietzsche nos quiere prevenir advirtiéndonos que el instinto es la tendencia vital del arte y representado en la música es desplazado por formas de control, de persuasión y de saber, basados en la razón, lo cual reduce al arte a una simple producción de conceptos, imágenes y reflexiones que lo desprenden

---

<sup>68</sup> Cfr. NIETZSCHE, FEDERICO Cap. XV. Pág. 131.

de sus raíces. De esta necesidad creada para explicarlo todo, para hacer de la razón el juez único de todas nuestras acciones, de ese rechazo a todo lo instintivo e inconsciente, germina lo que sería el ocaso del mito y con ello la decadencia del pueblo griego.

En definitiva cabe concluir que la importancia del análisis nietzscheano de la muerte de la tragedia, consiste en que la idea del mundo pesimista griego fue reemplazada por una propuesta optimista que busca derivar todo el arte del conocimiento a partir de la observación de la experiencia sensible, haciendo uso de la lógica para tratar de reconstruir un arte ya muerto. Dicho de otra manera, la apreciación genealógica que hace Nietzsche de cómo hemos llegado a ser lo que somos, desde dónde somos como somos, desde cuándo el tipo de vida que llevamos y defendemos se esconde detrás de la máscara de un ideal y de un optimismo teórico que la llena de un sentido falso, el cual ha despojado a la vida y, con ello al arte, de la inconciencia creadora, cercenando su esencia mítica a cambio de un voraz deseo de conocer, de comprender y de explicar el sentido que tiene el arte.

El intento nietzscheano de concebir un Sócrates “cultivador de la música” expresaba nítidamente la necesidad de realizar un innovador balance sobre el destino de nuestra cultura e identificar claramente los límites de aquella cultura teórica y Alejandrina que nubló por completo la vitalidad del pueblo griego y con ello, la energía y dinamismo del presente y es así como nos lo advierte:

“En las cumbres, la misma abundantísima ansia de saber, y la misma insaciada felicidad de encontrar esa mundanización



enorme, y junto a ello un apátrida andar vagando, un ávido agolparse a las mesas extranjeras, un frívolo endosamiento del presente o un apartamiento obtuso y aturdido, todo *sub-specie saeculi* (bajo el aspecto del siglo), del tiempo de ahora (*jetztseit*): síntomas idénticos que permiten adivinar en el corazón de esa cultura un fallo idéntico a la aniquilación del mito”.<sup>69</sup>

En lo tratado hasta el momento no se ha dado contestación aún a esa pregunta que subyace en el fondo: ¿está muerto el drama musical para siempre? Para responder a esta pregunta Nietzsche plantea una genealogía de la tragedia desde su contemporaneidad e interroga sobre el por qué del arte, sobre su utilidad y su necesidad, o por qué el arte se ocupa de los hombres y los hombres se ocupan del arte. Para comprender esa decadencia del arte en toda su dimensión es oportuno preguntarse precisamente a qué necesidades profundas obedece su nacimiento. Es necesario ir a la génesis.

---

<sup>69</sup> NIETZSCHE, FEDERICO NT. Cap. XXIII. p. 193.

### 3. LA GÉNESIS DEL ARTE<sup>70</sup>

El presente capítulo tratará de responder la pregunta que averigua el por qué del arte como verdadera actividad metafísica de la vida. De acuerdo con esto, exploraremos con Nietzsche la sabiduría de la vida que tenía el pueblo griego, el cual, según él, experimentó el arte como una necesidad que justificaba su dolor y sufrimiento existencial y que lo usó para representar todas esas cosas terribles, funestas y aniquiladoras que hay en el fondo de la vida. La verdad es que este es el propósito del libro *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, de 1871, en donde se hace la exposición de la importancia que tiene para el desarrollo del arte como verdadera actividad metafísica de la vida, la dualidad mítica existente entre Apolo y Dionisos. Estos dos nombres han sido tomados en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptible “la doctrina secreta de su visión del arte, no sólo como conceptos, sino como figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses”<sup>71</sup>. Dicha concepción es la confirmación de la tercera conferencia dictada un año antes en la Universidad de Basilea, relativa al tema y que llevaba por título *La Visión dionisíaca del mundo*. Estos dos escritos coinciden en su temática, en lo tocante a su propósito, coincidiendo con la idea de que dichas divinidades artísticas prefiguran y enlazan el origen de la tragedia, el espíritu de la música y la esencia del

---

<sup>70</sup> Se ha llamado así, génesis, y no genealogía por no ser aún una expresión utilizada por Nietzsche y porque el método genealógico como tal quizá todavía no esté maduro. Por eso aquí Nietzsche tuvo que apelar a una especie de exposición hegeliana. Pero sí se podría afirmar que hay una genealogía en la forma como el NT fue escrito, es decir, reduciendo el problema desde la actualidad a sus orígenes, en un viaje desde el presente a lo profundo de sus inicios.

<sup>71</sup> Cfr. NT. Cap. I. Pág. 41

arte. Nietzsche introduce ese doble principio mitológico que suscita y proporciona una novedosa comprensión del arte, a través de la contradicción, la tensión, la inestabilidad y la rivalidad entre estos dos dioses.

### **3.1. LA METAFÍSICA DEL ARTISTA**

Para comenzar se hará un breve recuento de lo que representaba la figura de Apolo, a continuación se analizará la doctrina secreta de la visión del mundo griego bajo el simbolismo de dos principios estéticos o fuerzas naturales y vitales: lo apolíneo y lo dionisiaco. Estos dos instintos artísticos de la naturaleza representan en la estética nietzscheana la competencia y la disposición para conocer hasta qué grado y hasta qué altura llevaron su arte los griegos, en sus imaginados mundos artísticos, a partir del sueño y en la embriaguez. Gracias a este doble camino del goce y del éxtasis, los hombres pueden descubrir el sendero. Con Apolo el sueño se nos presenta como juego del ser humano con lo real y con Dionisos, en cambio, el ser humano se expresa en el juego con la embriaguez.

El segundo objetivo del capítulo apunta a buscar la esencia misma de la tragedia en la visión del mundo griego antiguo. Nietzsche nos presenta la idea de que sus dioses fueron concebidos como frutos de una religión de la vida, pues en ellos está divinizado lo existente, tanto lo bueno como lo malo, pues los griegos se guardaban de imputar a los dioses la responsabilidad por la existencia del mundo y, por lo tanto, la incumbencia en el modo de ser de éste. El mundo olímpico se caracterizaba por la

belleza, el sosiego y el goce; los helenos los consideraban como parte de su propia vida y los representaban como espejo transfigurador de sí mismos. Con ellos no hay ascética, espiritualidad o deber, aquí sólo existe la exuberancia, un verdadero desbordamiento de la vida. El griego que conoció los enigmas y horrores de la existencia para poder vivir, colocó delante de sí las resplandecientes criaturas oníricas de los olímpicos.

En seguida, se procederá con el análisis del estado dionisiaco, el cual aniquila las barreras y límites habituales de la existencia, y contiene, mientras dura, un elemento letárgico en el cual se sumergen todas las vivencias del pasado, quedando, de este modo, separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca. Después de que la realidad cotidiana penetra en la conciencia es sentida como *naúsea*, como un estado de ánimo ascético negador de la voluntad. En ese sentido Nietzsche compara al hombre dionisiaco con Hamlet, quien después de haber conocido el fondo horroroso de la existencia, siente que es ridículo cambiar la esencia eterna de las cosas, y ya no encontrará consuelo, pues ahora ve en todos lados lo absurdo de la vida. Aquí es donde el arte se aproxima al hombre dionisiaco, lo seduce y lo invita como su bienhechor a acercarse a él, para curarlo de la absurda y cruel existencia, contraponiendo a estos pensamientos oscuros y pesimistas representaciones con las que pueda vivir. Estas representaciones son lo *sublime*, como sometimiento artístico de lo espantoso y lo *cómico*, como descarga artística de la náusea de lo absurdo.

Por último, se tratará la forma cómo la música nos conecta inmediatamente con la voluntad, lo que quiere decir que Nietzsche crea el concepto de la

metafísica del arte. De esta manera el arte justifica y da significado a nuestra existencia. Debe quedar en claro que Nietzsche inicia su análisis de lo más externo, lo apolíneo, a lo más interno, lo dionisiaco; desde la naturaleza de lo dionisiaco va descendiendo hasta encontrar en su retorno el origen a la música como esencia ontológica, que no sólo será válida para los griegos sino para todos los hombres. Es así como se ha de proseguir la exploración. Es oportuno ahora esbozar cuáles han de ser los pasos a seguir.

Mirado así, se iniciará considerando al arte como expresión de la voluntad, como fuerza vital o potencia de vivir y de sufrir del pueblo griego, a partir de estas dos divinidades, Apolo y Dionisos, que, como reiteramos, dieron lugar al drama antiguo.

Para iniciar se enumerarán las particularidades que más se destacan en estos dos dioses y que nos permiten delimitar sus ámbitos, orígenes y metas, entendidos como mundos artísticos que son la fuente del arte. Tal es el propósito para comprender el arte y el lugar que ocupa en la existencia.

Por lo pronto se intentarán fijar las características de estos dos dioses tutelares. En Apolo y Dionisos el autor reconoce a los representantes de dos concepciones del arte que difieren en su naturaleza y sus fines respectivos, pero que al juntarse dialécticamente producen la tragedia.

### **3.1.1. El sueño o el estado apolíneo como potencia artística.**

Comencemos echando un vistazo a las características sobresalientes de Apolo: este dios no es una figura, no es un ser que pueda ser nombrado y definido, es una voz que llena el espacio, una flecha que puede dar en el blanco como la luz que revela cada ser. Apolo nos conduce lejos del mismo modo en que su arco alcanza los blancos más alejados. Es el dios de la distancia<sup>72</sup>, de la calma total, de la misteriosa claridad, de la procreación poética, de la ilusión bienhechora, del despertar y del ensueño adivinatorio, de la majestad de la razón y del oleaje del ritmo. Apolo es el dios de las formas que delimitan las cosas en su individualidad, es el dios resplandeciente de la luz y del sol, de las bellas apariencias propias de las artes figurativas cuyo mundo está dominado por el fenómeno fisiológico del sueño. Este dios representa el principio de individuación y puede suscitar la felicidad liberadora en la apariencia.

Apolo es quien rige el reino de la bella medida, de la proporcionalidad, de la simetría y de la moderación, lo cual implica una idea de la limitación como un mundo cerrado, protegido por la finitud de la forma. Dentro de este contexto, esta idea de límite supone la presencia de algo que supere aquellos límites de la apariencia. Por eso los griegos eran concientes de que lo apolíneo no ofrecía toda la verdad del mundo, por eso se mentían. Es cierto que no se hacían ilusiones, pero embellecían la vida con las mentiras del arte, esta era su cura a todos sus males y para su tendencia al pesimismo.

---

<sup>72</sup> "Apolo es el dios que dispara a distancia, que hiere desde lejos, aluden a una acción indirecta mediada por la flecha, diferida a distancia. Originariamente evocan terror, ambigüedad, misterio, indescifrabilidad, y desviación de la acción divina. Pero el dardo es símbolo de la palabra, en su oráculo y en su enigma aparece como desafío mortal; más tarde el arma de Apolo se mostrará en la conexión con las palabras, por el logos". COLLI, Giorgio. Op. Cit. Pág 50.

Apolo es el dios de la forma, de la delimitación. Por eso representa el arte del escultor, pues la estatua, en cuanto bloque de mármol, encarna lo real, y ella personifica la persona viviente del dios<sup>73</sup>. Con la escultura gozamos de la comprensión inmediata de la figura, puesto que es un arte en el que las figuras nos hablan. Es la deidad que rige a los escultores como Fidias, pero también a los poetas épicos como Homero, aquél poeta apolíneo que hizo soñar a todo un pueblo (los griegos que sueñan son Homero y Homero es un griego que sueña).<sup>74</sup> Es el dios que está a favor de la armonía y de la pureza y las propicia mediante la música o destruyendo todo cuanto es impuro e inquietante. Su fin es calmante y terapéutico, porque la bella apariencia elimina la sensación de incertidumbre, la esperanza renace con el conocimiento y el hombre encuentra paliativos y curas para sus quebrantos existenciales.<sup>75</sup>

Es preciso advertir que esto no vale sólo para la escultura, sino también para la tragedia, pues con Apolo entra en escena también el actor, el cual sin estar totalmente sumergido en el sueño o en la embriaguez está impregnado de ella hasta el punto de “ver flotar ante sus ojos, dotado de una realidad casi tangible, la imagen del dios sufriente o del héroe que le representa”<sup>76</sup>.

Para establecer su control sobre las fuerzas estéticas griegas, Apolo opone su poder para sujetar la exaltación ilimitada del instinto, reduciéndolo a los límites fijados por los contornos de la normatividad, articulada a la razón y

---

<sup>73</sup> Cfr. VDM en NT. Pág. 245.

<sup>74</sup> Cfr. NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. II, Pág. 49. Cap. III. Pag 56.

<sup>75</sup> NIETZSCHE, FEDERICO. Cap. IV: Pág. 60.

<sup>76</sup> NIETZSCHE, FEDERICO NT. Cap. VIII. Pág. 84.

a la medida. En cuanto divinidad ética exige medida de los suyos, y, para poder mantenerla, conocimiento de sí mismo.<sup>77</sup>

Pero, sobre todo, hay que decir que la actividad apolínea no es meramente contemplativa; es la respuesta del hombre a la necesidad de configurar un mundo intrínsecamente desordenado de otro aparentemente ordenado.

Apolo construye la apariencia y, mediante la aparición de los mundos oníricos, libera a los hombres del sufrimiento al producir con el sueño efectos salvadores, aliviando la existencia. El artista apolíneo busca recrear la realidad pero la cubre con el manto de las bellas apariencias<sup>78</sup>. En este sentido Nietzsche entiende el sueño como juego del ser humano individual con lo real. Es este mundo de los sueños en donde cada hombre se convierte en artista, en donde la bella apariencia se nos presenta como presupuesto del arte figurativo y en él gozamos con la comprensión inmediata de la figura, pues sentimos que todas las formas nos hablan y nosotros queremos hablarles y que en ellas no existe nada indiferente o innecesario<sup>79</sup> y sin embargo, la bella apariencia oculta con su velo sólo parte de aquellos aspectos terroríficos de la existencia, dejando insinuar algo de aquello que quiere esconder. El sueño nos brinda una posibilidad de vivir pues con él podemos soportar la realidad penosa, en él también lo doloroso y aterrador se contempla con alegría.

En el sueño somos diferentes a como somos en nuestra existencia diurna, pues creamos un escenario en el que representamos el juego de la vida, así como el niño se ejercita con las actividades lúdicas. El hombre,

---

<sup>77</sup> NIETZSCHE, FEDERICO.NT. Cap. IV. Pág. 60

<sup>78</sup> NIETZSCHE, FEDERICO NT. Cap. I. Pág. 45.

<sup>79</sup> Cfr. NIETZSCHE, FEDERICO NT. I, pág. 42



mediante esas imágenes, se ejercita para interpretar la vida mediante esos sucesos. Allí, en la apariencia de la apariencia, nos encontramos en el gran teatro del mundo y como actores transformamos lo real. Apolo nos dirige, nos guía y nos enseña con aquellas imágenes las cosas serias, las tristes y oscuras de la divina comedia de la vida. Es a través del sueño como nos relacionamos con el mundo. Tal como lo señala Nietzsche “la relación que el filósofo mantiene con la realidad de la existencia es la que él, hombre sensible al arte, mantiene con la realidad el sueño, la contempla con minuciosidad y con gusto: pues de esas imágenes saca él la interpretación de la vida, mediante esos sucesos se ejercita para la vida.”<sup>80</sup> Como la obra de arte, el sueño posee una aptitud para hacernos sentir e imaginar mundos fantásticos, ya que el sueño, al ser un estado de introspección, nos permite contemplarnos hacia dentro. “Mas en el interior de esa frontera no son sólo acaso las imágenes agradables y amistosas las que dentro de nosotros buscamos con aquella inteligibilidad total: también las cosas serias, tristes, oscuras, tenebrosas son contempladas con el mismo placer, sólo que también aquí el velo de la apariencia tiene que estar en un movimiento ondeante y no es lícito encubrir las formas básicas de lo real”<sup>81</sup>.

En resumidas cuentas, soñar consiste en producir imágenes mentales en las que las cosas se distinguen unas de otras sin poder prescindir del tiempo ni del espacio. No cabe duda que el sueño propicia una percepción artística y aparece ligado a ciertos procesos de creación artística, como un acto poético. También algunas manifestaciones de inconsciencia, algunos discursos fantásticos y los estados de goce natural o inducido, son

---

<sup>80</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. I. Pág. 43.

<sup>81</sup> NIETZSCHE, Federico. VDM en NT. Pág. 245.

revelaciones de la realidad apolínea. El sueño es el partícipe de la fuerza creadora del artista figurativo y de la poesía: en este estado se conciben imágenes y visiones que intensifican las percepciones sensoriales. Allí las cosas se le presentan a la visión del artista, nítidas e iluminadas. Soñar es ver más claro, es asistir a la contemplación de la forma perfecta y armoniosa, es conocer el secreto apolíneo del contorno y de la luz. Se puede decir, entonces, que la bella apariencia se le aparece al artista como una visión íntima y transfigurada. La figura artística se convierte en un espejo en el que se refleja la propia existencia, en un instante ilusorio. Al artista apolíneo el sueño le revela los grandes secretos, le habla de otra existencia, de la multiplicidad de formas en el tiempo y el espacio, de una verdad superior que contrasta con la inteligible y fragmentaria realidad diurna.

Pero si el mundo onírico tiene que ver con la visión y está relacionado con la intuición, “es el mundo transfigurado del ojo, que en sueños, con los párpados cerrados, crea artísticamente”.<sup>82</sup> Es también un salto hacia lo divino, donde los dioses hablan a los hombres en un lenguaje inteligible. El sueño crea un grado supremo de apariencia apolínea que nos separa de la realidad para conducirnos a otra más alta. Según Lucrecio<sup>83</sup>, es en el sueño donde por primera vez aparecen las figuras de los dioses ante las almas de los hombres. El mundo de los sueños rompe con el tejido y la red de los conceptos para buscar un nuevo terreno fuera del mundo rígido y supuestamente seguro. En este sentido el pueblo griego fue un ejemplo, pues al crear su maravilloso mundo mítico dio rienda suelta a la libertad creadora. No cabe duda que el mundo de la ficción enriquece y libera al

---

<sup>82</sup> VDM en NT. Pág. 255.

<sup>83</sup> Véase Lucrecio “*DE RERUM NATURA*” “Sobre la naturaleza de las cosas”. Verso 1169-1182. Ed. Aguilar.

hombre, pero siempre y cuando éste tome conciencia de que en el fondo él mismo es un experto en crear ilusiones y metáforas, ya que esa delicada línea divisoria no se puede trascender pues “a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico, ya que en caso contrario la apariencia nos engañaría presentándose como burda realidad”<sup>84</sup>. No es extraño, entonces, como se indicó atrás, tomar la obra de Homero, el artista apolíneo por excelencia, considerado por Nietzsche como un relator sublime y un artista ingenuo, como símbolo de la victoria completa de la ilusión apolínea<sup>85</sup>, pues en su obra quedamos atrapados en las redes de la belleza y de la apariencia.

### **3.1.2. La embriaguez o el estado dionisiaco como potencia artística.**

Hasta ahora hemos dicho que Apolo es el dios del arte, por ser la belleza como apariencia, su elemento, pero, Nietzsche reconoce que Dionisos<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Cfr. NT. Cap I, Pág 44.

<sup>85</sup> Cfr. NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. III. Pág. 52.

<sup>86</sup> El mito de Dionisos estaba asociado a las fuerzas de la naturaleza. Pero era otro de los dioses griegos que estaba relacionado con el arte, que se representaba como un dios loco que aporta con su exuberante poder la manía y la demencia irrumpiendo con su fuerza intensa e impredecible. Dionisos encarnaba la esencia del desorden. Una sucinta descripción de Dionisos nos la da Karl Kerényi: “Dionisos se presentaba a los griegos como el dios del vino, el dios del toro, el dios de las mujeres, del amor sexual, está íntimamente emparentado con el carácter de la mujer, se le vinculó con el sexo femenino, la fuente de todas las esperanzas sensuales y trascendentales, el centro de la existencia. Es el dios del éxtasis y del terror, de la ferocidad y de la liberación más dichosa, el dios furibundo cuya aparición lleva a los hombres al frenesí, un dios cuya esencia, su modo de ser divino, la caracterización básica de su naturaleza era la locura. Una locura inherente al mundo en sí. (Kerényi Karl, *Dionisos raíz de la vida indestructible*, Traducción Adan Kovacksis, Editorial Herder, Barcelona. 1888. Pág. 102). De acuerdo a este mito, también resulta significativa la opinión de Walter Otto: “Dionisos es de modo principal el dios fragmentado, símbolo de renacimiento e inmortalidad, de la *dynamis*, el brotar continuo de la vida. Dionisos se nos presenta, así, de dos formas: como el que desaparece y retorna, el que muere y renace, la presencia y la ausencia del ahora y del entonces, que tiene en la máscara su signo más subyugador” (Otto Walter, *Dioniso. Mito y culto*. Traducción Cristina García, Editorial Siruela, Madrid. 2004. pág. 44 y ss).

también representa el arte, por ser el inspirador de representaciones trágicas a través del juego con la embriaguez, con el éxtasis. Estos estados elevan al hombre al olvido de sí, hasta romper el *principium individuationis*. En estos estados, lo subjetivo desaparece ante la irrupción violenta de lo general-humano, de lo universal-natural. El grito de alegría extática y mística de Dionisos penetra y rompe tal principio, llegando hasta las madres del ser en el fondo secreto de las cosas. En las fiestas de Dionisos se reconcilia el hombre con la naturaleza, se establece un pacto entre los hombres y el hombre es en sí mismo una obra de arte. Este ser humano configurado por el artista dionisiaco mantiene la misma relación que el artista apolíneo sostiene con la estatua. Pero tal vez se deba primero pasar revista a este estado existencial.

Dionisos es el dios de lo caótico y desmesurado, el dios del lado oscuro de la existencia, potencia que rompe con todas las formas definidas y nos pone en contacto con el Uno primordial a través del éxtasis de la embriaguez<sup>87</sup>. Para Nietzsche, este presupuesto estético vital de la embriaguez se opone y complementa a todas las características apolíneas. En él la naturaleza juega con el hombre. Y se manifiesta en un estado “fisiológico” y psicológico o mejor existencial, como éxtasis o entusiasmo que apuntan a la trasgresión a la desmesura, a la necesidad de lo ilimitado.

---

<sup>87</sup> En el NT la elección de la pareja Apolo-Dionisos es decisiva, pero si los contraponemos como opuestos podemos desorientarnos tal como lo afirma Colli: «En realidad una matriz común reúne a ambos dioses en el punto delfico; su reflejo humano es la “manía” que Nietzsche parece advertir sólo en Dionisos, rebajada a “ebriedad”, pero la manía es algo más que la “ebriedad”, es la única aproximación auténtica a la divinidad, cuando el hombre anula su propia individuación. Sobre esa trama religiosa, sobre el simbolismo y su aparente jerarquía nos introduce Platón en *El Fedro*, con su discurso sobre la locura. “Mántica” proviene de locura o de manía, por esencia el arte de la adivinación o sea que el culto a Apolo desciende de la locura. A esta manía apolínea va estrechamente ligada y a veces subordinada la embriaguez dionisiaca de la orgía. Cfr. COLLI, Giorgio. Pág. 52.

Este es un estado corporal que puede ser provocado, causado o inducido de diferentes maneras. La embriaguez no actúa como narcótico adormecedor sino como la excitación máxima de todas y cada una de las fuerzas corporales, porque actúa sobre la totalidad del ser humano. El sentido de la embriaguez, como categoría estética nietzscheana no es unilateral, sino que posee una polisemia más amplia abarcando distintos significados: llenura, hartura, sobreabundancia: pero su significado apunta a cierta unión con la naturaleza, en donde el hombre es una totalidad. A través de la orgía de la celebración se llega al éxtasis y es a partir del éxtasis como se diluye el hombre en el Uno Primordial.

Las manifestaciones artísticas dionisiacas carecen de un estilo definido y podríamos decir que son anticanónicas, pues no se presuponen doctrinas estéticas a seguir. Puede decirse que son expresiones de lo instintivo y lo irracional en el arte: tal como nos lo aclara Nietzsche en el *Crepúsculo de los Ídolos*, en donde dice que la embriaguez intensifica y excita al ser humano, antes de ello no se puede dar ningún arte. Es más, para que haya un hacer y un contemplar estético es indispensable una condición previa, la embriaguez dionisiaca, la cual nos coloca ante la totalidad, perdiéndose la claridad y destruyendo lo ilusorio.

“Todas las especies de embriaguez por distintos que sean los condicionamientos tienen la fuerza de lograr esto, sobre todo la embriaguez sexual, la forma más antigua y originaria de embriaguez. Así mismo la embriaguez de que van seguidos todos los apetitos grandes, todos los afectos fuertes; la embriaguez de la fiesta, de la rivalidad, de la pieza de virtuosismo, de la victoria, de todo movimiento extremado; la

embriaguez de la crueldad; la embriaguez de la destrucción; la embriaguez debida a ciertos influjos meteorológicos, o la debida al influjo de los narcóticos, y por fin, la embriaguez de la voluntad, la embriaguez de una voluntad sobrecargada. Lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de plenitud, de intensificación de las fuerzas”.<sup>88</sup>

Si se tiene en cuenta lo anterior, la embriaguez sería como una marea que se apodera de nosotros, una locura inspiratoria, un delirio de éxtasis, de plenitud, al ser contagiados por el baile y por el poder hipnótico de la música. En síntesis, puede considerarse que la embriaguez dionisiaca no nos aparta de la realidad, como el sueño, sino que adentra al hombre en ella mediante sensaciones físicas inmediatas que son, de hecho, la más real experiencia, pues se acrecientan los sentimientos de fuerza y de plenitud al diluirse en el todo. Al producirse esa comunión con el núcleo del ser mismo de la realidad, la embriaguez despoja al hombre del *principio de individuación*<sup>89</sup>. Al desaparecer todas las barreras el hombre se

---

<sup>88</sup> NIETZSCHE, FEDERICO *El Crepúsculo de los Ídolos*, incursiones de un intempestivo. Cap VIII. P. 90. Alianza Editorial.

<sup>89</sup> Conviene que aclaremos este concepto al que nos hemos referido con anterioridad como una característica de lo apolíneo. El *principium individuationis* como sucesión en el tiempo y como ocupación de un lugar en el espacio. Esta expresión es usada por Nietzsche muy a menudo y equivale en Schopenhauer al espacio y al tiempo. Según éste el espacio y el tiempo singularizan lo que es, en principio, idéntico; por ello la unidad esencial del todo se convierte en multiplicidad. He aquí lo que dice: “... designaré el tiempo y el espacio empleando una antigua expresión tomada de la escolástica, como *principium individuationis*, lo que hago notar para que se tenga en cuenta de ahora en adelante. Pues el tiempo y el espacio es aquello en virtud de lo cual lo que en su esencia y según el concepto es uno y lo mismo, aparece como vario, como múltiple, bien en la sucesión, bien en la simultaneidad”.

He aquí la interpretación de Eugen Fink: El “*principium individuationis*” es el fundamento de la división de la particularización de todo lo que existe; las cosas están en el espacio y en el tiempo; están juntas aquí, pero justamente en la medida en que se hallan separadas unas de otras; donde una acaba, la otra empieza; el espacio y el tiempo se juntan y se separan a la vez. Lo que nosotros llamamos de ordinario las cosas o lo existente, es una pluralidad inabarcable de realidades distintas, separadas, pero sin

abandona y fusiona con el todo; más aún, se sumerge en el océano infinito y cósmico, en el Uno primordial<sup>90</sup>: cuando el ser humano se identifica con el Uno Primordial se olvida toda noción de identidad y de todo lo que separa, delimita e individualiza. Viviendo esta manía extática<sup>91</sup>, este encantamiento ritual, el individuo se libera de los impedimentos al complementarse con la totalidad: se ha convertido en una obra de arte.

“bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra la fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre... Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la “moda insolente” han establecido entre los hombres... Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de la comunidad

---

embargo, juntas y reunidas en la unidad de espacio y tiempo”.<sup>89</sup> Cfr. *La Filosofía de NIETZSCHE*, Federico Cap. I. Pág. 36. El individuum en cuanto singular evento, instante, individuum en cuanto racimo de eventos o conjunto de instantes que quiebran las espiras de la duración del tiempo como nihilística sucesión de momentos, el individuum es el perfecto fragmento.

<sup>90</sup> “Das Ur-Eine”. En alemán, palabra utilizada por Nietzsche del léxico de Schopenhauer y que se traduce como el Uno Primordial.

<sup>91</sup> A este respecto me parece pertinente la alusión que hace Platón sobre las clases de manías: “en cuanto a la locura divina la hemos dividido en 4 partes refiriéndolas a 4 dioses. La mántica (igual a adivinación), la atribuimos a inspiración de Apolo; la iniciática a inspiración de Dionisos; la poética a inspiración de las musas, y la cuarta a inspiración de Afrodita y Eros. Platón, Fedro. 265A. Traducción de Luis Gil Fernández. Editorial Technos. Madrid. 2002. Tal como lo afirma Cacciari: “por cierto, hay dos tipos de delirio: uno causado por las enfermedades humanas y otro inspirado por los dioses (idem. 245B); tal es el delirio de la profetisa, habitada por el dios, la exaltación del coro dionisiaco, la exaltación que produce el Eros, “el gran demonio”, y por último, aquella cuyas autoras son las musas”. Cfr. CACCIARI, Massimo. Op. cit. Pág. 28. Según Giorgio Colli, la razón procede del éxtasis: “el hombre “mántico”, el adivinador, carente de conciencia y poseído por un dios, aquél que en su locura apolínea no es capaz de juzgar sus visiones y sus palabras y el “profeta”, el intérprete de los enigmas divinos, que da un significado a los oráculos y a las imágenes. Con la esfera del enigma, con la fórmula de Apolo que se dirige al intelecto se cierra un símbolo unificador, la locura, y al mismo tiempo se abre a la interpretación el *logos*. COLLI, Giorgio. Op. Cit. Pág. 30.

superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando”.<sup>92</sup>

Se infiere entonces que bajo los efectos de la embriaguez todos los obstáculos interpuestos por la realidad son franqueados por el individuo que se convierte al mismo tiempo en todos los hombres. Habría que decir también que en las fiestas dionisiacas y en la producción artística dionisiaca el placer y el hastío se manifiestan mediante una tensión entre la revelación placentera y la conciencia del dolor de la existencia. Al mismo tiempo, Nietzsche ve en la disolución dionisiaca de la conciencia individual un placer, pues desaparecen las barreras y los límites del ser. El placer de la embriaguez como experiencia individual, encierra una unidad metafísica, mientras la conciencia del dolor se revela como el conocimiento de que el individuo ha de perecer. Hay que advertir también que lo dionisiaco no encierra un canto optimista de la vida. La esencia dionisiaca es el pesimismo, impregnado de placer. Tal como los griegos, conocedores del dolor de la existencia, lo asumían: “como la embriaguez del sufrimiento que conoce el terrible instinto de existir y, a la vez, la incesante muerte de todo lo que comienza a existir”.<sup>93</sup>

Hay otro aspecto, y es que en lo dionisiaco la naturaleza alcanza su júbilo artístico, pues el poder artístico de la naturaleza se revela en el éxtasis de la embriaguez, en él la fuerza creadora de la naturaleza se apodera del individuo y se sirve de él como instrumento de expresión creativa. Con Dionisos el hombre se reconcilia con la naturaleza hostil. Esto quiere decir que el ser humano es configurado por las potencias artísticas creadoras de

---

<sup>92</sup> NIETZSCHE, NT. Ibid. Alianza Editorial. Cap 1. Pág. 46.

<sup>93</sup> NIETZSCHE, Federico. VDM en el NT. Pág. 254.



la naturaleza, tal como expresa Nietzsche en la *Visión Dionisiaca del mundo*:

*“El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte, camina tan extático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. La potencia artística de la naturaleza, no ya la de un ser humano individual, es la que aquí se revela: un barro más noble, un mármol más precioso son aquí amasados y tallados: el ser humano. Este ser humano configurado por el artista Dionisos mantiene con la naturaleza la misma relación que la estatua mantiene con el artista apolíneo”.*<sup>94</sup>

Este es el sentido dado por Nietzsche a la embriaguez. Como el juego de la naturaleza con el ser humano, así como el acto creador del artista dionisiaco es el juego con la embriaguez.

**3.1.3. Apolo y Dionisos. Oposición y conciliación.** Prosiguiendo con el tema, ahora es preciso advertir que el contraste fundamental entre estos dioses es asumido en términos de una oposición de imágenes y símbolos, o mejor, de categorías creadas por Nietzsche a partir de la mitología griega.

Él retoma los orígenes míticos de los dos dioses, Apolo y Dionisos, y los muestra distintos y complementarios, con el fin de fundamentar metafísicamente el arte por medio de su conciliación.

---

<sup>94</sup> NIETZSCHE, FEDERICO. VDM en NT. Pág. 246.

En un principio Nietzsche nos muestra la relación estética de estos dos impulsos artísticos como expresión de los instintos que brotan de la naturaleza, como fuerzas vivientes dignas de ser imitadas por el hombre. Esta relación arte, naturaleza y vida es explícita y contundente, y aparece en las primeras páginas del texto:

“Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco; de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente. Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptible al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses.”<sup>95</sup>

Ahora es necesario analizar la simbología que encierran ambos principios estéticos con el fin de valorar la concepción del arte de Nietzsche. En primer lugar veamos lo apolíneo. En éste se refleja el mundo de la representación, el mundo sujeto al *principium individuationis*, entendido como la conciencia del mundo que mediante las formas del espacio y el tiempo establece el límite de las cosas, las cuales se relacionan de un modo causal. Su relación con la belleza de la forma en este punto es tangencial ya que el *principium individuationis* puede o no ser

---

<sup>95</sup> NIETZSCHE, FEDERICO. Cap. I. Pág. 41.

experimentado como belleza. De todas maneras nos deleitamos con ese mundo de formas, ya sean bellas o no.

Lo apolíneo se realiza en la idea del arte como creación mimética. Todas las apariencias del mundo se reflejan en el arte como en un espejo tratando de llevar *lo que es* a la perfección mediante la representación, aún cuando en realidad el mundo apolíneo sea un mundo de sueños. Con esto no se quiere decir que lo apolíneo niegue lo dionisiaco. De hecho no lo oculta, simplemente lo vela. Por eso, podemos afirmar que la condición apolínea primordial es la distancia, por eso rechaza lo íntimo, la esencia de las cosas; porque lo profundo quiebra las ilusiones de la vida. Por el contrario, la condición dionisiaca es la embriaguez y por tanto requiere contacto e intimidad. Este es el sentido dado por Nietzsche: “Es el genio transfigurador del *principium individuationis*, único principio por el cual puede alcanzarse la verdad, la redención en la apariencia: mientras que en el místico grito jubiloso de Dionisos, queda roto el sortilegio de la individuación y abierto el camino hacia las madres del ser<sup>96</sup>, hacia el núcleo íntimo de las cosas”<sup>97</sup>.

Se ha visto que Apolo representaba la calma total pero, a pesar de esa apariencia deslumbrante y aquietadora, el pueblo griego no olvidaba que detrás de ese mundo armónico siempre resonaba el dolor de la existencia, al mismo tiempo que sabía que lo apolíneo no podía atenuar o reprimir el ímpetu y la fogosidad dionisiaca que había penetrado en la Grecia con la voluptuosidad y el desenfreno propios de su rango, que éste impulso sólo

---

<sup>96</sup> Die Mütter des Seins: Wahn, Wille, Wehe. En los trabajos preparatorios Nietzsche calificó a estas tres entidades: Ilusión, Voluntad, y Dolor como el fondo íntimo de las cosas: las madres del ser.

<sup>97</sup> NIETZSCHE, FEDERICO NT. Cap. XVI. Pág. 139.

pudo ser contenido merced a *Apolo el resplandeciente*, el dios de la luz y símbolo de la bella apariencia, de las formas ideales y del sueño plástico. Pero llegó el momento en que los griegos cedieron a la atracción por el desenfreno y el entusiasmo y apareció el ditirambo. Desde entonces Dionisos fue acogido en el mundo de la bella apariencia, provocando el cambio que se infiltró en todas partes, y sobre todo en el arte. De esta manera, ambos dioses caracterizan el punto culminante del mundo griego. Aunque Apolo originalmente sólo era el dios del arte, fue su poder el que moderó a Dionisos, haciendo surgir entre ellos una alianza fraterna. La irrupción de Dionisos en Grecia fue atenuada por la sabiduría de Apolo y ambos salieron vencedores en su encuentro. Según Nietzsche este momento clave se produjo en el período presocrático de la música, en el que γευοζ διτυραμβιχον (género ditirámico) excitante, era, al mismo tiempo, ησυχαστιχον (hesicástico) calmante. En todo caso, cuanto más vigoroso crecía el espíritu artístico apolíneo, igual se desarrollaba Dionisos. De esta forma podemos ver cómo en la tragedia la embriaguez del sufrimiento y el bello sueño congregan sus mundos: de un lado, el poder dionisiaco enseñaba el dolor de la existencia y la incesante muerte de todo cuanto comienza a existir y, de otro lado, el influjo apolíneo los identificaba con la belleza y con la apariencia, o sea que Apolo los vinculaba con la visión plena de la belleza, mientras Dionisos los guiaba a través de los enigmas y horrores del mundo y expresaba en la música trágica la impresión más íntima de la naturaleza, el hecho de que la voluntad hila en y por encima de todas las apariencias.

Se comprende que este antagonismo, tal y como lo interpreta Nietzsche, resulta necesario, pues en definitiva, Dionisos pertenece a Apolo y

viceversa, “Apolo no podía vivir sin Dionisos”<sup>98</sup> o como lo menciona a menudo “Dionisos habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisos”<sup>99</sup>. De esta forma la cultura<sup>100</sup> primitiva de los griegos se origina a partir de la reconciliación de los dos opuestos y se llega a establecer un equilibrio entre la medida y la desmesura celebrada en la tragedia. En este ambiente “la destrucción del *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico”.

He aquí la interpretación que el propio autor hace de dicha relación, la cual se concreta en el origen de la tragedia:

“Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dionisos, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no escultórico de la música, que es el arte de Dionisos: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte»: hasta que finalmente por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí y en ese apareamiento acaban engendrando

---

<sup>98</sup> Cfr. NIETZSCHE, FEDERICO NT. Cap. IV. Pág. 61.

<sup>99</sup> Cfr. NIETZSCHE, FEDERICO NT. Cap. XXI. Pág. 182.

<sup>100</sup> Respecto al concepto de cultura, una cultura es ante todo “unidad de estilo en todas las manifestaciones de la vida de un pueblo. Lo contrario es la barbarie, es decir la falta de estilo, la confusión caótica de los estilos”. NIETZSCHE, FEDERICO *Consideraciones Intempestivas, David Strauss. El Confesional y el Escritor*. Editorial Aguilar. 1949. Buenos Aires. Pág. 22.

la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia  
ática”.<sup>101</sup>

Sin embargo, conviene aclarar el tipo de antítesis que representan, pues es evidente que su relación dialéctica desprende un “repugnante olor hegeliano”<sup>102</sup>, como lo advertía en el *Ecce Homo*. En primer lugar es preciso enfatizar que Nietzsche no deriva las artes de un principio único y que uno y otro son para él, “los representantes vivientes e intuitivos de dos mundos artísticos dispares en su esencia más honda y en sus metas más altas”<sup>103</sup>. Como se ve lo apolíneo y lo dionisiaco muestran dos tipos de experiencia estética, dos mundos completamente diferentes. Nietzsche expone que el arte ha quedado ligado a la duplicidad de lo apolíneo y dionisiaco, tanto en sus orígenes como en sus objetivos.<sup>104</sup>

Pero si Apolo y Dionisos marchan juntos, como dos fuerzas artísticas fundamentales para dar origen a la tragedia, debemos decir también que los dos dioses no son opuestos en términos absolutos: estas dos fuerzas se conjugan en un antagonismo y complementariedad constante. En la tragedia, Apolo y Dionisos actúan como complementos el uno del otro. En ella se da, por lo tanto, una oposición y una reconciliación, que Nietzsche resuelve como una contradicción. A este respecto es conveniente apoyarnos en la opinión de Walter Kaufman,<sup>105</sup> el cual afirma que Nietzsche describe una dialéctica, argumentando que en el NT la tesis es lo apolíneo, la antítesis es lo dionisiaco, mientras la síntesis es lo trágico. Es decir, que

---

<sup>101</sup> NIETZSCHE, FEDERICO NT. Cap. II. Pág. 51.

<sup>102</sup> NIETZSCHE, Federico. ECCE HOMO. I. Pág. 68.

<sup>103</sup> NIETZSCHE, FEDERICO NT. Cap. XVI. Pág. 139.

<sup>104</sup> NIETZSCHE, FEDERICO NT. Capítulo I. Pág. 41.

<sup>105</sup> Cfr. KAUFMAN; Walter. *Nietzsche, Philosopher, Pshycologist, Antichrist*. Ed. Princeton University. 1974. Pág. 127-132, 391-411.

esta oposición se resuelve al engendrarse la tragedia como máxima expresión de la obra de arte. Esta visión del arte como arte trágico se nos muestra como una dualidad dinámica entre lo apolíneo y lo dionisiaco y la tragedia, a pesar de tener apariencia apolínea, deja traslucir en ella el espíritu dionisiaco.

Al lado de esta opinión está la de Gilles Deleuze, quien cree que Nietzsche propone lo trágico como negativo y de su lectura del NT podemos deducir la siguiente solución dialéctica:

“La dialéctica Nietzscheana propone cierta concepción de lo trágico, asociando lo trágico a lo negativo, a la oposición, a la contradicción. La contradicción del sufrimiento y de la vida, de lo finito y de lo infinito en la propia vida, del destino particular y del espíritu universal en la idea, el movimiento de contradicción y también de su solución.

... 1º. La contradicción en el origen de la tragedia es la de la unidad primitiva y la individualización, del querer y la apariencia, de la vida y el sufrimiento. Esta contradicción “original” ha de ser testigo contra la vida, ocupa a la vida, la vida debe ser justificada – es decir redimida del sufrimiento.

2º. La contradicción se refleja en la oposición entre Dionisos y Apolo. Apolo diviniza el principio de individuación, construye la apariencia de la apariencia, el sueño o la imagen plástica. Apolo borra el dolor, Dionisos, en cambio, retorna a la unidad primitiva, destroza al individuo, lo arrastra al naufragio y lo absorbe en su ser original.

3º. La tragedia es esta reconciliación, esta admirable y precaria alianza dominada por Dionisos porque, en la tragedia, Dionisos es el fondo de lo trágico”.<sup>106</sup>

El mismo autor admite que la oposición no debe entenderse como una contradicción entre dos ideas que podrían ser resueltas en una tercera:

“Como dos modos antitéticos de resolverla: Apolo mediatamente en la contemplación de la imagen plástica; Dionisos, inmediatamente, en la reproducción, en el símbolo musical de la voluntad”.<sup>107</sup>

En la tragedia se representa una dualidad dinámica, porque los dos instintos siempre conservan su carácter contrario en el fluir eterno y sólo llegan a fundirse en el instante mismo en que ella nació. En este punto es oportuno destacar el modo en que Nietzsche resuelve la oposición dialéctica de los contrarios, todavía bajo la influencia de los románticos<sup>108</sup> y de los

---

<sup>106</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la Filosofía*. Anagrama. Pág. 17.

<sup>107</sup> DELEUZE, Gilles. *Ibid.* Pág. 21.

<sup>108</sup> Quizá sería pertinente aclarar que el arte que Nietzsche tiene ante su vista es el propio de la época romántica. Aunque esta afirmación da para ser tratada de una manera más profunda y no es objeto del presente trabajo, en términos generales, se podría considerar al movimiento Romántico como una tendencia cultural y artística que se inicia con Goethe, Beethoven, Delacroix, y termina con Proust, Wagner, Bizet, Constable y Turner. El romanticismo significaba la liberación del espíritu mediante una imaginada trascendencia de las limitaciones de la realidad. El corazón del romanticismo podría ser un dios, el arte o el alma nacional. Grosso modo el romanticismo se caracteriza fundamentalmente por esta temática definida y el modo específico de tratarla, temática que refleja por su parte los conflictos sociales que surgen en la época de la toma del poder político por la burguesía. Es necesario preguntarse en qué consiste tal temática y cuál es el modo de examinarla. El eje del romanticismo es el desgarramiento entre la vida y la conciencia del hombre. Este tema central podría bifurcarse en dos asuntos: el tema de la pérdida de la unidad del hombre con la naturaleza y el tema de la pérdida de la unidad del hombre con la sociedad. El primer tema, a su vez, aparece como el tema de la duplicación, como el tema de la escisión y de la aparición del otro, y del doble de uno mismo. La coexistencia de un yo que vive y sueña y de otro yo que asiste como un



naturalistas de su época. Es sabido que algunos pensadores de su época utilizaban el concepto de la polaridad, como ley universal, que presupone una duplicidad. Desde su punto de vista la naturaleza se desarrolla como un conflicto entre fuerzas positivas y negativas. Se puede considerar, entonces, que Nietzsche, con su visión particular resuelve en la tragedia el problema metafísico de la unidad en la dualidad, porque considera que ella es el lugar simbólico del enfrentamiento eterno entre Apolo y Dionisos, en donde la polaridad resuelve su contradicción en la tragedia. Bien pareciera, por todo lo anterior, que los dos impulsos artísticos tienden a ser elevados a principios opuestos e independientes, pero, por otro lado, se encaminan a ser resueltos en una unidad. Nietzsche nos muestra constantemente esa oposición de contrarios fundiéndose a favor del arte trágico. Los mantiene en estrecha unión a pesar de sus diferencias; lo dionisiaco necesita de lo apolíneo como un elemento que lo compensa y lo regula porque estos dos

---

espectador al espectáculo de la vida como un sueño. Es el tema que podríamos ubicarlo bajo el aspecto de una dualidad entre una vida instintiva y una vida racional. El tema que escinde al sueño de la vigilia, es el tema del hombre que no se reconoce como él mismo cuando sueña. El sueño disuelve el mundo objetivo y unívoco. El tema que consta de la imposibilidad de recuperar la infancia, es la nostalgia insuperable de la edad perdida como añoranza del pasado personal y como un deseo por el retorno a la infancia dorada de la humanidad. En donde la antigüedad clásica aparece como un período primitivo de la cultura humana, inaccesible y desaparecido para siempre. Un filósofo contemporáneo, Michel Foucault, caracteriza este historicismo romántico de finales del siglo XIX como "alojado dentro de la distancia entre historias particulares y la Historia universal, entre eventos singulares y el Origen de todas las cosas, entre evolución y la primera división en la fuente, entre olvido y retorno". *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966, p. 231. El segundo tema es el desgarramiento del hombre frente a los otros, del mismo modo que el hombre se hallaba contrapuesto con el otro interior, ahora se enfrenta al otro de la exterioridad. Es la incertidumbre frente a la multitud amenazante en donde el individuo pierde su ser individual, en donde el individuo ya no se reconoce. Indudablemente, tal como afirma Fubini, Nietzsche fue la conciencia que más lucida y críticamente captó todas las fracturas internas que se originaron en el mundo romántico y que coadyuvaron a que este entrara en crisis, tanto en el plano musical como en el artístico. Cfr. Enrico Fubini. *Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Editorial. Música, Pág. 315-320. Acerca del romanticismo en la obra de Nietzsche es oportuno remitirse al texto, *Genesis and Geonology in Nietzsche's the birth of tragedy of Nietzsche Critical Assessments*. Ed. By Daniel Conway. Cap. 5. Pág. 89-108. Vol. I. Ed. Routledge London – NY.

impulsos artísticos “están constreñidos a desarrollar sus fuerzas en una rigurosa proporción recíproca según la ley de la eterna justicia”<sup>109</sup>. De estas circunstancias nace la hipótesis de que existe una interdependencia entre las dos potencias: la tragedia es apolínea y dionisiaca, el mito trágico es apolíneo y dionisiaco, incluso la música es apolínea y dionisiaca. El coro de la tragedia, en cuanto composición de música y palabra, tiene ese carácter dual. Dos adversarios se reconcilian provocando un cambio, aunque cada uno mantiene su propia dirección; ambas fuerzas liberan al individuo en la totalidad, en un mundo de libertad y autocreación.

En resumidas cuentas, este juego dialéctico está concebido en la tragedia, dado que en ella se desarrolla la contraposición entre lo que representa Apolo y lo que representa Dionisos. Hay que decir que la tragedia es esencialmente dionisiaca y que las cualidades apolíneas de la individuación, limitación, serenidad y bella forma están subordinadas a las cualidades dionisiacas, que eliminan el *principium individuationis*: el éxtasis dionisiaco predomina sobre la moderación apolínea. El resultado de la conciliación de las tensiones entre los dos contrarios es la tragedia, que refleja el mundo caótico y misterioso que se oculta detrás de los velos de Maia. Nietzsche refleja la difícil y ambigua relación entre ambos polos y, aunque la tragedia podría representar la reconciliación final, vemos que la tensión entre las dos visiones del mundo no se interrumpe, pues siempre es posible que al interior de la representación trágica se produzca separación y reconciliación<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> NIETZSCHE, NT. Cap. XXV. Pág. 202.

<sup>110</sup> De Santiago Guervos comenta esta relación de la siguiente manera: “Antagonistas y complementarios, necesarios entre sí y dialécticamente opuestos, lo apolíneo y lo dionisiaco colaboran juntos en la supervivencia de la cultura griega. Este carácter complementario de ambos tiene su reflejo en la unión de arte y naturaleza. Lo dionisiaco es una fuerza de la naturaleza que es necesaria para el arte como inspiración pero lo propiamente apolíneo es la dominación, la voluntad de forma, lo dionisiaco por el

Con lo que se ha dicho hasta aquí parece que la contradicción dialéctica entre los dos dioses opuestos se resuelve siempre en función de Dionisos: en realidad es como un juego que nunca termina. Los dos principios están en un juego constante, sin poder sustraerse de él y sin poder decidir sobre sus reglas. El engaño apolíneo siempre funciona: la tragedia expresa la complementariedad de lo apolíneo y lo dionisiaco pero también, en última instancia, refleja la seducción y sometimiento de lo apolíneo a lo dionisiaco:

“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 a su visibilidad apolínea. La difícil relación que se da en la tragedia entre lo apolíneo y lo dionisiaco se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dionisos habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisos”.<sup>111</sup>

---

contrario es la materia sin forma, que en relación con el arte puede llegar a ser forma. He aquí el evangelio de la armonía universal que proclama Nietzsche en los que todos forman una unidad y en la que todo queda reconciliado una vez ha sido rasgado el velo de Maya”. De Santiago Guervos. *Arte y Poder*. Editorial Trotta. Pág. 248. Con ello queda demostrado el origen común de todas las artes, frente a la inclinación moderna por dividir las como se ha sostenido en el primer capítulo. En la alianza fraternal de Apolo y Dionisos, según Nietzsche, los griegos vieron la culminación de las formas de arte. En el NT se insiste constantemente en esa solidaridad incondicional de esta pareja y sobre la necesaria desaparición de los protagonistas a favor del arte trágico total, de tal manera que así pudiese justificar la tesis wagneriana *Gesamtkunstwerk*

<sup>111</sup> NT. Cap. XXI. Pág. 182.

En este sentido se deduce que la tragedia<sup>112</sup> fue utilizada por Nietzsche como modelo de interpretación de fuerzas artísticas capaces de producir visiones del mundo. Por ahora parece oportuno recalcar el hecho de que la tragedia, como máxima representación artística, tiene su origen en el ditirambo dionisiaco. Y el coro, como reflejo del hombre dionisiaco, es el escenario en el que se funden los dos poderes. Apolo redime a los griegos del dolor a través de la belleza, o trata de conjurarlos con sus preceptos de apariencia, medida, autocontrol y autoconocimiento. Dionisos opone, en cambio, el carácter contradictorio del mundo, la pasión, la euforia, la danza, la embriaguez extrema del dolor y del placer que conducen al éxtasis. Este último es presentado como un “dios afirmador de la existencia, que nos enseña el dolor que existe en el placer”.<sup>113</sup> Es el dios que potencia la vida y por quien la vida debe ser vivida. Dionisos conduce a los griegos a la unidad primitiva, fragmentando al individuo, impulsándolo a diluirse en el ser original. Reproduce la contradicción como dolor de la individuación, pero la resuelve en un placer superior haciéndolos participar del deleite de la unidad primordial. De esta manera la tragedia resuelve la contradicción desde el punto de vista dionisiaco.

Lo que acontece es un juego dialéctico en el que se debaten periódicamente las cualidades apolíneas de la individuación y las cualidades dionisiacas de la destrucción de todo lo individual: la tragedia transcurre entre la serenidad apolínea y el sufrimiento dionisiaco que se

---

<sup>112</sup> Según la lectura de De Santiago Güervos en su libro ya citado “Nietzsche parece limitarse a una forma de arte poético, la tragedia, para tratar de demostrar a través de su forma de expresión la esencia y función del arte”. Señalando que el arte de la tragedia es considerado en todos sus elementos expuestos “como una metáfora de la existencia, pues en ella se pone de relieve la relación del hombre con la vida”. Es claro que en esta proclamación de Nietzsche hay un tono polémico frente al optimismo de la ciencia y frente a la tendencia insaciable del conocimiento. Op. Cit. Pág. 249.

<sup>113</sup> DELEUZE, Ibid. Pág. 22.

representa en lo trágico. Lo que quiere decir, entonces, es que en la tragedia, concebida en honor a Dionisos, los héroes son destruidos por transgredir los límites permitidos a la existencia individual que les corresponde.

La tragedia se da cuando hay oposición entre el *principium individuationis* y su transgresión dionisiaca. La individuación en cuanto bella apariencia oculta la esencia profunda del mundo; pero en la medida en que es algo negativo por ocultar la realidad misma, debe existir una posición positiva que pretenda develar el ocultamiento del mundo. La tragedia juega ese papel de principio de oposición que pone a la individuación en contradicción consigo misma y la hace aparecer como lo que es, como una ilusión.

Dicho de otro modo, esta oposición tiene su expresión más alta en la vida y la destrucción del héroe trágico, que encarna en sí mismo la contradicción de lo apolíneo, aparente y efímero, y lo dionisiaco, profundo y permanente. Parece perfectamente claro que en la tragedia el fracaso del héroe es al mismo tiempo su victoria, y que en su aniquilación triunfa la vida como voluntad, pues al descender el héroe hasta el fondo oscuro del sufrimiento se reconcilia con la naturaleza hostil. Por eso ella nos presenta un héroe destruido pero exaltado por el poder de la vida. Este poder sólo es percibido cuando la individualidad ha sido trascendida, cuando el héroe ha conocido todo el horror de la naturaleza, cuando el héroe desafía la verdad, cuando se enfrenta a su destrucción y descubre la sabiduría que hay en el dolor. Al final, el héroe se encuentra consigo mismo, descubre su fracaso y tendrá que expiar la ineficacia de su esfuerzo.

La tragedia, por tanto, nos presenta la destrucción del héroe que es de algún modo la exaltación y afirmación de la vida a la que sólo se puede acceder trascendiendo la individualidad. El héroe tiene conciencia de que no puede superar esta tensión y que el destino es irrevocable. Mediante un sacrilegio conquista para la humanidad el fuego y tiene que pagar las consecuencias:

“En el afán heroico del individuo por acceder a lo universal en un intento de rebasar el sortilegio de la individuación y de querer ser él mismo la esencia única del mundo, padece en sí la contradicción primordial oculta en las cosas, es decir, comete sacrilegios y sufre”.<sup>114</sup>

Mirándolo así, no se puede dudar que el héroe trágico tiene un significado positivo, no porque invita a morir sino porque ayuda a vivir como Edipo, el ejemplo más significativo del personaje doliente de la tragedia ática; hombre que pese a su sabiduría fue 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 una sabiduría vital. Por lo tanto la tragedia puede transformar el desagrado, la atrocidad y el absurdo en representaciones con las que se puede vivir. Es una ilusión que salva la vida, pero no por eso se puede eludir el horror; ella transfigura en apariencia los aspectos más sórdidos de la existencia y se convierte en la clave que abre el significado del mundo. “El sentimiento trágico, dice Fink,<sup>115</sup> de la vida es más bien una afirmación de ésta, un asentimiento jubiloso incluso a lo horrible, a la muerte y a la ruina”. En la tragedia el espectador quiere mirar

---

<sup>114</sup> NIETZSCHE, NT. Cáp. IX. Pág. 97.

<sup>115</sup> FINK, Eugen. Ibid. Pág. 22.

el mundo transfigurado de la escena, pero al mismo tiempo quisiera negarlo. De este modo, su naturaleza dialéctica es a la vez apolínea y dionisiaca y podría ser expresada con una sentencia: “Todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado”<sup>116</sup>

Pero esta interpretación de la dialéctica de lo trágico podría ir más allá, hasta la relación entre lo vital y la necesidad de ilusión, pues para poder vivir el griego, que conocía los horrores de la existencia, tuvo que servirse de la bella apariencia apolínea y del esplendor de sus dioses olímpicos para soportarla. Cualquier forma de consuelo metafísico era necesaria para su existencia, pues el fondo primigenio, doloroso y contradictorio, debía ser superado por la ilusión. Este consuelo metafísico procedente del arte trágico, hacía que durante algunos instantes los griegos se apartaran de las cosas del mundo, cambiantes y efímeras, y tomaran conciencia de que la vida es indestructible y poderosa. Pues la vida es un discurrir “y no se comprende su concepto si no se conoce su noción clave de lo «trágico» como antagonismo entre Apolo y Dionisos, que son los poderes básicos de la realidad del mundo”<sup>117</sup>.

Nietzsche al examinar a los dioses griegos en cuanto tales, los concibe como seres que nos hablan de la vida, no del deber o de la austeridad. Habría que decir también que los helenos se guardaban de imputar a los dioses la existencia del mundo y, por lo tanto, la responsabilidad por el modo de ser de éste. Así fue que el arte vino a reemplazar a la religión, tal como Nietzsche lo expresa. “El mismo instinto que da vida al arte como un complemento y una consumación de la existencia, destinados a inducir, a

---

<sup>116</sup> NIETZSCHE, NT. Cap. IX. Pág. 58.

<sup>117</sup> FINK, Eugen. Ibid. Pág. 25.

seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico, mundo de belleza, sosiego y de goce”.<sup>118</sup> Ellos respiran el triunfo de la existencia y un abundante sentimiento de vida acompaña su culto. Pero como lo revela su sabiduría popular, la del encadenado dios de los bosques que confronta a los mortales cuando es apresado por el rey Midas: “lo mejor de todo es no existir, lo mejor, en segundo lugar, es morir pronto”. Según esta expresión puede decirse que en ellos se insinúa una interpretación pesimista como trasfondo de aquél mundo divino. Si bien, como se ha advertido, el griego conoció los horrores y espantos de la existencia, mas para poder vivir los encubrió, fue sólo su olimpo luminoso el que lo resguardó del imperio tenebroso del destino (μοιρα). Esa misma necesidad fue la que hizo que el genio helénico los crease.

Pero además, cabe señalar que la religión helénica es, ante todo, la religión de la vida, la cual estaba iluminada por el resplandor solar de tales dioses. Es por eso que en el pueblo helénico la voluntad quiso contemplarse a sí misma, transfigurada en obra de arte, para glorificarse ella a sí misma. Por esto sus criaturas se sentían dignas de tal esplendor, se veían reflejadas en una esfera superior, elevadas a lo ideal, sin que su mundo perfecto actuase como un imperativo. En esta bella dimensión los griegos veían sus imágenes como en un espejo que reflejaba a sus dioses olímpicos: esta ilusión era el arma con la que luchó la voluntad helénica contra el horror y el sufrimiento por la existencia: una ilusión atada al arte. De allí nació como una necesidad la tragedia. Fue así como se forjó la voluntad helénica.

---

<sup>118</sup> NIETZSCHE, Federico. VDM en NT. Cfr. Pág. 253.



Estos dioses son buenos y malvados. Si bien se asemejan al azar, nos horrorizan por su irregularidad, pues aparecen de súbito, carecen de compasión y nos brindan el placer en lo espantoso, pero también en lo bello. Podríamos decir más bien que Dionisos y Apolo son afines a la verdad y a la belleza pues *La embriaguez del sufrimiento y el bello sueño* tienen sus distintos mundos y sus dioses tutelares: la embriaguez, con la omnipotencia de su ser, penetra en los pensamientos más íntimos de la naturaleza, conoce el terrible instinto de existir y a la vez la incesante muerte de todo lo que comienza a existir; en el sueño, Apolo se halla bañado por la belleza, es la imagen divina del *principium individuationis* por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la apariencia, junto con su hermosura. Lo dice Nietzsche en el NT:

“quien se acerque a estos olímpicos llevando en su corazón una religión distinta y busque en ellos altura ética, más aún santidad, espiritualización incorpórea, misericordiosas miradas de amor, pronto tendrá que volverles las espaldas disgustado y decepcionado. Aquí nada nos recuerda la ascética, la espiritualidad y el deber: aquí nos habla solamente una existencia exuberante, más aún triunfal, en la que está divinizado todo lo existente, lo mismo que si es bueno o si es malo.”<sup>119</sup>

El mundo dionisiaco no podía ser encubierto del todo por la bella visión apolínea. Aún así los encontramos situados uno junto al otro, unidos, pero separados en el mundo olímpico: de un lado Dionisos caracterizando la verdad y por otro lado Apolo caracterizando la bella apariencia. Por eso la disputa entre verdad y belleza nunca fue mayor que cuando aconteció la

---

<sup>119</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. III. Pág. 53-54.

invasión del culto dionisiaco: con éste la naturaleza se desvelaba y hablaba de su secreto con una claridad espantosa, con un tono tan fuerte que la seductora apariencia casi perdía su poder. Fue entonces cuando una gran revolución se inició en todas las formas de vida, en todas partes se infiltró Dionisos, incluso en el arte.

Pero antes de continuar con la reflexión nietzscheana a propósito de esta gran irrupción, es pertinente que nos detengamos un momento en cada ámbito.

**3.1.4. La Bella Apariencia.** Se tratará ahora la dimensión poética de la belleza apolínea. La primera pregunta que viene a la mente es ¿Cómo es que a través de los conceptos producimos las imágenes? Ahora se puede notar que este ambiente es delimitado por la mirada. Lo bello y la apariencia son el mundo trasfigurado del ojo, que en sueños crea artísticamente. En los griegos antiguos ese estado onírico estaba representado por la epopeya, que como género poético los deleitaba con sus imágenes interiores. El rapsoda intentaba, a través de conceptos, excitarlos a producirlas. Este efecto de las artes figurativas era alcanzado mediante un rodeo: ya que la palabra, la imagen y el concepto, por ser imitaciones del mundo de la apariencia, necesitan del espíritu de la música para poder expresarse, de la misma manera en la escultura, el artista estaba inmerso en la intuición pura de las imágenes y las conducía directamente a que se identificaran con el dios vivo intuido por él en los sueños. Sentían, en efecto, que esta figura que flotaba como *τελος* (finalidad) era diáfana para el escultor como para sus contempladores. Este artista-escultor ha inducido a los contempladores mediante la figura

intermedia de la estatua, a ver y a sentir al dios. Esto era igualmente válido para el poeta épico que veía y sentía esta idéntica figura viviente y quería presentarla también a otros para que la contemplaran descubriendo aquella figura divina que posee vida, con movimientos, sonidos, palabras y acciones. Según lo anterior, se puede notar una gran diferencia entre el arte plástico y lo que se conoce como el género lírico, ya que éste último no tiene como finalidad dar forma a las imágenes. Lo común a ambas es tan sólo el material, dicho de otra manera, el concepto. Así, cuando se concibe de esta manera a la poesía la entendemos no como una categoría que se coordina con la escultura y con la música, sino más bien como una conjunción de estos dos medios artísticos que en sí son dispares; el primero de los cuales indica un camino hacia el arte plástico, y el segundo, un camino hacia la música. Pero ambos son sólo senderos hacia la creación artística. En este sentido, la pintura y la escultura son sólo medios artísticos, pero, así entendido, el arte propiamente dicho es la capacidad de crear imágenes. En tanto que el artista se expresa mediante imágenes y procesos.

Para los griegos, este culto a las imágenes de la cultura apolínea que se expresaba en el templo, en la escultura o en la epopeya homérica, tenía como meta sublime la exigencia ética de la medida, necesidad que corría paralela a la exigencia estética de la belleza. La medida como orden no resulta posible más que allí donde existe un límite, que debe ser conocible, pues para poder respetar los límites hay que conocerlos. De aquí la admonición apolínea γνῶσι σεαυτον (conócete a ti mismo). Pero el único espejo en que el griego podía conocerse era el mundo de los dioses olímpicos, en el que reconocía su esencia más propia, más auténtica. Dadas las premisas anteriores se puede observar que la medida de la

belleza se encontraba envuelta en la bella apariencia del sueño y bajo ese influjo se movía el mundo divino: es decir que el límite que el griego tenía que respetar era el de la bella apariencia.

**3.1.5. La Desmesura y el Desenfreno.** De pronto en ese mundo irrumpió el extático sonido de la fiesta dionisíaca, en el cual la desmesura de la naturaleza se revelaba a la vez en placer y dolor. Todo lo que hasta ese momento era considerado como límite, como medida, demostró ser una apariencia artificial: un encubrimiento de la verdad. Es entonces que la desmesura se desveló como verdad y un arte que en su embriaguez extática hablaba la verdad ahuyentó a las musas de las artes de la apariencia. Esa fue la consecuencia del encuentro entre dos dioses distintos que al juntarse crearon la tragedia.

Ahora sólo queda por aclarar las consecuencias que para la vida, en general, y para el arte en cuanto tal, tuvo este encuentro. Volvamos la mirada al éxtasis del estado dionisíaco, el cual con su aniquilamiento de todos los obstáculos y barreras contiene un elemento letárgico y soporífero, que poco a poco se va evaporando, cuando la fiesta ha pasado y la conciencia cotidiana se adueña de la vivencia y del pensamiento del individuo: se siente que la realidad produce *náuseas*, y se alcanza un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad. De esta forma lo dionisíaco es contrapuesto como orden superior del mundo; el griego deseaba huir de este mundo de culpa y por ello su anhelo tendía más alto, más allá de los dioses, donde pudiera negar la existencia.

Este hastío se apodera del celebrante desencantado, que ve por todos lados lo espantoso y absurdo del hombre y ahora entiende la sabiduría de aquél dios de los bosques. Ahora se podría comprender lo que le sucedió a Hamlet quien, después de haber penetrado en la verdad horrenda, se niega a actuar. Entonces el griego, para dar vuelta a este estado de ánimo negador, se sirve de la obra trágica como medio, estimulado como la embriaguez que penetra todas las venas de la vida.

La embriaguez y el hastío que le sucede al espíritu dionisiaco, crecen hasta el horror, como una sensación del sinsentido de la existencia. Nietzsche se refiere al doble horror: “desde la conciencia cotidiana lo dionisiaco es horroroso y, a la inversa, la realidad cotidiana es dolorosa si la miramos desde lo dionisiaco”.<sup>120</sup> La vida consciente se mueve entre estas dos posibilidades.

En relación con lo anterior, Heidegger, comentando el NT de Nietzsche, interpreta el estado de embriaguez como un estado de plenitud de ser:

“El servidor de Dionisos tiene que haberse embriagado y a la vez estar al acecho detrás de sí mismo, como observador. La maestría artística dionisiaca no se revela en la sustitución de la sobriedad por la embriaguez sino en combinación de ambas. Los visionarios dionisiacos creen ver y experimentar un estado de ensueño pero al despertar de este paroxismo sucede un estado de indiferencia y aislamiento. Esa difícil transición hacia el desengaño y el desencanto necesita de un acompañamiento y de un apoyo ritual. La función de la tragedia no es otra que

---

<sup>120</sup> SAFRANSKY; Rüdiger. *Nietzsche, Biografía de un pensamiento*. Tusquets Ed. Pag. 83 y ss.

mostrarse en un gran ritual de transición del paroxismo colectivo a la vida cotidiana de la ciudad".<sup>121</sup>

Es decir que con la embriaguez dionisiaca, con sus excitaciones narcóticas o el desencantamiento de sus instintos desencadenados, se siente que la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta: esta vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como una sola cosa, de tal modo que el *principium individuationis*, aparece, por así decirlo, como un permanente estado de debilidad de la voluntad. Cuando más decaída se encuentra la voluntad, tanto más se desmigaja todo en lo individual. De pronto en aquellos estados prorrumpe un rasgo sentimental de la voluntad, un sollozo por las cosas perdidas: en el placer supremo resuena el grito por una pérdida insustituible. Pero si no se quiere permanecer en este estado, se hace necesario invocar al otro instinto para que reconcilie y redima.

Ahora vemos cómo el instinto apolíneo sujetó al instinto dionisiaco a las cadenas de la belleza. Fue el encargado de imponer el yugo a los elementos salvajes de la naturaleza. Apolo fue quien salvó y expió a Grecia del éxtasis clarividente, así como de la náusea producida por la existencia. De acuerdo con esto se puede comprender y confirmar el mito de Apolo recomponiendo al desgarrado Dionisos<sup>122</sup>, es decir, de qué

---

<sup>121</sup> HEIDEGGER. Martín. *Nietzsche I*. Barcelona. Ed. Destino. Pág. 101 y ss.

<sup>122</sup> El mito del nacimiento de Dioniso resulta inquietante y violento, pero su advenimiento nos anuncia lo misterioso de su carácter. Dionisos es un dios que nace tres veces. Primero de Semele, la hija de Cadmo, el rey de Tebas (recordamos la interpretación del mito dada por Eurípides en *Las Bacantes*), después del muslo de Zeus, y por último de la reunificación que hace Apolo de sus miembros despedazados por los titanes. Es de este modo que este dios fragmentado se convierte en símbolo de renacimiento e inmortalidad, de la *dynamis*, del continuo brotar de la vida. Sobre este asunto remito a Walter Otto, *Dioniso: mito y cultura*. Traducción de Cristina García Ohlrich, segunda edición, editorial Siruela. P. 44 y ss. Madrid. 2004.

manera éste necesitó de Apolo para su propia redención. En síntesis lo principal de la descripción del mundo que nos presenta Nietzsche es que esta vida sólo puede ser soportada gracias al disfrute de la existencia desde la bella apariencia del sueño y del éxtasis de la embriaguez, la cual aniquila y redime al hombre mediante un sentimiento místico de unidad. El individuo aplastado por la miseria cotidiana dispone de dos caminos para suprimir esta miseria. Ambos caminos, el sueño y la embriaguez tienen que ver, por diferentes motivos, con la superación de la individuación, esa fuente de todo sufrimiento. En ese sentido es válida la afirmación de Sloterdijk: “la embriaguez tendría el poder de conducir al individuo fuera de las fronteras de suyo para disolverlo en el océano de una unidad cósmica de placer y dolor, mientras que al sueño se le atribuye la capacidad de transfigurar a los sujetos individualizados como formas necesarias de la existencia bajo la ley de la medida, de los límites y de la bella forma”.<sup>123</sup>

**3.1.6. De lo Sublime y de lo Ridículo.** Entonces de lo que se trataba era de transformar aquellos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y absurdo de la existencia en unas representaciones con las que fuera posible vivir: esas representaciones son lo *sublime* entendido como sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *ridículo* como la descarga artística de la náusea de lo absurdo. Estos dos elementos entreverados

---

La historia sobre el asesinato de Dionisos niño a manos de los titanes que lo engañaron con un espejo aparece referida por Marcel Detienne en su libro *Apollo con el coltello in mano*. Pág. 108-111. Zeus al fulminar a los asesinos con un rayo, dio origen a la raza humana surgida de los vapores acres y malolientes que despidieron los cadáveres de los titanes, mezclados con los vapores de los restos despedazados del dios que habían sido cocinados por ellos.

<sup>123</sup> Op. Cit. SLOTERDIJK, Peter. Pag 59-60.

uno con otro, se unen para formar una obra de arte que recuerda la embriaguez, que juega con la embriaguez.

“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 retroceder esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que puede vivir: esas representaciones son: lo *sublime* como sometimiento de lo artístico a lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo.”<sup>124</sup>

Lo *sublime* y lo *ridículo* están más allá del mundo de la apariencia, y en ambos conceptos se siente una contradicción. Por otra parte, no coinciden en modo alguno con la verdad: son, por así decirlo, un velamiento de la verdad. Se podría, por lo tanto, afirmar que con ellos estamos en medio de un mundo intermedio entre la belleza y la verdad: en ese universo es posible una unificación de Dionisos y Apolo, y se revela en un juego con la embriaguez. En el NT, Nietzsche asimila lo sublime a lo dionisiaco al interpretarlo como un estado de embriaguez que se apodera del hombre. Es en el actor teatral donde reconocemos nosotros al hombre dionisiaco, que es a la vez poeta, cantor y bailarín instintivo. Pero como hombre dionisiaco representado, el actor teatral es el que intenta alcanzar el modelo del hombre dionisiaco<sup>125</sup> en la conmoción de lo sublime o en el

---

<sup>124</sup> Cfr. NT. Cap. VII. Pág. 81.

<sup>125</sup> Lo dionisiaco se apodera del hombre de tal manera que se siente un ser superior, un dios. El hombre bajo este estado delirante se transforma en algo nuevo, ya no es un artista, se convierte en una obra de arte, ha dejado de ser un principio subjetivo. “En la medida en que el sujeto es artista, está redimido ya de su voluntad individual y se ha convertido por así decirlo, en un *médium* a través del cual el único sujeto



estremecimiento de la carcajada; va más allá de la belleza y, sin embargo, no busca la verdad, permanece oscilando entre ambas. No aspira a la bella apariencia, pero sí a la apariencia, no aspira a la verdad, pero sí a la *verosimilitud*. Debemos advertir que en un principio el actor teatral no era un individuo, sino un representante de la masa dionisiaca, el pueblo. De aquí el coro ditirámico. Mediante el juego con la embriaguez, tanto el actor como el coro de espectadores que le rodeaba debían quedar descargados de la embriaguez. Para prefigurar el carácter de lo sublime como mundo intermedio que se revela y se oculta al mismo tiempo, Nietzsche se sirve del simbolismo del coro de sátiros en la tragedia. Para el griego dionisiaco el sátiro, en cuanto entusiasta exaltado, era algo sublime en el que se repite el sufrimiento del dios, y como expresión del carácter sublime de la embriaguez dionisiaca es el portador de la sabiduría trágica. El coro trágico, como imitación artística del fenómeno natural del gran coro sublime de sátiros que cantan y bailan, este es el origen de la tragedia. Y la tragedia es el ámbito en el que se ritualiza el tránsito del horror a lo sublime.

Para explicarnos mejor su argumentación, Nietzsche<sup>126</sup> toma como ejemplo las tragedias de Esquilo y Sófocles, pues estos dos poetas nos enseñan la mejor manera de vivir en el denominado período trágico. Al primero se le aparece lo sublime en la justicia grandiosa. Hombre y dios mantienen en Esquilo una estrechísima comunidad subjetiva: lo divino, justo, moral y lo feliz están unitariamente entretnejidos entre sí, y con esta balanza se mide

---

verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia". Cfr. Nietzsche. NT. Cap V. Desde esta perspectiva de lo apolíneo es como se explica la transformación del sujeto, del artista, en obra de arte, es decir, se convierte en un *médium* de la naturaleza en cuanto principio creativo.

<sup>126</sup> Cfr. VDM en NT. Pág. 261.

al ser individual, hombre, titán o dios, pues, en Esquilo no existe, para el individuo, ninguna necesidad de cometer el crimen y todo el mundo puede escapar a esta.

Pero mientras Esquilo encuentra lo sublime en la administración de justicia por los olímpicos, Sófocles lo ve en la impenetrabilidad de esa misma administración de justicia. Para aquél los enigmas verdaderamente insolubles de la existencia humana fueron su musa trágica. El sufrimiento logra su transfiguración, es algo santificador y la distancia entre lo divino y humano es inmensa, por ello lo que se deriva es la sumisión y la resignación más honda.

Para Sófocles la auténtica virtud está en la cordura (σωφροσύνη) que en realidad es una virtud negativa. El héroe es el más noble de todos pero sin esta virtud su destino se le convierte en un abismo insalvable. No existe la culpa, solo una falta de conocimiento sobre el valor humano y sus límites. Este punto de vista se aproxima a la verdad dionisiaca y aquí reconocemos el principio ético de Apolo entreverado en la visión dionisiaca del mundo. En Esquilo la náusea queda disuelta en el terror sublime frente a la sabiduría del orden del mundo, que resulta difícil de conocer debido a la debilidad del ser humano. En Sófocles ese temor es todavía más grande, pues aquella sabiduría es insondable y puede ser entendida como un estado de ánimo más puro: la piedad, estado en el que no hay lucha sino resignación, mientras en el estado de ánimo esquileo su tarea consiste en justificar aquella sublimidad de la administración de la justicia por los dioses.

Resumiendo, se puede afirmar que la falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de los dioses es el problema esquiroleo, mientras la falta de conocimiento que el ser humano tiene acerca de sí mismo es el problema sofocleo.

Según estos niveles de conocimiento propuestos, Nietzsche considera que sólo hay dos caminos, el del santo y el del artista trágico: ambos tienen en común el que, aún poseyendo un conocimiento clarísimo del sinsentido de la existencia, juntos pueden continuar viviendo sin fisuras su visión del mundo. La náusea que causa el seguir viviendo es sentida como medio para crear, ya se trate de un crear santificador, ya sea la de un crear artístico. La fuerza dionisiaca de la transformación mágica permanece en la cumbre más elevada de esta visión del mundo: todo lo real se disuelve en apariencia, y detrás de ésta se manifiesta la unitaria naturaleza de la voluntad, totalmente envuelta en la aureola de la sabiduría y de la verdad.

Ahora ya no parece imposible el que la misma voluntad apolínea, que ordenaba el mundo helénico acogiera dentro de sí otra forma de aparecer, la voluntad dionisiaca. En la contienda entre estas dos formas de aparecer la voluntad tenía como fin crear una meta más alta de la existencia y llegar a una glorificación más elevada mediante el arte, ya que en el arte trágico queda absorbido el arte de la apariencia. Así como el elemento dionisiaco se infiltró en la vida apolínea, también la apariencia se estableció aquí como límite, cuando el arte trágico-dionisiaco no es ya la verdad. Aquél cantar y bailar no es ya embriaguez instintiva natural: la masa coral presa de una excitación dionisiaca no es ya la masa popular poseída inconscientemente por el instinto primaveral. Ahora la verdad es

simbolizada, se sirve de la apariencia y por ello puede y tiene que utilizar todos sus artificios y engaños.

Al espectador se le hace la exigencia dionisiaca consistente en que a él todo se le presenta mágicamente transformado, en el que él ve siempre algo más que el símbolo en que todo el mundo visible de la escena y de la orquesta es el reino de los milagros. Pero, pregunta Nietzsche, ¿dónde está el poder que traslada al espectador a ese ánimo creyente en milagros, mediante el que todas las cosas son transformadas mágicamente? Responde enfáticamente: en el espíritu de la música.

### **3.2. EL ESPÍRITU DE LA MÚSICA COMO ESENCIA DEL ARTE Y EXPRESIÓN INMEDIATA DE LA VOLUNTAD.**

Si se hiciera una recreación de una tragedia se percibiría en primer lugar que ella se nos aparecería como arte plástico figurativo, pero al interior de este carácter figurativo se hallaría la música, que sería su esencia, la cual cumple dos funciones: por un lado conecta todos los elementos con el *pathos* y, por otro lado, conectándolos se convierte en la esencia, como expresión inmediata de la voluntad. En cierto sentido podría decirse que este es el verdadero origen de la tragedia y en general de todo el arte. Vamos a mirar más de cerca ese hecho que Nietzsche trata con maestría.

Según él, el espíritu de la música condujo al pueblo griego a la revelación de lo insondable e indecible: al corazón del mundo. Este arte, que es la manifestación de lo dionisiaco, está desprovisto de todo concepto, y no

necesita de la palabra como explicación, como tampoco de ningún carácter representativo para liberar su impulso creador que emana de lo más íntimo de las cosas en la manifestación de lo dionisiaco. Mirado así, desde esta perspectiva se puede ver que la música está situada en una dimensión privilegiada y no depende de nada ni de nadie. En realidad es ella la que obliga al poeta a utilizar el lenguaje figurado, puesto que con el lenguaje ordinario es imposible alcanzar el simbolismo universal. Por lo tanto para Nietzsche, la música dionisiaca es la manifestación de la voluntad pura y la clave para acceder a los estratos más elementales de la existencia. Tal como Nietzsche lo afirma: “Sólo partiendo del espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo, pues 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*, la vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación”.<sup>127</sup>

Por otro lado se puede observar que Nietzsche está influenciado por Schopenhauer pues considera que la más alta significación del lenguaje<sup>128</sup> la tienen los sonidos y, entre ellos, los musicales, simbolizados a través de Dionisos, como la expresión más inmediata de la lengua universal. La

---

<sup>127</sup> Cfr. NIETZSCHE. NT. Cap. XVI. Pág. 144.

<sup>128</sup> El sentido dado por Nietzsche al concepto espíritu de la música es entendido aquí como la facultad de expresión de la música cósmica, la armonía del universo. La música contiene en sí toda la potencia de vivir. De esta manera se podría decir que el espíritu de la música es el lenguaje inmediato de la voluntad. Pues no alude a objetos o palabras sino que, por el contrario, contiene en sí la vida. Nietzsche contraponen el lenguaje de la música al lenguaje oral, al contrario de Wagner, quien consideraba que el lenguaje perfeccionaba la música pues aquél proporciona al músico la fuerza para expresar sus instintos artísticos. Por otra parte la influencia schopenhaueriana en el NT se puede notar en casi toda la obra, pero es en el capítulo XVI donde se puede detallar dicha autoridad.

música en la que tiene origen la tragedia, aparece como “voluntad”.<sup>129</sup> La relación tragedia y música es expresada por Nietzsche de la siguiente manera:

“La tragedia absorbe en sí el orgasmo musical más alto, de modo que es ella la que, tanto entre los griegos como entre nosotros, lleva derechamente la música a su perfección, pero luego sitúa junto a ella el mito trágico y el héroe trágico, el cual entonces, semejante a un titán 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 sobre la tragedia redimimos, en la persona del héroe trágico, el ávido impulso hacia esa existencia y con mano amonestadora 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”.<sup>130</sup>

Es así como la música es expresión de símbolos que no son aprehensibles desde la realidad cotidiana, pero que todos comprenden y llega a su perfección en la tragedia, cuando se identifica con el mito y con el héroe.

---

<sup>129</sup> Según Schopenhauer el mundo que vemos consiste en representación, en meros fenómenos y lo que sostiene esta representación no es la realidad última del noúmeno (la cosa en sí), como en Kant. En su lugar, toda la fachada fenoménica del mundo, los fenómenos que experimentamos está soportada por la voluntad universal. Esta voluntad es ciega, impregna todas las cosas y persiste eternamente sin ningún propósito, como el noúmeno de Kant está más allá del espacio y del tiempo y no tiene causa. Esta voluntad es lo que produce toda la miseria y el dolor del mundo que sólo puede terminar con la muerte. La voluntad no forma parte de la cadena de causas y efectos. La voluntad es acognoscible y renuente a todo conocer. Schopenhauer ve la voluntad como una fuerza universal que soporta e irradia todos los fenómenos. Como individuos no somos sino una parte pequeñísima de esa voluntad ciega que todo lo abarca.

La palabra “Voluntad” la usaré en el sentido dado a ella por Schopenhauer y Nietzsche como núcleo de la existencia, única como cosa en sí, pero múltiple en sus formas fenoménicas a las que el espacio y el tiempo sirven como principio de individuación. La voluntad es, pues, la potencia de vivir la vida que vive en cada cual.

<sup>130</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. XXI.

La tragedia nace del espíritu de la música y gracias a ella el hombre dionisiaco se identifica con los héroes que han perdido sus prerrogativas divinas y se han convertido en mortales.

Pero antes de seguir adelante es preciso considerar ¿cómo aparece la música en aquél hombre dionisiaco? Desde esta óptica Nietzsche destaca los efectos artísticos que producen la celebración de las orgías dionisiacas que, según dice, “tiene el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración. Sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en fenómeno artístico”.<sup>131</sup> Puede afirmarse entonces que la vida es más plena cuando se ha roto el *principium individuationis*. Nietzsche ve en Dionisos la imagen del sufrimiento, la contradicción y el dolor del ser, dolor de un eterno nacimiento y de una eterna muerte, pero también nos muestra otro Dionisos triunfante y coronado de hiedra, renacido, imagen de la voluntad y de la potencia de vida que no necesita redimir o justificar el dolor, sino afirmarlo, aceptando así la condición real de la vida. Estos son los dos rostros de Dionisos; el uno se transforma en el otro: “en la alegría más alta resuenan el grito de espanto o el lamento nostálgico por la pérdida insustituible”.<sup>132</sup> La alegría produce dolor y el dolor causa delicia. De esta contradicción, de esta disonancia, surge el placer estético que se traduce en música, expresión primera de lo dionisiaco de la que ha de brotar la tragedia. Pero no serán las festividades en sí mismas, con sus representaciones rituales, las que darán sentido a la tragedia, sino el éxtasis orgiástico.

---

<sup>131</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. II – Pag. 51

<sup>132</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. Cap II – Pag. 51

La música del culto a Dionisos se apodera del individuo, lo hunde en la alineación colectiva del ritual y lo conduce al éxtasis. El hombre, a su vez, como artista, descarga sus impresiones en imágenes y surge el ditirambo, una forma de canción popular en la que la palabra se puso al servicio del poder subyugante de la melodía dionisiaca. Con el ditirambo surge el coro y con el coro la tragedia; en la que se expresa no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno de la danza. Es en esta relación donde se pone de manifiesto la reconciliación del mundo dionisiaco y el apolíneo.

Ahora bien, uno de los aspectos dominantes que se ha intentado subrayar y que fue tratado someramente en el primer capítulo del presente escrito es la relación que existe entre música y palabra, entendidas ambas como lenguajes. Según Nietzsche, bajo la influencia de Wagner, la palabra designa y distingue objetos y cualidades, mientras la música expresa sensaciones que las palabras no pueden describir y conceptos que el habla ordinaria no puede abarcar por su incapacidad inherente para manifestar lo indecible. La música, por ser de naturaleza tonal, expresa la unidad y el orden del mundo: es el arte del tiempo porque se produce en el devenir; por ello, los conceptos no pueden explicar esta sucesión que desentraña la realidad oculta que se esconde tras el velo de la bella apariencia. Pues como hemos dicho, “la música se diferencia de todas las demás artes en que ella no es reflejo de la apariencia o más exactamente de la objetualidad adecuada a la voluntad, sino, de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma y por lo tanto representa, con respecto a lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a la apariencia la cosa en sí”.<sup>133</sup> Según esto, Nietzsche considera que la música es un lenguaje universal

---

<sup>133</sup> Cfr. NIETZSCHE. NT. Cap. XVI. Pág. 141-142.



que manifiesta íntima e inmediatamente la voluntad: en la música se da un proceso de simbolización que la acerca a las sensaciones, en la medida en que se asocian las figuras melódicas, armónicas o rítmicas a un elemento extramusical, como si fuera un acto reflejo. En los rituales dionisiacos el canto, la danza y el lenguaje gestual se incorporan a la música, la cual orienta hacia la unidad y se descarga en imágenes. El poeta lírico es el encargado de producir esas imágenes, cuando se identifica con el músico y a su vez se integra, de manera absoluta, con lo Uno primordial, con su sufrimiento y sus contradicciones. Él reproduce la imagen de la unidad primordial intentando buscar la imitación de la música con palabras.

“Ante todo, como artista dionisiaco él se ha identificado plenamente con el Uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música, aún cuando, por otro lado, ésta ha sido llamada con todo derecho una repetición del mundo y un segundo vaciado del mismo; después esa música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como en una imagen onírica simbólica. Aquél reflejo a-conceptual y a-figurativo del dolor primordial en la música, con su redención en la apariencia, engendra ahora un segundo reflejo, en forma de símbolo o ejemplificación individual.

Ya en el proceso dionisiaco el artista ha abandonado su subjetividad: la imagen que su unidad con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica, que hace sensibles aquella contradicción y aquél dolor primordiales junto con el placer primordial propio de la apariencia.... La transformación mágico-dionisiaca-musical del dormido lanza ahora a su alrededor, por así decirlo, chispas-imágenes, poesías líricas, que, en su despliegue supremo, se llaman tragedias y ditirambos dramáticos.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> NIETSCHE, Federico. NT. Cap. V. Pág. 65.

La relación entre música y palabra es, por lo tanto, de doble vía: por un lado, la música es una repetición del mundo y por el otro, es visible sólo en sueños. Reflejo de un reflejo es entonces la apariencia. El ditirambo dionisiaco es el producto de esa transformación que se dio con la identificación del poeta lírico y el músico en la Grecia antigua. Nietzsche atribuye su origen en la poesía de Arquíloco, el primer artista subjetivo que muestra toda la gama de pasiones y apetitos del hombre en la canción popular, que representa la fusión de los impulsos apolíneos y dionisiacos. La música engendra el poema de sí misma, porque el lenguaje emplea todos sus esfuerzos en imitarla; es decir, la poesía es la manifestación en símbolos e imágenes apolíneos del impulso musical dionisiaco más original.

Sobre la naturaleza y el origen del coro que surgió del ditirambo, Nietzsche admite que existen algunas versiones, ninguna comprobable. El coro, como medio de expresión de los ditirambos, surge del sátiro que representa, para Nietzsche, la expresión del gesto, la danza y el sonido que permiten hacer inteligible la voluntad; la presencia del sátiro en el coro es la manifestación de la sabiduría dionisiaca que se objetiva por su boca, con sus palabras. Referido a este contexto es pertinente la observación hecha por Safranski: "El coro se separa del público y surge la tragedia en la que existen protagonistas para representar los destinos heroicos que enmascaran el verdadero rostro de Dionisos. El poeta trágico llevaba al público, con sus visiones, al escenario en el que había música, la cual estimulaba al máximo sus capacidades simbólicas. Estando el coro y el individuo en el escenario se creaba una tensión y entre ellos surgía una disonancia que, sin embargo, no podía ser mantenida por mucho tiempo. El coro absorbía al singular disonante y lo hundía en el seno de la música; el

individuo no podía sustraerse a su poder”.<sup>135</sup> El singular disonante no remite, en este caso, a la gramática musical, sino a la tensión que surgía entre el individuo y la colectividad, en la que se expresaba como ser humano genérico.

Hasta el momento se han explorado los significados que poseen para Nietzsche los elementos de la tragedia a partir del espíritu de la música y la relación que establece entre ellos para darle una interpretación a su nacimiento. Pero antes de seguir adelante es necesario reiterar que Nietzsche no se ocupa de la música como arte para oír sino de su espíritu, que es comprendido sin la mediación de la reflexión como intuición pura.

Es necesario observar que Nietzsche utiliza algunos significados referentes a la gramática musical que pueden resumirse así: el símbolo, como copia imperfecta y fragmentaria de la voluntad, aparece con la voluntad en la armonía. La armonía es el símbolo y la esencia pura de la voluntad que se satisface si hay placer y queda insatisfecha si hay displacer. El ritmo es el aspecto externo de la voluntad manifestado en símbolos y representa la apariencia.<sup>136</sup> La melodía es símbolo inteligible de la voluntad, el medio de expresión del “Uno primordial” y representa la esencia dionisiaca de la música.

En el curso de esta búsqueda debe quedar en claro que si bien Nietzsche le confiere carácter dionisiaco a la música, esto no significa que anteriormente no existiera, sino que existía como música apolínea, con aquellos serenos atributos que ya están expuestos. Es decir, “como fuerza

---

<sup>135</sup> SAFRANSKI, Rudiger. Op. Cit. p. 63.

<sup>136</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. IV. p. 269.

figurativa marcada por el oleaje del ritmo y como arquitectura dórica de sonidos, frente a la música dionisiaca caracterizada por la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo incomparable de la armonía”.<sup>137</sup>

**3.2.1. La Música Dionisiaca.** Los elementos que él ve en la música dionisiaca son tres: violencia, melodía y armonía. Hay que advertir que en la música dionisiaca la voluntad se expresa tanto en la melodía como en la armonía, entendida ésta como reflejo de lo primordial y lo universal. Es por esto que cuando la música irrumpe como la voluntad pura sobre el hombre incapaz de soportar la visión dionisiaca en su plenitud, este necesita de la apariencia apolínea y la descarga en imágenes. Más allá de esta apreciación, Nietzsche exalta dos clases de efectos que la música dionisiaca suele producir sobre la facultad artística apolínea: incitar a intuir simbólicamente la universalidad dionisiaca y hacer aparecer la imagen simbólica en una significatividad suprema. Cuando ambos efectos actúan, Nietzsche infiere que la música tiene la capacidad de hacer nacer los mitos trágicos que hablan en símbolos acerca del conocimiento dionisiaco.<sup>138</sup>

Lo que quiere decir que la melodía y la armonía son asimilables a lo dionisiaco y están interrelacionadas con el ritmo apolíneo. Mas no se trata sólo de esto, existen, además, dos elementos adicionales de la gramática musical que Nietzsche utiliza como términos filosóficos en la formulación de su metafísica de artista: la consonancia y la disonancia, las cuales conviene distinguir como apolínea y dionisiaca. Esa oposición es utilizada

---

<sup>137</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. II. P. 51.

<sup>138</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. XVI. p. 143.

en el NT dándole un nuevo significado, y esos dos elementos son empleados para reforzar la oposición entre Apolo y Dionisos, como se verá a continuación.

**3.2.2. La Disonancia.** El poder estremecedor del sonido en la música tiene su expresión en el fenómeno artístico de la disonancia dionisiaca frente a la consonancia apolínea. La música, como arte dionisiaco, aparece como el espejo musical del mundo que se fundamenta en el significado de la disonancia musical. Sólo a través de la música se puede llegar a la armonía como una Unidad y comprender el carácter trágico del mundo. La música refleja la condición humana y justifica estéticamente la existencia. La disonancia musical representa lo dionisiaco, como un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer.<sup>139</sup>

En lo que respecta a la disonancia, empleada artísticamente, habríamos de caracterizar ese estado diciendo que nosotros queremos oír y a la vez deseamos ir más allá del oír.<sup>140</sup> La disonancia produce un alivio, pero pasajero, pues necesita disolverse en la armonía del “Uno primordial”. El efecto que produce la disonancia es asimilable al efecto que produce la tragedia en el espectador. En ese juego eterno, la música exige imágenes apolíneas y necesita de la apariencia onírica de Apolo, el dios de la reconciliación. La disonancia necesita de lo apolíneo para poder liberar al hombre del paroxismo al que lo arrastra la música. La dimensión pragmática de la vida exige que la ilusión extienda un velo de belleza sobre lo dionisiaco de la verdad del mundo.

---

<sup>139</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. XXIV. p. 198.

<sup>140</sup> Ibidem.

Las musas de las artes de la apariencia palidieron ante un arte que en su embriaguez decía la verdad... la desmesura se desveló como verdad (...), la contradicción, la delicia nacida de los dolores hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza.<sup>141</sup>

Y de este modo, en todos los lugares donde penetró lo dionisiaco quedó transformado lo apolíneo. Como ya se manifestó existe una dualidad entre dos mundos artísticos: uno que expresa directamente la verdad y otro que se manifiesta como belleza e ilusión<sup>142</sup>: el primero es la música, el segundo es la plástica. La síntesis de lo apolíneo y lo dionisiaco es la tragedia: este es el marco nietzscheano de su metafísica de artista, en el que confiere al arte de los sonidos el rango principal. La música dionisiaca expresaría la unidad en la diversidad, es decir, la composición melódica sobre el caos primario del mundo.

Pareciera a primera vista que Nietzsche incurre en una aparente contradicción: la melodía dionisiaca, al imponerse sobre el caos, ordena las cosas adquiriendo características apolíneas. El orden es igual al caos cuando Apolo y Dionisos se encuentran en el origen de la tragedia. El

---

<sup>141</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. IV. p. 61.

<sup>142</sup> Lo que distinguía a Grecia de sus vecinos bárbaros era sin duda su comportamiento apolíneo. Como se ha enfatizado Apolo no destruye a Dionisos, sino que simplemente lo atempera. “La figura de Apolo era la que establecía la diferencia entre cultura y barbarie. Y por eso los griegos llegaron a ser lo que fueron, porque bajo la influencia de Apolo, estos impulsos fueron transformados y redirigidos llegando a ser un ingrediente de la cultura, más bien que una mera expresión de la naturaleza. Pero decir que Apolo protegía a los griegos de la barbarie es lo mismo que decir que la cultura griega se fundaba sobre la ilusión. Y si los griegos eran modelo de cultura, la cultura en general debía fundarse sólo sobre la ilusión. El velo apolíneo de Maya buscaba protegerlos de las demás realidades de la existencia y proporcionar una espléndida ilusión que cubriría la disonancia con un velo de belleza. Pero Dionisos, por su parte, busca romper el velo apolíneo, abrir el camino a las madres del ser”. Cfr. De Santiago Güervos, Luis. Op. Cit. Pág. 247.

desorden dionisiaco necesita de las reglas apolíneas, que siempre se oponen. Esa contradicción parece resuelta cuando Apolo habla el lenguaje de Dionisos y Dionisos habla el lenguaje de Apolo, cuando el ritmo, la melodía y la armonía se funden en un todo coherente. La música dionisiaca necesita de las reglas apolíneas para ordenarse y configurar un lenguaje con significados, en la medida en que nombra e identifica las cosas. La función de la canción popular es configurar el desorden, darle forma en un intento por armonizar las distintas tonalidades del mundo. Por otro lado, la música es considerada por él como un reflejo del mundo y un segundo vaciado del mismo.

¿Cómo qué aparece la música en el espejo de las imágenes y conceptos? Aparece como voluntad, tomada esta palabra en sentido schopenhaueriano, es decir como antítesis del estado de ánimo estético, puramente contemplativo, exento de voluntad<sup>143</sup>

Ahora bien, Nietzsche, siguiendo en parte el pensamiento de Schopenhauer, concibe la música como lenguaje de la voluntad que habla desde el fondo primordial del mundo. En el NT la música es concebida como el arte fundamental capaz de comprender la experiencia dionisiaca del mundo.

... con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón del Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. VI. p. 73.

<sup>144</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. VI. p. 76.

He aquí como pensaba: la música dionisiaca nos comunica con las potencias ocultas tras el velo de las apariencias; entonces la música es una manifestación de aquella melodía cósmica y le da significado a ese mundo informe, indeterminado y sin imágenes, apareciendo como voluntad. Por esto si alguno de nosotros se sitúa desde esta dimensión que Nietzsche tiene de la música, saldría de sí mismo experimentando las honduras de la vida. El ojo, por ser el sentido espacial de Apolo, separa los objetos y los distingue entre ellos. La música, por ser el sentido de Dionisos, es el arte de oír y de integrar lo particular en la totalidad como melodía.



## CONSIDERACIONES FINALES.

Después de haberse hecho una lectura cuidadosa del NT se han podido constatar tres hechos evidentes: el primero, que Nietzsche desde su juventud situaba al arte en una dimensión privilegiada, dándole la posibilidad de hacer un diagnóstico del hombre, pues según el modo como se comporta la sociedad con relación al arte, así sabemos cómo es y qué existencia lleva. El segundo, que la obra ha mostrado la decadencia de la cultura occidental, por haber desechado los instintos al considerarlos propios e inconvenientes mediante la imposición del logos. Y el tercero, que sólo en la unidad de lo apolíneo y lo dionisiaco se puede concebir el arte como experiencia de vida, como tarea plenamente metafísica. Además, nos ha enseñado que el arte como experiencia estética nos revela que la vida es un tormento y un placer, y como consuelo metafísico nos sirve para creer que en el fondo de las cosas y pese a la mudanza de las apariencias, “la vida es indestructiblemente poderosa y placentera”.<sup>145</sup> Que no obstante el dolor y sufrimiento por haber nacido, de que todo no sea otra cosa que engaño, desilusión, deseos insatisfechos, enfermedad, dolor y muerte, la vida es lo esencial y vale la pena vivirla. Para Nietzsche lo fundamental es la vida a través del arte, y es desde éste como podemos vivir. Mirándolo así, el arte es un estímulo para seguir viviendo y, por tanto es válido empeñarse en enseñarlo.

---

<sup>145</sup> NIETZSCHE, Federico. Op. Cit. Cap. VII. p. 79.

La primera obra de Nietzsche es un tratado sobre la vida desde la perspectiva del arte dionisiaco. Acerca de este aspecto es necesario repetir lo que expone en *El crepúsculo de los ídolos*:

“el decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida; regocijándose en su propia inagotabilidad al sacrificar a sus tipos más altos, a eso fue lo que llamé dionisiaco, eso fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta trágico. No para desembarazarse del espanto y la compasión, ser nosotros mismos el eterno placer del devenir, ese placer que incluye en sí también el placer de destruir”.<sup>146</sup>

Es preciso manifestar que la manera como Nietzsche enseña a vivir es invitando a asumir la vida como “potencia de vivir”. La vida, la voluntad, que como principio irracional y fuerza ciega, sólo consigue una conciencia de sí misma en su suprema manifestación que es el hombre: la voluntad, en su esencia, es voluntad de vivir. La vida inagotable, ese eterno deseo insatisfecho, esa fugacidad irrevocable y definitiva es el único origen. La vida es el fundamento de las apariencias, la contradicción esencial que se extiende desde el dolor primordial hasta el placer primordial. Por eso es lucha, diferencia y diversidad. La vida que, aunque se nos muestre como algo indefinido, es un proceso de creatividad y destrucción, un devenir sin meta ni fin. Es un fluir eterno que constantemente produce individuaciones y que produciéndolas se desgarr a sí misma, mostrándonos algo de su insondable profundidad. Por lo tanto, es precisamente en ese proceso dinámico donde la vida expresa el arte como posibilidad de la voluntad,

---

<sup>146</sup> Cfr. NIETZSCHE, Federico. *El crepúsculo de los ídolos*. Pág. 135, Lo que debo a los antiguos, Alianza Editorial. Madrid.

pues el arte es en realidad un acontecimiento que se consume en la vida. Por eso allí donde hay arte hay vida, y donde hay vida hay arte<sup>147</sup>.

Siguiendo la experiencia del arte, Nietzsche no enseña que la vida es dolor que se siente y sufrimiento que se padece. Pero también la vida ansía recomponerse, salir de su dolor y reintegrarse con la unidad primera. Esa reunificación se produce con la muerte, con la aniquilación de la individualidad. Por eso la muerte es un reencuentro con el origen. Morir no es desaparecer, sino sumergirse en el origen que, sin descanso, produce nueva vida. Vida es el comienzo de la muerte, muerte es la condición de la nueva vida, la ley eterna de las cosas que se cumple en el devenir constante. No hay culpa, sólo la inocencia del devenir, que afirma la vida y la muerte: la unidad de la separación. Esta es la afirmación del niño de Heráclito, que juega con el mar.<sup>148</sup>

Al mostrarnos así el significado de la vida, Nietzsche no hace más sino afirmar el carácter de su metafísica de artista mediante la convicción del valor metafísico del arte (o la psicología del poeta trágico) el cual puede

---

<sup>147</sup> O como dice Giorgio Colli: "El arte, el más serio y convulso, es ascetismo, distanciamiento de la vida, y en el artista – si consideramos la perspectiva contingente de su persona – el distanciamiento de su vida actual procede o de la capacidad de nutrirse de la aparente inmediatez, del turbulento fluir del presente, de la renuncia a ser protagonista de la acción, del inventar una imagen y una emoción sustitutiva, o bien del desprecio y del horror hacia el abismo de la existencia palpitante, de un disgusto instintivo y de pesimismo frente al ímpetu expresivo de las configuraciones vitales. En el arte el aspecto del alejamiento es el aspecto decisivo revelador". COLLI, Giorgio. Op. Cit. Pág. 57.

<sup>148</sup> Cf. NT Cap XXIV. Pág. 199. "Ese aspirar a lo infinito, el aletazo del anhelo dentro del máximo placer por la realidad claramente percibida, nos recuerda 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 luego los derriba.

contribuir a hacer más soportable la vida<sup>149</sup> y a justificar estéticamente la existencia.

Ahora bien, puesto que el sufrimiento y el dolor de la existencia parecen opuestos a la belleza, ¿qué pasa con la belleza?. Si la vida es el valor supremo del arte, entonces queda otra pregunta: ¿es la vida algo bello? Para resolver la pregunta, Nietzsche tiene en cuenta que lo bello no está en lo que se representa, es decir la forma, ya que disfrutar de la belleza no es sólo deleitarse en las formas bellas. El arte no es solo bella apariencia sino que también coexiste con el trasfondo del horrible, caótico y repulsivo de la vida. Tal como fue para los griegos la tragedia, en donde la bella apariencia los redimía del sufrimiento y del dolor de la existencia y, al mismo tiempo, les mostraba sus horrores. Estas afirmaciones características de la estética nietzscheana se oponen a otras concepciones decadentes que presentan el arte como un accesorio divertido o como una futilidad que justifica el ocio. Hasta Nietzsche el arte se consideraba como un amable divertimento, como algo que se consumía silenciosamente en familia, como una ornamentación doméstica. Pero al llegar Nietzsche, éste le quitó todo ese laxo placer anodino cuando, sin ninguna consideración, catalogó al arte como una mentira totalmente inconveniente para el hogar, desmitificando así esta ocupación, destrozando el cristal a través

---

<sup>149</sup> Así escribe acerca de la vida Nietzsche, en Zarathustra: «Se tiene sed de ella sin poder nunca saciarse; se la codicia con ansia sin poder hartarse de ella. Se la mira bajo velos; se prende a través de redes. ¿Es hermosa? ¡Qué se yo! Pero hasta los peces más viejos muerden su anzuelo. Es voluble y porfiada. Con frecuencia la he visto morderse los labios y enredarse el pelo con el peine. Tal vez es mala y pérfida y mujer en todo; pero cuando más seduce es cuando habla mal de sí misma». Cuando hablé así a la vida insinuó una sonrisa perversa y cerró los ojos. «¿De quién hablas? - me dijo - ¿No será de mi?. NIETZSCHE, Federico. *Así habló Zarathustra. La canción del baile*. Círculo de Lectores. Barcelona. Pág. 107.

del cual era contemplada, para dejarnos ver la actividad estética del artista en toda su amplitud, enseñándonos a través de él el papel que el arte juega en la existencia. Mostrándonos así el peso real que tiene entre las diversas tareas humanas y en la cultura humana en general.

¿Pero qué es el artista puesto en términos de la vida?. El artista no es el que produce obras de arte sino el que asume su propia vida en función del acto creador, y a través de la actividad creadora consigue superar la individuación para alcanzar la profundidad de la vida. El arte es un medio idóneo para soportar la vida, para acercarse a los abismos de la existencia y poder vivirlos. Sin embargo, esto no significa que el artista viva una existencia serena y armónica, y no tenga conciencia de que el vivir es sólo una ilusión<sup>150</sup>. El verdadero artista no puede caer en un ingenuo optimismo, sino que debe ser consciente del absurdo de la vida. A sabiendas de que se engaña a sí mismo, elige el camino de la creación. En este proceso artístico-creador el artista transmuta las cosas hasta que ellas mismas reflejan su propio poder. Esta conversión es el resultado de un acto de inspiración<sup>151</sup>, por el cual el individuo se despoja del yo y sumergido en el

---

<sup>150</sup> "Pues toda vida se basa en la apariencia, en la ilusión, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivo y del error". NIETZSCHE, Federico. EdA. Pág. 33.

<sup>151</sup> Cfr. Sobre el acto de inspiración creativa Nietzsche nos dice lo siguiente: "si se conserva un mínimo residuo de superstición, resultaría difícil rechazar de hecho la idea de ser mera encarnación, mero instrumento sonoro, mero *médium* de fuerzas poderosísimas. El concepto de revelación en el sentido de que de repente con indecible seguridad y finura, se deja ver, se deja oír algo, algo que le conmueve y trastorna a uno en lo más hondo, describe sencillamente la realidad de los hechos. Se oye, no se busca, no toma, no se pregunta, quién es el que queda; como un rayo reluce un pensamiento con necesidad, sin vacilación en la forma. Un éxtasis cuya enorme tensión se desata a veces en un torrente de lágrimas, un éxtasis en el cual unas veces el paso se precipita involuntariamente y otras se torna lento; un completo estar fuera de sí. NIETZSCHE, Federico. *Ecce Homo*. Así habló Zaratustra. 3. p. 97.

goce y en el éxtasis. Fuera de sí, se reencuentra e identifica con la bella apariencia y con la naturaleza. Por eso se comporta como un ser transformado, como un mago que produce figuras con sus sueños y fantasías con su embriaguez. El arte, así concebido, es el producto de una ocupación metafísica, un canto a la hondura de la vida, un *médium* para acercarnos a los abismos violentos y horrorosos de ella. El «artista» se abandona a los impulsos, pasiones y excesos y permite el curso de la vida. Es por ello que con el arte es como se puede soportar la existencia y como se puede aprender a vivir.

El resultado del quehacer filosófico de Nietzsche se puede resumir en pocas palabras: “el arte avanza entonces como un dios salvador que trae el bálsamo saludable: él solo tiene el poder de transmutar ese hastío de lo que hay de horrible y absurdo en la existencia, en imágenes que la ayudan a soportar”.<sup>152</sup>

Pero, ¿por qué el arte dentro de un currículum académico? El mismo hecho de hacer la pregunta es una forma de considerarlo dentro de las actividades especiales, al punto de permanecer aún en los pênsumes de la educación formal, que mantiene en su seno el veneno puesto que el arte es lo más opuesto al optimismo de la razón que impera dentro del sistema educativo.<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> NIETZSCHE, Federico. NT. Cap. V. Pág. 69

<sup>153</sup> La crítica de Nietzsche al sistema educativo está planteada en el NT: “todo nuestro mundo moderno está preso en la red de la cultura alejandrina y reconoce como ideal al *hombre teórico* el cual está equipado con las más altas fuerzas cognoscitivas y trabaja al servicio de la ciencia, cuyo prototipo y primer antecesor es Sócrates. Todos nuestros medios educativos tienen puesta originalmente la vista en ese ideal, toda nuestra existencia ha de afanarse esforzadamente por ponerse a su nivel como existencia permitida, no como existencia propuesta”. Cfr. NIETZSCHE. NT: Cap. XVIII. Pág. 155.

El fenómeno artístico es, en efecto, una de las formas de la metafísica por tener éste una estructura simbólica cuyo objetivo parece ser el de tranquilizar, de fingir y de engañar, pero cuyo resultado es perpetuar la inseguridad y la incertidumbre, tal como afirma Nietzsche en *Humano, demasiado humano*. (HDM).

“En verdad, dados ciertos presupuestos metafísicos, el arte tiene un valor mucho mayor, como por ejemplo, si se acepta creer que el carácter es inmutable y que la esencia del mundo se expresa continuamente a través de todos los caracteres y las acciones; entonces la obra del artista reviste condición de símbolo de lo que dura eternamente, mientras que para nuestra concepción el artista puede conferir validez a su imagen siempre sólo durante un tiempo limitado, ya que, en conjunto el hombre ha llegado a ser – y es – mudable, e incluso un individuo no es nada fijo y constante, lo mismo sucede con un presupuesto metafísico: suponiendo que nuestro mundo visible fuera sólo apariencia, como sostienen los metafísicos, el arte se encontraría más bien cerca del mundo real, porque entre el mundo de las apariencias y el mundo del ensueño del artista habría entonces demasiada semejanza; la diferencia que aún permanecería entre los dos mundos llevaría incluso el significado del arte por encima del significado de la naturaleza, dado que el arte representaría uniformidad, los tipos y los modos de la naturaleza”.<sup>154</sup>

Según esto el arte tiene el poder de la ilusión, de la apariencia, la capacidad de denegación de lo real, de poder trasladar lo real a otro escenario en el que las cosas obedecen a una regla de juego superior, de saber que hay un posible aún invisible en lo real. Es una categoría trascendente en la que los seres, a imagen de las líneas y colores de una

---

<sup>154</sup> NIETZSCHE, Federico. *Humano, demasiado humano*. Pág. 222. Introducción y Notas de Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial. Madrid. Biblioteca del Autor.

tela o de los sonidos de una sinfonía, pierden su sentido, superan su propio final y, en un seductor impulso, alcanzan una forma ideal, así sea la de su propia destrucción. Como se ha insinuado anteriormente esta concepción del arte se encuentra situada desde el punto de vista del artista, el verdadero hacedor de velos, pues, según Nietzsche, el mundo visible no se muestra en su esencia al hombre común, pues se encuentra oscurecido y confuso, mientras que al artista como *médium*, se le manifiesta de manera más plena, ya que es el artista el que puede acceder al dolor primordial, al fundamento de todos los fundamentos.

Con lo anterior se puede manifestar que la verdadera fuerza del arte es la de arrojar al mundo con la ilusión, con la apariencia y con la mentira, lo cual nos permite que la vida se pueda vivir, pues el arte reduplica el mundo de las apariencias en un mundo ilusorio. La vida es apariencia<sup>155</sup>, y el arte es el vehículo por el que la apariencia se expresa. La creación del mundo como apariencia es la actividad metafísica del artista y del filósofo como artista. La apariencia, la ilusión y el engaño constituyen un fundamento necesario de la creación estética y se podría afirmar que son los ejes estructurales de su quehacer.

Todo lo dicho hasta ahora aclara por qué el arte para Nietzsche y, consecuentemente, para nuestras escuelas, es una condición necesaria y vital; el arte es vida, pero también es error, es ilusión, es apariencia y es mentira, superando el sentido de la verdad<sup>156</sup>. Ahora bien, resulta

---

<sup>155</sup> Para Nietzsche este concepto de apariencia es entendido como el sentido vital de todo lo que actúa y vive por sí mismo.

<sup>156</sup> "La verdad" para Nietzsche, fidelísimo schopenhaueriano, significa del principio a fin intuición del dolor, de la vanidad, de la nulidad de la vida. Cuando Nietzsche habla del poder de la mentira en el arte, en la filosofía, en la religión, ésta aparece como un concepto emancipador, liberador. Gracias a ella, cuando un hombre actúa ante un



interesante examinar el problema filosófico del arte desde el punto de vista de la relación arte-mentira, como manifestación de lo no verdadero. El arte expresa en toda su intensidad su poder falsificador. O como lo recalca Nietzsche en el parágrafo 107 de la *Gaya Ciencia* acerca de la gratitud que se debe al arte:

“si no gustásemos de las artes y no hubiéramos inventado esta manera de rendir culto al error, no podríamos soportar ese convencimiento de que el error y la ilusión son condiciones necesarias del mundo intelectual y sensible. La sinceridad nos conduciría al tedio y al suicidio. Pero hay una potencia contraria que se opone a nuestra sinceridad y nos ayuda a librarnos de tales consecuencias: es el arte como buena voluntad de la ilusión. No impedimos ya a nuestros ojos que redondeen e inventen un desenlace; no es ya la eterna imperfección lo que llevamos flotando por el río del devenir; nos figuramos conducir una diosa y ese servicio nos llena de infantil orgullo. La existencia nos parece soportable como fenómeno estético y el arte nos da ojos y manos, y sobre todo tranquilidad de conciencia para poder engendrar nosotros mismos ese fenómeno. De vez en cuando necesitamos descansar de nosotros mismos, mirarnos desde lo alto, en la lejanía del arte, para reír y llorar por nosotros. Necesitamos descubrir al héroe y al loco que oculta nuestra pasión por el conocimiento; es menester que alguna vez nos regocijemos con nuestra locura para que podamos conservarnos alegres en nuestra sabiduría. Precisamente porque somos hombres pesados y graves. Pero antes que

---

público, cuando un individuo se expresa con palabras, sonidos o colores frente al presente y a la posterioridad somos siempre espectadores de una comedia, o hacemos parte de una tragedia.

hombres, no hay nada que nos haga tanto bien como el cascabelero cetro de la locura; lo que necesitamos para distraernos de nosotros mismos; nos hace falta un arte petulante, ondulante, danzarín, burlón, pueril y satisfecho para no perder aquella libertad que nos eleva sobre las cosas y que reclama nuestro ideal... Debemos aspirar a colocarnos por encima de la moral, volar por encima de ella ¿cómo podríamos hacerlo sin el arte, sin locos?"<sup>157</sup>

En Nietzsche esta facultad falsificante del arte se ha transformado en un proceso de liberación de los vínculos logocéntricos de lo verdadero. Con él, el arte se convierte en una modalidad de apertura a la vida, pero también en un recurso que problematiza el espacio tradicional del logos, removiendo sus fundamentos para liberarnos de sus imposiciones para buscar con él formas más complejas, inesperadas e improbables del conocimiento. La importancia del arte dada por Nietzsche es resumida por Cacciari<sup>158</sup> así: a) El arte nos presenta infinitas posibilidades de apertura al mundo, b) la mentira implícita del arte rechaza el carácter de lo lógico-verdadero, c) la actividad falsificante del arte exige nuevos criterios de conocimiento, un nuevo saber que se basa en aquello que para el logos es mentira: la forma, el signo, el juego de las apariencias.

Esta importancia pedagógica se ve reflejada en el hecho de que la dimensión estética como arte ya no está integrada y sometida orgánicamente a las otras funcionalidades cognoscitivas de las ciencias y de la moral. En consecuencia, la educación artística no debe dejar de lado

---

<sup>157</sup> NIETZSCHE, Federico. *La Gaya Ciencia*. Editorial Bedout. Medellín. 1974. Pág. 83.

<sup>158</sup> CACCIARI, Massimo. *Desde Nietzsche, tiempo, arte, política. Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana*. Editorial Biblos. Pág. 83-98.

otras características del arte, además de la mentira, el engaño y la falsificación de la realidad, entre las cuales se encuentran las siguientes: lleva a una existencia autónoma, posee gran fuerza expresiva, su campo de acción es mimético, tiene capacidad de abarcar todos los campos de la representación, puede traducir las vivencias en nuevos modos de percepción, está libre de prejuicios y, por tanto, manifiesta un nuevo sentir y pensar, capaz de descubrir y conocer facetas de la realidad inalcanzables desde otras ramas del saber. La simple enumeración de las anteriores peculiaridades del arte son una sustentación de la necesidad de su enseñanza para mostrar a la juventud una óptica diferente de la vida.

Después de haber visto las posibilidades que brinda el arte para la educación y, ante todo, para la vida, sólo nos resta terminar con una reflexión: precisa advertir que Nietzsche considera que los tres enemigos del verdadero arte son el conocimiento<sup>159</sup>, la moral y el utilitarismo, pues son ellos los causantes de su decadencia y de su crisis: ¿qué ha pasado después de Nietzsche? ¿en qué estado se encuentra el arte actual y lo dionisiaco? ¿cómo es eso? En realidad, en este escrito se ha apreciado y se ha tenido en cuenta al primer Nietzsche, al pensador juvenil, al amigo de Wagner y al admirador de Schopenhauer. Pero este joven se aproxima más cuanto más se quiere alejarlo. Entonces queda otra pregunta ¿cómo debemos exorcizarlo? Con la misma respuesta que tuvo el Nietzsche

---

<sup>159</sup> Se sabe que Nietzsche contrapone el arte al conocimiento. El conocimiento es el gran enemigo del arte. Si Nietzsche hubiera ido más allá no hubiera contrapuesto de manera rígida arte y conocimiento, no habría contrapuesto al primero unilateralmente como disposición unilateral a la mentira, sino que lo habría tomado como otra forma de conocimiento.

maduro: ¡con la música!. Y así lo dijo en el *Ecce homo*<sup>160</sup>. Es entonces esta actitud recreativa, lúdica y decorativa con que se ha tomado el espíritu de las artes en general, y el de la música en particular, en este tiempo de la sociedad de masas. El arte adopta la misma condición propuesta por aquel Nietzsche maduro. Para quien la música y el arte ya habían perdido su condición transfiguradora y cósmica. “¿De qué sufro cuando sufro del destino de la música? De que la música ha sido desposeída de su carácter transfigurador del mundo, de su carácter afirmador, de que es música de *decadence* y ha dejado de ser la flauta de Dionisos”<sup>161</sup>.

Y es que el arte en general y la música en particular se han convertido en una recreación perpetua, en una evasión continua: en los conciertos, en los *happenings*, en la disco, en casa, en el estadio, en la TV, en la radio. El espíritu de las artes tiene algo parecido a lo dionisiaco, a lo orgiástico, a lo extático, a lo frenético, a lo trágico. Pero si se observa detenidamente, es una experiencia de lo trágico ya domesticada, en conserva, que aún así no deja de ser lo que es: un objeto de fetichismo. A esto se le suma el efecto del mercado, que lo aliena aún más al hacer de él un fetiche en doble sentido; el arte como fetiche esteticista se convierte, además, en objeto de consumo e inversión, adquiriendo el carácter de mercancía. Nietzsche ya advertía la mercantilización del arte cuando habló del utilitarismo del arte como uno de los causantes de su decadencia, pero no preveía el sentido de ese nuevo híbrido entre lo apolíneo y dionisiaco que se ha apoderado del espíritu del arte en nuestros días. Tampoco preveía hasta qué punto la futura música, que es pura danza, una vez desarrollada fuera de su

---

<sup>160</sup> Nietzsche maduro consideró que la música debía considerarse como una recreación, pero nada más que eso. Cfr. NIETZSCHE, Federico. *Ecce Homo, El Caso Wagner: un problema para los amantes de la música*. Alianza Editorial. Pág. 117.

<sup>161</sup> Op. Cit. Pág. 115.

cultivada sociedad se iba a llenar de aquél espíritu orgiástico e hipnótico, ni que las discotecas se iban a convertir en santuarios de atontamiento de la droga musical, con una función precisamente recreativa y no espiritual o cósmica, como lo deseó al invocarla así en el NT. El caso es que su función está reducida en estos tiempos a la excitante evasión, a la huída del individuo, al acceso a una forma de éxtasis artificial. Las vertiginosas imágenes del opio estaban ahora a disposición de las masas. Ese es el resultado al que ha llegado este arte de masas al seguir el camino sugerido por él, el de la “recreación”.

Y es que el espíritu de la música, en cierto modo parece haber regresado al primer Nietzsche, el del NT: aquél que defendía la música dionisiaca cargada de violencia y ritmo. Los acontecimientos y consecuencias que ocurren ahora no lo cuestionan. Pues entre aquel mundo musical romántico en el que se movía Nietzsche y este tiempo se ha interpuesto un factor hasta entonces imprevisible: la irrupción en el gusto occidental de los modelos artísticos de la periferia geopolítica de las metrópolis dominantes, es decir, de lo que ellos denominan modelos del tercer mundo: África, América Latina, Asia. Lo exótico en el arte. Esta clase de arte ha llegado, se ha instalado en nuestro medio. Cuán renovado aparece Dionisos en este arte, cuánto atrevimiento, cuánta osadía ha hecho entrada al gusto juvenil, titánico-barbárico, todo cuanto Nietzsche quería ver en la desbordante musicalidad de Wagner, en la dionisiaca coralidad griega, en la superación entusiasta del *principium individuationis*. Semejante arte ha vuelto a aparecer en nuestros días a través del filtro de un gusto barbárico que aquel espíritu libre desconocía. En esencia, Nietzsche había asimilado el ritual dionisiaco originario a lo trágico del teatro griego, sobre la base de que la tragedia griega no dejaba de ser otra cosa que el desarrollo de los

primitivos ditirambos de las fiestas dionisiacas. A ese impulso se oponía una fuerza apolínea que sosegaba y calmaba. Nietzsche, como se ha visto, había superado felizmente esta contradicción dialectizando a la manera de Hegel los dos momentos. Según él, el milagro griego habría consistido precisamente en la coexistencia dialéctica de estas dos fuerzas, la apolínea y la dionisiaca. La contradicción era en realidad otra: la de que el ditirambo artístico, el momento coral y musical del teatro griego, nunca había estado basado en el entusiasmo sino, más bien, en un sentimiento de compasión, que tanto repugnaba al segundo Nietzsche.

Al distanciarse de Wagner y de Schopenhauer se percata de su equivocación. El arte de Zaratustra, el arte anti-wagneriano debía ser laico, optimista, no confesional, ni siquiera teológico ni metafísico. O sea un arte para hombres de espíritus libres, pues debía conservarse siempre como un instrumento vital, para producir la sensación de una fusión con la totalidad de la vida. Su realización no debía suponer un estado letárgico ni hipnótico, una alienación mística de la individualidad. En esta manera de percibir el arte Nietzsche rechaza el culto al sufrimiento, a la mimesis de la pasión, a la diversión vitalista. Pero se trataba también de una dialéctica entre lo apolíneo y lo dionisiaco, pues ciertamente el arte de hoy no es ni ritual ni pasional, ni siquiera enteramente dionisiaco. Es, por así decirlo, una forma de recreación irónica. Es espectacular y representativo, es dionisiaco y apolíneo a la vez. El arte, podría afirmarse, ya no es una manera de decir, sino el decir de una manera. Sí, la vanguardia musical, el dodecafonismo o la música popular (rock, jazz, electrónica) o el arte plástico no objetual, el teatro de lo absurdo, el cine y el video experimental o la poesía automática, por tomar sólo ejemplos de la diversidad de las formas artísticas, no son representativas y tienen un componente irónico;

también son optimistas, enérgicas, pero no consuelan ni son románticas. Son juego, danza y diversión y tienen todos los requisitos que Nietzsche-Zaratustra buscó. Como dijo: “Levantad vuestros corazones, ¡hermanos míos!, ¡arriba!, ¡más arriba!, y no olvidéis las piernas, levantad también vuestras piernas, vosotros buenos bailarines, y mejor aún: ¡sosteneos incluso sobre la cabeza!”<sup>162</sup>.

Todo esto lo ofrece hoy el arte de consumo, y lo ofrece como consecuencia del injerto de una nueva manifestación de lo dionisiaco, que no procede de la mítica Grecia sino de los polvorientos caminos del África o de los barrios periféricos de la América indígena y negra, pero que llevan siempre consigo aquél frenesí de la anulación de la individualidad en el alboroto del coro: una búsqueda del éxtasis, una nueva vitalidad. Así continúa siendo actual en el arte de nuestro medio la pregunta del Ensayo de Autocrítica de 1886 “en realidad, su aspiración cada vez más fuerte a la belleza, a las fiestas, las diversiones, los nuevos cultos, ¿no ha nacido acaso de la falta, la privación, la melancolía, la aflicción... y no es también nuestra música un consuelo y una resignación? O bien, ¿creemos en una neurosis de la salud, de la adolescencia de los pueblos y del ímpetu juvenil?”<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> NIETZSCHE, Federico. *Así habló Zaratustra*. Traducción Andrés Sánchez Pascual. Alianza Madrid. Parte IV. 1972. Pág. 392.

<sup>163</sup> NIETZSCHE, Federico. EdA en NT. Pág. 30.

## BIBLIOGRAFÍA

APOLODORO. *Biblioteca Mitológica*, Alianza Editorial, Trad. Julia García Moreno. Madrid, 1993.

ARISTÓFANES. *Las Ranas*. Editorial Cátedra. Trad. Francisco Rodríguez y Juan Rodríguez. Madrid, 1995

ARISTÓFANES. *Las Nubes*. Editorial Cátedra. Trad. Francisco Rodríguez y Juan Rodríguez. Madrid, 1995

ARISTÓTELES. *La Poética*. Traducción Juan García Bacca. Editorial UNAM. México. 2000.

CACCIARI, Máximo. *Desde Nietzsche, tiempo, arte, política*. Ed. Biblos. Buenos Aires. 1994.

CACCIARI, Máximo. *El dios que baila*. Ed. Paidós. Buenos Aires. 1999.

CANO, Germán. *Nietzsche y la Crítica de la Modernidad*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2001.

COLLI, Giorgio. *Después de Nietzsche*. Editorial Anagrama. Barcelona. 1978.

CURT, Paul Janz. *Friedrich Nietzsche: Infancia y Juventud*. Trad. Jacobo Muñoz. Alianza Ed. Madrid. 1981. Pág. 40-90.

DETIENNE, Marcel. *Dionisos a cielo abierto*. Ed. GEDISA. Barcelona.

DETIENNE, Marcel. *Con el Cuchillo en Mano*. Ed. GEDISA. Barcelona.

ELIADE, Mircea. *Dioniso o la felicidad recuperada en Historia de las creencias religiosas*. Editorial Cristiandad. Madrid. 1978.

ESQUILO. *Las suplicantes*. Ed. Losada. Buenos Aires. 1964.

ESQUILO. *Prometeo Encadenado*. Ed. Losada. Buenos Aires. 1964.



EURÍPIDES. *Las bacantes*. Ed. Losada. Buenos Aires. 1964.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la Filosofía* Trad. C. Artal. Anagrama, Barcelona, 1971.

FUBINI, Enrico. *Estética Musical: Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Ed. Alianza. Música. Madrid. Pág. 308-350.

FINK, Eugen. *Filosofía de Nietzsche*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza Ed. Madrid. 1966. Pág. 17 y ss.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. Pretextos. Valencia.

FUBINI, Enrico. *Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Alianza Música. Madrid.

GÜERVOS DE SANTIAGO, Luis. *Arte y Poder: Aproximación a la Estética de Nietzsche*. Editorial Trotta. Madrid.

HEIDEGGER, Martín. *Nietzsche I*. Editorial Destino.

KAUFMAN, Walter. *Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Ed. Princeton University. 1974. Pág. 127-132, 391-411.

KERENYI, Karl. *Dionisos: Raíz de la vida indestructible*. Trad. Adan Kovacksics. Ed. Herder. Barcelona. Pág. 218-229.

LUCRECIO. *De rerum natura*. Editorial Gredos. Madrid. 1966.

MURRAY, Gilbert. *Eurípides y su tiempo*. Fondo de cultura económico. México. 1964.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así Habló Zaratustra*. Trad. Sánchez Pascual. Alianza Ed. Madrid. 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *El Nacimiento de la Tragedia*. Int. Trad y Notas de Andrés Sánchez Pascual. Primera Reimpresión 2000. Alianza Ed. Madrid.

NIETZSCHE, Friedrich. *Consideraciones Intempestivas*. Editorial Aguilar. Buenos Aires. 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Alianza Editorial . Int. Trad y Notas de Andrés Sánchez Pascual. Primera Reimpresión 2000. Alianza Ed. Madrid.

NIETZSCHE, Friedrich. *El Crepúsculo de los Ídolos*. Int. Trad y Notas de Andrés Sánchez Pascual. Primera Reimpresión 2000. Alianza Ed. Madrid.

OTTO, Walter. *Dionisos: Mito y Cultura*. Traducción Cristina García. Editorial Siruela. Madrid, 2004.

PÉREZ MACEDA, Eduardo. *Música como Idea. Música como Destino: Wagner-Niezsche*. Ed. Technos. Madrid. 1997. Pág. 215, 277.

PLATÓN. *República*. Editorial Gredos. Madrid. 1970.

PLATÓN. *Las Leyes*. Editorial Gredos. Madrid. 1970.

PLATÓN. *Diálogos*. Editorial Gredos. Madrid, 1970.

QUESADA, Julio. *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en Federico Nietzsche*. Ed. Anthropos. Barcelona. 1988.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: Biografía de su pensamiento*. Barcelona. Tusquets. 2001.

SCHOPENHAUER, Arturo. *El Mundo como voluntad y Representación*. Ed. Porrúa. Libro Tercero. Cap. LII. Pág. 262-273.

SLOTEDIJK, Peter. *El Pensador en Escena, el Materialismo de Nietzsche*. Pretextos. Valencia. 2000.

VERNANT, Jean Pierre- NAQUET VIDAL, Pierre. *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua II*. Editorial Taurus, Madrid, 1989.

WAGNER, Ricardo. *Beethoven*. Editorial Schapire, Buenos Aires.