

EL ARTE COMO METAFÍSICA EN EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA

EDUARDO ANTONILO SOTOMONTE ACEVEDO

UNIVERSIDAD INDUSTRIA DE SANTANDER
FACULTAD DE HUMANIDADES
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA,
2011

EL ARTE COMO METAFÍSICA EN EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA

EDUARDO ANTONELLO SOTOMONTE ACEVEDO

JORGE FRANCISCO O MALDONADO
FILÓSOFO

MONOGRAFÍA PARA OPTAR AL TÍTULO DE FILÓSOFO

UNIVERSIDAD INDUSTRIA DE SANTANDER
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA,
2011

DEDICATORIA

A la maraña de rosas que ha sembrado de espinas, pétalos y perfumes mi camino.

AGRADECIMIENTOS

A mi maestro Jorge Francisco Maldonado por haberme librado de la pobre piedad cristiana cuando me presento a Nietzsche.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	10
1. GRECIA, EL JUEGO DE APOLO Y DIONISO	11
2. EL INFLUJO SOCRÁTICO	45
3. MODERNIDAD Y ALEJANDRINISMOS	64
CONCLUSIONES	103
BIBLIOGRAFÍA	105

RESUMEN

TITULO:
EL ARTE COMO METAFÍSICA EN EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

AUTOR
ACEVEDO Sotomonte Eduardo Antonelo **

PALABRAS CLAVES
Apolo, Dionisio, tragedia, arte, metafísica devenir, ser

DESCRIPCIÓN

Éste trabajo está dividido en tres partes. La primera parte está titulada: Grecia el juego de Apolo y Dioniso. En esta parte se plantea una síntesis explicativa donde Nietzsche inicia su interpretación de las dos deidades griegas según la cual estas representan instintos contrarios de la naturaleza inherentes a todas las cosas, dentro de este orden explicativo queda establecido que Apolo, en tanto que es el Dios sol, representa la tendencia al orden, la claridad y el control, en este sentido Apolo es el dios de la pintura, la escultura y toda manifestación que tienda a la unidad, por el lado contrario, Dionisio, Dios de la oscuridad y la embriaguez, representa la tendencia al caos, Dionisio es el Dios de la fatalidad y el placer ligado al dolor y la muerte. La segunda parte bajo el título: El influjo socrático, en esta Nietzsche plantea la querrela contra Sócrates según la cual la tendencia racionalista inaugurada por el pensador griego contiene un germen depravado que amplía la distancia entre los instintos, el gusto y la razón. Y la tercera parte titulada: Modernidad y alejandrismo, en esta parte la propuesta filosófica gira mayormente dentro de la crítica a la pobreza y superficialidad espiritual moderna que privilegia, hasta doblegar y, o, destruir, tanto la sinceridad como la relación vinculante y directa en el trato con la *otredad*; en este caso se señala que la filosofía y el arte de carácter alejandrino supeditan la belleza y la fuerza a su mera forma racional, de modo que así queda excluido del campo de la verdad toda forma de arte no representativo, con especial énfasis la música popular y la tragedia, así también, para Nietzsche la cultura alejandrina implica la negación en el arte de sus cualidades terapéuticas.

*Trabajo de grado.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de filosofía. Director. MALDONADO Jorge francisco. Filósofo

ABSTRACT

TITLE:
THE ART AS METAPHYSICS IN THE BIRTH OF TRAGEDY *

AUTHOR
ACEVEDO Sotomonte Eduardo Antonelo **

KEYWORDS
Apollo, Dionysus, tragedy, art, metaphysics, becoming, be

DESCRIPTION

This paper is divided into three parts. The first part is titled: Greece : the play of Apollo and Dionysus. In this one I exposes an explanatory synthesis where Nietzsche begins his interpretation of the two Greek deities according to which they represent opposing instincts of nature inherent in all things, in this explanatory order is established that Apollo, while God, is the sun and represents the tendency to order, clarity and control, in this sense that Apollo is the god of painting, sculpture and any expression which tends to unity, by the opposite side, Dionysus, god of darkness and drunkenness, is the tendency to chaos, Dionysus is the god of fate and pleasure linked to pain and death. The second part under the title: The influence of Socrates, Nietzsche exposed the case against Socrates according to which the rationalist trend inaugurated by the Greek thinker contains a germ depraved that extends the distance between the instincts, taste and reason. The third part entitled: Modernity and Alexandrian , in this departs from the philosophical proposition, mostly within the critique of modern spiritual poverty and superficiality which privileges, to bend and, or, destroy both the sincerity and the binding relationship and direct dealing with otherness, in this case states that the philosophy and art of an Alexandrian subject the beauty and strength to its rational form, so this excludes the field of truth all art unrepresentative with special emphasis on popular music and tragedy, so, for Nietzsche , the Alexandrian culture implies the negation of the art of its therapeutic qualities.

* Work degree.

** Faculty of Human Sciences. School of philosophy. Director. Jorge Francisco Maldonado. Philosopher

INTRODUCCIÓN

El nacimiento de la tragedia representa la primera autoafirmación filosófica del pensador alemán a quien se debe la paternidad de este tan inédito libro.

En esta obra él, haciendo uso de un lenguaje iniciático, es decir, mediante el lenguaje de quienes participan de experiencias comunes herméticas y místicas, enseña el modo como el espíritu griego tomó su mundo hasta hacerle palidecer de muerte todos los dogmas de la filosofía del enfermizo mundo cristianizado. A él habla Dioniso, con el cuidado debido a Apolo, a él habla el arte, a él habla el espíritu de todas las cosas, el maligno transfigurador de paraísos y constructor simultáneo de más allá. Nietzsche poseo y portador de licores místicos, no quiere ser entendido sólo amado y seguido, Nietzsche, feligrés converso a los perversos ritos de la vida en el delirio, enconada espada contra el espíritu socrático, enconada de amor por el hombre y de amor por el fin del hombre.

Nietzsche, venerador de la sable y la artillería, Nietzsche espíritu bailarín, juguetón, loco, vivas, viril, Nietzsche, espuma en playas perplejas, Nietzsche, sangre tinta, romana violenta, flama sedienta, Nietzsche, amor a la tierra.

EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA A PARTIR DEL ESPÍRITU DE LA MÚSICA

PRIMERA PARTE

1. GRECIA, EL JUEGO DE APOLO Y DIONISO

Nietzsche nos propone en su libro sobre *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música* su visión acerca del arte como «la actividad propiamente metafísica de esta vida¹». Para él la comprensión clara, inmediata, de la relación arte-metafísica es clave para la evolución misma del arte en general, y esta claridad debe darse a partir de la interpretación que de las relaciones entre Apolo y Dioniso construyó para sí el pueblo griego:

«Mucho se habrá ganado en el ámbito de la ciencia estética si alcanzamos no sólo la comprensión lógica, sino la inmediata certeza de que la evolución del arte está ligada a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*; del mismo modo que la reproducción de la vida depende de la dualidad de los sexos, coexistentes en medio de una lucha perpetua sólo interrumpida ocasionalmente por treguas de reconciliación. Tomamos estos términos de los griegos, quienes revelan al perspicaz las profundas doctrinas esotéricas de su visión artística no ya en términos conceptuales, sino en las figuras incisivamente vívidas de su mitología.»²

Apolo, por un lado, explica Nietzsche, representante del arte plástico, figurativo y luminoso, es también el Dios de los estados oníricos, del bello sueño y la capacidad vaticinadora. Dionisos por el contrario, representante del arte no

¹ El Nacimiento de la Tragedia. Biblioteca Nueva. Nietzsche Federico. Madrid, 2007. Pág. 99

²Ibíd. Pág. 99

escultórico, abstracto, de la música, de los aspectos siniestros, oscuros de la vida, es el Dios de la embriaguez. Ambas deidades siempre en desacuerdo, aparecen fusionadas tan sólo en la forma trágica del arte ático. Fusión que significa, según Nietzsche, «un milagroso acto metafísico de la «voluntad helénica»»³. Ahora bien, ¿por qué el artista apolíneo, imbuido en el placer onírico, tan necesario para la manutención y recuperación de la salud, tuvo necesidad de figurarse los aspectos contrarios propios de la embriaguez, y crear así el arte trágico? Esta respuesta la brinda, según el autor, el hecho de que, aún bajo la sensación más vívida, la realidad onírica se sigue presentando al soñante como apariencia, y por tanto no puede dar cabal cuenta del sustrato *real* de todas las cosas:

«A tenor de su origen, su ojo debe ser «solar»; el aura consagrada de bella apariencia se cierne sobre Apolo incluso cuando su mirada no expresa sino cólera y disgusto. De tal suerte que, en un sentido no literal, se podría aplicar a Apolo lo que Schopenhauer afirma acerca el hombre cautivo en el velo de Maya...»⁴

El velo de maya según Nietzsche, en acuerdo con Schopenhauer, que brinda al hombre individual, su sensación de unidad, su *principium individuationis*, se rompe al rebelarse como apariencia. Esto significa que, tras su *desgarramiento*, abre paso a la esencia de lo dionisiaco, a la embriaguez de la conciencia:

«Estas excitaciones dionisiacas, en cuya intensificación se desvanece el elemento subjetivo hasta rayar en un absoluto olvido de uno mismo, se despiertan bien a través del influjo de bebidas narcóticas, de los que todos los hombres y pueblos primitivos han hablado en sus himnos, bien ante la violenta proximidad del despertar primaveral, cuando la naturaleza toda es invadida por el placer de vivir.»⁵

³Ibíd. Pág. 101

⁴Ibíd. Pág. 104

⁵Ibíd. Pág. 105

Para Nietzsche, la excitación dionisiaca que conlleva a la extrema proximidad, en oposición al distanciamiento crítico de lo otro, es una fiesta de reconciliación entre la naturaleza y el hombre, donde la esta, a través del hombre aún como creación, juega con ella misma. El hombre en este estado deja de ser artista, y por medio de toda la gestualidad corporal propia del baile, crea y se recrea como obra:

«...aquí el esclavo es libre, se derriban todas las rígidas y hostiles limitaciones que la miseria, la arbitrariedad o la «frívola moda» han impuesto a los hombres. Es ahora cuando, gracias al evangelio de la armonía universal, cualquiera se no solo unido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino Uno, como si el velo de Maya hubiera sido desgarrado y sus jirones revoloteasen de un lado a otro ante la misteriosa unidad originaria. Mientras canta y baila, está a punto de volar por aires... ...el hombre deja de ser artista, él mismo se convierte en obra de arte; para supremo deleite de la unidad originaria, el poder estético de la naturaleza toda se manifiesta aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez»⁶.

II

Hasta ahora Nietzsche nos ha mostrado al instinto apolíneo y al instinto dionisiaco como dos fuerzas antitéticas que emanan directamente de la naturaleza, sin mediación del artista humano. En el caso del impulso figurativo, este halla su perfección fuera «de todo nivel intelectual o formación estética individual⁷», y en lo referente al instinto Dionisiaco, este halla su cenit «como realidad plenamente embriagada que, a su vez, no sólo no se preocupa por el individuo, sino que incluso persigue su aniquilamiento y liberación mediante un sentimiento de unidad

⁶Ibíd. Págs. 106- 107

⁷Ibíd. Pág. 108

mística.⁸» Desde esta perspectiva todo artista, ya sea apolíneo, dionisiaco, o la mistura de ambos, trágico, se propone ante la naturaleza como imitador. En el caso del artista trágico Nietzsche, profundiza afirmando que:

«A éste nosotros hemos de imaginarlo más o menos como alguien que, aislado y apartado de los coreautas alucinados, se embebe en la alienación mística de sí propio de la embriaguez dionisiaca; en esta situación, gracias a la influencia onírica apolínea su propio estado, a saber, su unidad con el fondo más esencial del mundo, se le revela *en una imagen onírica simbólica.*»⁹

Con los anteriores presupuestos, Nietzsche pasa a interrogarse por el grado de relación mimética que tuvo el pueblo griego con aquellos *impulsos artísticos de la naturaleza*, y encuentra que, para despecho de los hombres posteriores, los helenos eran un pueblo mucho más estrechamente relacionado con las figuras de sus Dioses, no solo en sus artes, sino incluso a nivel de sus sueños. Nietzsche ve «a los griegos soñadores como Homeros, y a Homero como un griego soñador: y en un sentido más profundo de lo que un hombre moderno se atrevería a compararse en sus sueños a Shakespeare.»¹⁰

Ahora bien, en acuerdo con lo anterior, Nietzsche se pregunta ¿cómo la mimesis dionisiaca ascendió al culto griego, y como sus fiestas, cantos y coros, se diferenciaron de los demás pueblos barbaros, quienes estaban, por causa del mayor apremio primaveral, mucho más próximos a la regresión puramente animal? Encuentra primero, que en el corazón de todas las prácticas rituales, bárbaras o no, se hallaba un frenesí sexual que desbordaba las convenciones de toda institución familiar y que, aunque el mundo griego procuró una defensa apolínea en la forma mayestática del arte dórico, finalmente, ante la presión de

⁸Ibíd. Pág. 108

⁹Ibíd. Págs. 108-109

¹⁰Ibíd. Pág. 109

sus instintos y forzado por el presentimiento empático de ese otro sustrato no racional de la realidad, cedió a lo dionisiaco, *pero* bajo la forma de un acuerdo:

«Fue entonces cuando la relación del dios de Delfos se limitó a privar a su poderoso contrincante de las armas destructoras recurriendo a una oportuna reconciliación. Esta reconciliación constituye el momento más importante de la historia del culto griego. Mire donde se mire, pueden comprobarse las profundas transformaciones ocasionadas por este acontecimiento. Ésta fue una reconciliación de dos contrincantes definida por una rigurosa delimitación de sus límites —que de ahora en adelante los dos debían respetar— a la vez que por un periódico intercambio de dones honoríficos de reconocimiento. En el fondo, pues, el abismo no había sido salvado.»¹¹

Según Nietzsche, la solución trágica aportada por los griegos, al problema que planteaba el impulso dionisiaco, es decir, la necesaria mediación apolínea que muestra, bajo *formas onírica imágenes simbólicas* de los rasgos de este último, contribuyó a frenar, hasta volver ineficaz, los aspectos de mayor crueldad y patología del desenfreno violento y frenesí sexual. Sin embargo, en la forma de arte trágico, el lamento y apoteosis de dolor y placer, inherente al nacer, y al vivir, comienzan a ser para Grecia, el eje sobre el cual soportar su contenido ritual artístico, dígame con Nietzsche, su metafísica de artistas trágicos:

«Ese repulsivo brebaje mágico de brujas, ese compuesto de sensualidad y crueldad, era aquí ineficaz: del mismo modo que los medicamentos guardan recuerdo de los venenos mortales, sólo la milagrosa mezcla y duplicidad afectiva de los alucinados dionisiacos guarda el recuerdo de ese brebaje, ese fenómeno en el que el sufrimiento suscita placer y el júbilo tañe en el pecho sonidos torturados. Un grito de espanto o un lamento nostálgico por

¹¹Ibíd. Pág. 112

una pérdida insustituible vibran aquí desde la máxima alegría. En esas fiestas griegas brota algo parecido a un rasgo sentimental de la naturaleza, como si ella se lamentara viéndose despedazada en individuos.»¹²

Nietzsche afirma, que el impulso dionisiaco fue para la Grecia homérica un fenómeno tan novedoso como terrorífico. La música, por ejemplo, hasta ese momento asociada a la forma de arte dórica, es decir, como arquitectura rítmica de sonidos apenas sugeridos al modo de la *cithara* délfica, es invadida por torrentes violentos, cargados de melodía y armonía, necesarios, según el autor, para explayar, de acuerdo a las renovadas necesidades primaverales, la capacidad simbólica del hombre y para darle nuevos bríos y dinamismo incluso al propio orden rítmico de la forma de arte apolíneo. En este contexto resulta comprensible el hecho de que «el servidor ditirámico de Dioniso sólo sea comprendido por sus iguales» quienes, *igualmente* embriagados y alucidos, rompen la integridad de sus conciencias para liberarse por medio de la mera sensación, y que, por el contrario, la estupefacción invadiera la conciencia del tipo griego apolíneo:

«Pero con una estupefacción tanto más profunda cuanto que a ella se añadía el espanto de que todo aquello no le era realmente tan ajeno, es más, de que su conciencia apolínea sólo le ocultaba ese mundo dionisiaco cual velo.»¹³

¹²Ibíd. Págs. 112-113

¹³Ibíd. Pág. 114

III

En acuerdo con la pregunta acerca de las causas que permitieron la irrupción dionisiaca en el arte griego posterior a Homero, Nietzsche comienza por estudiar el culto dórico a «las majestuosas figuras de los Dioses *olímpicos*»¹⁴, y aclara que, aunque aparentemente «Apolo no descuelle como divinidad singular en medio de las demás, y aparezca privada del derecho de ocupar la posición superior», fue la misma necesidad figurativa de darle rostro a todo lo existente, aún tal creación, de modo que; «en este sentido es lícito atribuirle la paternidad del mismo.»¹⁵ Ahora bien, esta creación deífica no corresponde a ningún tipo de «elevación moral o espiritualidad incorpórea»¹⁶. Todo lo contrario, aclara Nietzsche:

«... Aquí nada evoca el ascetismo, la espiritualidad o el deber: aquí sólo nos habla una existencia exuberante, más aún triunfante en la cual todo lo existente, sea bueno o malo, queda divinizado. Y así no es extraño que, ante este fantástico desbordamiento de vitalidad, el observador, a buen seguro perplejo, se pregunte cuál es el brebaje mágico que han podido estos hombres ingerir en su cuerpo para disfrutar de tal modo que, miren donde miren, se topen con la risa de Helena, la imagen ideal de su propia existencia, como «flotando en dicha voluptuosidad».¹⁷

Nietzsche observa que, aún en la apoteosis estilística dórica, el pueblo griego no era ajeno a los conocimientos populares. Conocimientos tales que, como en la leyenda del rey Midas y el sabio *Sileno* maestro de Dioniso, patentizan, por medio de sentencias, los aspectos oscuros y dolorosos de la existencia:

¹⁴Ibíd. Pág. 114

¹⁵Ibíd. Pág. 114

¹⁶Ibíd. Pág. 114

¹⁷Ibíd. Págs. 114-115

« ¡Mísera estirpe efímera, hijos del azar y de la ardua!

¿Por qué me obligas lo que te conviene no escuchar?

Lo mejor de todo no está en absoluto a tu alcance, a saber, no haber nacido, no *ser*, ser *nada*... Y, en su defecto, lo mejor para ti es... morir pronto»¹⁸

Entonces, se pregunta Nietzsche, ¿por qué, ante la conciencia de los titánicos poderes de la naturaleza, y su fatalismo inherente, el pueblo griego tuvo que figurarse un mundo *intermedio* al de los poderes Olímpico? Y responde que tal proceso de trasfiguración, impulsado por la voluntad helénica, es resultado de una necesidad estética que seduce a vivir aún por encima del reconocimiento de la verdad sufriente de todas las cosas:

«Al abrigo del luminoso brillo solar de estos Dioses, se sintió la existencia como algo por lo que, en general, valía la pena esforzarse, de ahí que el auténtico dolor de los hombres homéricos irrumpiera ante la posibilidad de verse privado de ella, sobre todo, ante la idea inminente de su privación; de tal suerte que de ellos se podría decir ahora, invirtiendo la sabiduría silénica, que «para ello lo peor de todo era una muerte súbita, y lo peor, después, el tener que morir algún día» [...] No es indigno del más grande de los héroes aspirar a seguir viviendo, incluso al precio de convertirse en un simple ganapán. Tan ardientemente desea esta existencia la «voluntad» bajo el estadio apolíneo, tan identificado se siente el hombre homérico con ella, que hasta su lamento se trueca en un himno de alabanza a la vida. »¹⁹

A esta visión homérica del arte en la que el hombre y la naturaleza se aúnan armónicamente y que con gran nostalgia, según Nietzsche, los filósofos modernos en cabeza de Schiller llamaron «ingenuo», él no la ve tan expedita; de hecho

¹⁸Ibíd. Pág. 115

¹⁹Ibíd. Pág. 117

Nietzsche afirma que: «Esto sólo pudo creerlo una época que intentaba imaginarse al Emilio de Rousseau como artista, y que creía haber encontrado en Homero un artista de ese tipo, un Emilio artista educado en el seno de la naturaleza.»²⁰ sin embargo, allí donde los modernos veían lo «ingenuo», Nietzsche encuentra una voluntad de apariencia que necesitaba glorificarse, enseñorearse, mediante la lucha contra titanes y monstruos «recurriendo a poderosos espejismos e ilusiones agradables»,²¹ de modo que, en el caso del artista ingenuo, de Homero, específicamente, su enredarse en la belleza sea un mecanismo para ocultar y lograr, tras imágenes ilusorias, los auténticos propósitos de la naturaleza:

«Entre los griegos, la «voluntad» se quería contemplar a sí misma a través de la transfiguración del genio y del mundo del arte; para glorificarse, sus criaturas necesitaban sentirse también dignas de ser glorificadas; era preciso que se reencontraran a sí mismas en una esfera superior, sin que este mundo perfecto de su visión actuase a modo de obligación o reproche. Ésta es la esfera de belleza en la que ellos veían sus propias imágenes reflejadas: los seres Olímpicos. Gracias a este espejismo de belleza, la «voluntad» helénica combatió contra su talento artístico para sufrir y para la sabiduría del sufrimiento. Como monumento de esta victoria suya se presenta ante nosotros la figura de Homero, el artista ingenuo.»²²

IV

La victoria apolínea del arte ingenuo, es comprendida por Nietzsche, como la redención de la *apariencia sobre la apariencia*, esto porque, según él, aunque la realidad onírica, es decir, el espejismo apolíneo que nos impulsa a decirnos

²⁰Ibíd. Pág. 118

²¹Ibíd. Pág. 119

²²Ibíd. Pág. 119

mientras dormimos « ¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñando!»²³ Y el hondo e íntimo placer a que está ligado, aparentemente sea menos deseable, digna de ser vivida, o de poca importancia, ella «valora justo de manera opuesta el misterioso fondo de nuestro ser, del cual nosotros mismos no somos sino su apariencia.»²⁴ Nietzsche ve en la primera mitad de la vida, la de la vigilia, una «representación generada en todo momento por lo Uno originario primordial²⁵»; una primera realidad aparente, que por estar sujeta al flujo espacio temporal, debe ser interpretada solamente como mera realidad empírica:

«En efecto, cuanto más constato la existencia de estos instintos estéticos omnipotentes en la naturaleza y su febril sed de apariencia, su anhelo de liberación por medio de dicha apariencia, tanto más apremiado me siento a abrazar, esa suposición metafísica de que lo en realidad existente, lo Uno originario, en cuanto instancia eternamente sufriente y llena de contradicciones, precisa a su vez de la apariencia hartamente placentera y de la visión arrobada para su perpetua redención. Nosotros, empero, en cuanto seres completamente cautivos e integrantes constitutivos de esta apariencia, estamos obligados a concebirla como lo que verdaderamente no existe, es decir, como un incesante flujo en el tiempo, el espacio y la causalidad o, dicho con otras palabras, como mera realidad empírica.»²⁶

De modo tal que, para Nietzsche, sólo gracias a la liberación por la apariencia del *principium individuationis* y su correspondiente despedazarse en individuos, el Uno primordial cumple eternamente su finalidad. Para el autor, la necesidad recíproca de las dos divinidades muestra: del lado dionisiaco el subsuelo del pensar y el existir, y del lado apolíneo su edificio, eternamente depositado en un terreno

²³Ibíd. Pág. 120

²⁴Ibíd. Pág. 120

²⁵Ibíd. Pág. 120

²⁶Ibíd. Pág. 120

sísmico. Ahora bien, en el frontis de la construcción apolínea, Nietzsche muestra sólo una inscripción:

«...una sola ley: el individuo, es decir, el respeto a los límites de la individualidad, *mesura* en el sentido helénico. Apolo, en cuanto divinidad ética, exige de los suyos la medida, y a fin de poder conservarla, el conocimiento de uno mismo. De este modo, a la necesidad estética de la belleza viene a sumarse la exigencia del «conócete a ti mismo» y del « ¡nada en demasía!»»²⁷

Es decir que, según el autor, para el artista apolíneo está vedado tanto la exagerada presunción de sí mismo, como la violencia a los contornos del yo, la desmesura. Desde esta perspectiva, todo lo que quede por fuera de estos parámetros debió ser demonizado y relegado a las esferas titánicas pre-apolíneas esto es, al mundo bárbaro. Sin embargo, aún en la forma apolínea de belleza y medida, el mundo griego no dejaba de sentir una extraña curiosidad por ese subsuelo de dolor y verdad dionisiaca:

« ¡Apolo no podía vivir sin Dioniso! ¡Lo «titánico», lo «bárbaro» seguían siendo, en última instancia, tan necesarios como lo apolíneo!»²⁸

Nietzsche referencia que, aunque el impulso dionisiaco penetró las fronteras griegas, allí donde no fue eliminado el impulso apolíneo, la fuerza de éste último se presenta más firme e intimidatorio que nunca. Siendo el mejor ejemplo de esta defensa apolínea la forma de Estado y arte *dórico*, el cual es situado por el autor bajo la analogía de: «un campo de batalla continuamente sitiado »²⁹. Hasta este punto, Nietzsche nos ha mostrado un escenario en el que la lucha entre el instinto apolíneo del pueblo griego, y su rival “extranjero”, el instinto dionisiaco, han tenido

²⁷Ibíd. Pág. 122

²⁸Ibíd. Pág. 123

²⁹Ibíd. Pág. 124

cuatro momentos artísticos diferentes, a saber: el estado pre-apolíneo correspondiente a la titanomaquia y su tosca filosofía popular, la ascensión del arte homérico «bajo la influencia del impulso apolíneo hacia la belleza»³⁰, el resurgimiento de lo dionisiaco en oposición a Homero, y finalmente, «la rígida majestuosidad del arte y la concepción dórica del mundo.»³¹ Ahora bien, estos cuatro momentos metafísicos del arte griego son, para Nietzsche, la antesala a «esa obra de arte tan sublime y ensalzada que es la tragedia ática y el ditirambo dramático, entendidos como la conjugada culminación de estos dos impulsos...»³²

V

En la indagación por el momento de aparición inédita de la tragedia y el ditirambo dramático, Nietzsche, apoyado en los testimonios que el propio pueblo griego dejó en sus obras de arte, impulsa la afirmación de que son Homero, como genio apolíneo, y Arquíloco, como poeta lírico, los padres fundadores. Ahora bien, no cabe, según el autor, la moderna determinación estilística en la que se clasifica al primero como artista «objetivo» y a Arquíloco, como su contraparte, el artista «subjetivo». Ello equivaldría a suponer, afirma Nietzsche, que Arquíloco es un poeta malo, dado que en el juicio del arte es precisamente toda subjetividad y volición individual lo que se procura superar es decir, que éste ha de anhelar una liberación del «yo» en procura de una contemplación puramente desinteresada. Entonces, se pregunta Nietzsche; ¿cómo es posible comprender al «lírico», «quien, si atendemos a la experiencia de todas las épocas, no para de decir «yo» y de canturrear ante nosotros toda la gama cromática de sus pasiones y deseos»³³, también como artista?

³⁰Ibíd. Pág. 124

³¹Ibíd. Pág. 124

³²Ibíd. Pág. 124

³³Ibíd. Pág. 126

Atendiendo a la anterior pregunta Nietzsche, procura una respuesta acudiendo a una afirmación de Schiller sobre su propio proceso de creación poética, según el cual, no es una sucesión de ideas formados causalmente lo que precede a su proceso creativo, sino más bien, una especie de «temple musical»: cita Nietzsche a Schiller «En mi caso, el sentimiento al principio carece de un objeto definido y claro; sólo más tarde adquiere esta forma. Le precede algo así como un tono anímico musical, al que le sigue después en mí la idea poética.»³⁴ Seguidamente, Nietzsche pasa a añadir el hecho de que el arte lírico está estrechamente relacionado, dígase unido idénticamente, con la música. A partir de estos presupuestos, Nietzsche pasa a establecer que el artista lírico, al estar influenciado dionisiacamente reproduce musicalmente su fusión con «el Uno originario, y su dolor», reproducción tal que asemeja una «repetición del mundo» al modo de un «segundo vaciado»³⁵. A renglón seguido, Nietzsche afirma:

«...más es ahora cuando, bajo la influencia apolínea del ensueño, esta música se le hace visible en algo parecido a una *imagen onírica simbólica*. Liberándose en la apariencia, aquel reflejo del dolor originario en la música, ajeno a la imagen y al concepto, es causa entonces de un segundo reflejo bajo la forma de símbolo o ejemplo individual. Inmerso en el proceso dionisiaco, el artista ya ha renunciado a su subjetividad: la imagen que su fusión con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica que simboliza de manera visible esa contradicción y dolor originarios, junto con su placer primordial de la apariencia. El sonido del «yo» del lírico emerge, por tanto, de los abismos del ser; su «subjetividad», por decirlo con los representantes de la estética moderna, es puramente imaginaria. »³⁶

Arquíloco es, pues, para Nietzsche, un embriagado alucinado, soñando bajo el sol del mediodía. Un tipo de artista que en sus sueños recibe el hechizo dionisiaco-

³⁴Ibíd. Pág. 126

³⁵Ibíd. Pág. 127

³⁶Ibíd. Pág. 127

musical que lo impulsa a crear, en forma de poesías líricas, tragedias y ditirambos dramáticos. Para Nietzsche, el poeta lírico, por estar conectado a través de la música a la unidad mística básica, por ser eco del dolor originario, constituye él mismo y su obra una forma de arte más perfecto. Tanto más, en cuanto que bajo el estado de enajenación, su fusión le permite apreciarse a sí mismo, no como una integralidad diferente, esto es como un yo individual, sino más bien, como un «yo» reflejo del Uno; un «yo» primordial.

Mientras que «el escultor, así como el poeta épico, emparentado con él, quedan absortos en la pura contemplación de las imágenes»³⁷, y el placer de la apariencia estática les lleva a defenderse de la posibilidad de mezclarse, en el poeta lírico, afirma Nietzsche, pasa lo contrario:

«...las imágenes no son otra cosa que él mismo y nada más que —podríamos decir— objetivaciones diversas suyas; de ahí que, en cuanto centro móvil de ese mundo, le sea lícito decir «yo», por mucho que esa «yoidad» no sea la del hombre en vigilia, el hombre de la realidad empírica, sino la única «yoidad» verdadera y eternamente existente, la que se erige como fundamento de todas las cosas, fondo en el que puede adentrarse la mirada del genio lírico gracias a las imágenes que son copias de aquéllas.»

³⁸

Nietzsche, a diferencia de Schopenhauer, no percibe el estado lírico, como una dualidad mixta entre la voluntad interesada, individual del artista, y la conciencia pura desligada de sí, es decir, contemplativa. Para él, esto significa que el carácter del *lied* quedaría relegado a ser una forma de arte a medias, producto de un estado estético y un estado no-estético. Para Nietzsche, esta apreciación, producto del moderno interés “taxonómico” de clasificar el arte entre objetivo y

³⁷Ibíd. Pág. 128

³⁸Ibíd. Pág. 128

subjetivo, no es pertinente dado que «el sujeto, el individuo que quiere y persigue sus fines egoístas, sólo puede ser considerado adversario, no origen del arte»³⁹. Nietzsche ve la situación del artista lírico, y del arte en general, de un modo distinto, para él:

«...en la medida en que el sujeto se torna artista, se redime de su voluntad individual y se transforma, por así decirlo, en un médium por el cual y a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia. He aquí algo que debe quedar claro sobre todo para humillación y exaltación nuestra: toda la comedia artística no se representa en absoluto para nosotros con el supuesto fin de mejorarnos o educarnos; es más, ni siquiera somos nosotros los verdaderos creadores de este mundo artístico. En cambio, sí parece lógico suponer que, a los ojos del verdadero creador, nosotros mismos sus imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad radica en nuestro valor como obras de arte: sólo como fenómeno estético pueden justificarse eternamente la existencia humana y el mundo. A decir verdad, nuestra conciencia de este valor no es muy diferente de la que unos guerreros pintados en un lienzo puedan tener de la batalla que delante de ellos se representa. Por ello todo nuestro artístico es en última instancia algo absolutamente ilusorio. En cuanto seres prestos al conocimiento ni nos unificamos ni somos idénticos a esa esencia que, como única creadora y espectadora de esa comedia artística, se procura un gozo eterno. Sólo en el acto de la creación artística y fusionándose con ese artista original universal, puede el genio saber algo de la esencia eterna artística, pues en un estado así él se asemeja milagrosamente a esa siniestra figura del cuento que puede volver la vista y contemplarse a sí misma: entonces es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador.»⁴⁰

³⁹Ibíd. Pág. 130

⁴⁰Ibíd. Págs. 130-131

VI

Nietzsche distingue entre los orígenes y las metas, tanto del arte estrictamente apolíneo, el caso de la epopeya, y la canción popular introducida a la cultura griega por Arquíloco, encontrando que la mayor diferencia radica en que esta última deriva su primer y principal impulso a partir de la música, mientras que el arte apolíneo por ser de carácter figurativo deviene, por el contrario, primero en imagen, estructura, ritmo, antes que en melodía o armonía. Para Nietzsche, la canción popular expresa mejor el sentido primordial de la naturaleza pues ésta, por ser primero una creación musical, no está limitada a una única y extática interpretación contemplativa, sino que consiste en ser, según él, a primera vista un:

«...espejo musical del mundo, una melodía originaria que busca para sí misma una aparición onírica paralela y la expresa en la creación poética. *La melodía es, por consiguiente, una dimensión básica y universal*, de ahí que pueda también sufrir en su interior objetivaciones distintas en textos a su vez distintos. »⁴¹

Nietzsche siente que es la música el elemento de mayor importancia para la valoración ingenua del arte popular, pues según él, la creación poética es continuación de ella, situación que explicaría la división estrófica de la composición lírica. Para Nietzsche, la melodía permanentemente irradia, de suyo, imágenes del todo ajenas a la «apariencia épica y su plácida marcha.»⁴² De modo que, en el arte lírico es el texto, a manera de segundo vaciado, una representación del espíritu primordial ya manifiesto —libre de toda apariencia o subjetivación— en la música. Nietzsche, distingue a partir de estos presupuestos, «dos líneas principales en la historia lingüística del pueblo griego, dependiendo de si el

⁴¹Ibíd. Pág. 132

⁴²Ibíd. Pág. 132

lenguaje ha imitado el mundo de las apariencias y de las imágenes o el mundo de la música.»⁴³ Ahora bien, la descarga musical en imágenes de la poética lírica, aunque deviene de la voluntad del artista, de sus pasiones y locuras, no empaña la esencia musical original, puesto que, según Nietzsche, la derivación apolínea en imágenes y conceptos es tolerada por la música, a lo sumo, como posible acompañamiento. Explica Nietzsche:

«La creación poética del lírico es incapaz de expresar algo que no esté ya contenido, desde un punto de vista harto general y de validez universal, en la música, la cual fuerza a hablar en imágenes. Resulta imposible para el lenguaje agotar, el simbolismo universal de la música, justo por la razón por la que ésta hace referencia de manera simbólica a la contradicción y al dolor existentes en las entrañas del Uno originario, simbolizando por tanto una esfera que precede y se encuentra allende a toda apariencia. En relación con ella, toda apariencia no es más que una analogía simbólica. De ahí que el *lenguaje*, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, no pueda en ningún momento o lugar exteriorizar el hondo núcleo íntimo de la música: siempre que se lanza a imitarla, lo único que hace es rozarla superficialmente; toda la elocuencia lírica no sirve para acercarnos siquiera un paso a su sentido profundo.»⁴⁴

VII

En la indagación por el origen de la tragedia, Nietzsche detecta en la tradición filosófica la, aún demasiado inmediata, respuesta según la cual: «*la tragedia nació del coro trágico*, y originariamente fue coro y nada más que coro»⁴⁵. Sin embargo, la indagación por el sentido de éste le es útil como punto de partida para su

⁴³Ibíd. Pág. 133

⁴⁴Ibíd. Pág. 135

⁴⁵Ibíd. Pág. 135

propósito investigativo. Nietzsche encuentra que dentro de los tópicos artísticos habituales era frecuente tildar al coro como el espectador ideal, esto entendido, a primera vista, podría significarle al coro ser un componente de carácter político; sin embargo, Nietzsche aclara que la tragedia, por ser «sus orígenes puramente religiosos excluye toda posible contraposición entre pueblo y príncipe así como, en general, cualquier esfera político-social.»⁴⁶ Otra posible explicación observa Nietzsche en la concepción de A. W. Schlegel, quien recomienda pensar en el coro, «como una suerte de «espectador idealizado».»⁴⁷ Un tipo de espectador perfecto que se deja afectar por la escena, no de un modo estético, sino física y empíricamente. Para Nietzsche esta postura evidencia un «genuino prejuicio germánico que se adhiere a todo lo calificado de «idealista».»⁴⁸ Además de que entraña un absurdo, dado que no es posible concebir un espectador sin escenario. Nietzsche prefiere inclinarse por la interpretación elaborada por Schiller que considera al coro «como un muro viviente construido por la tragedia en torno suyo para aislarse radicalmente del mundo real, y así preservar su suelo ideal y libertad poética.»⁴⁹ Esta postura es, como lo afirma Nietzsche, una declaración de guerra contra el naturalismo en el arte y contra el uso de artificios ilusorios reclamados en la poesía dramática. Nietzsche ve con desconfianza como el culto moderno a lo natural tacha a la introducción del coro de «pseudoidealismo» y aclara:

«Mi temor, por el contrario, es que con nuestro culto presente a lo natural y a lo real hayamos arribado a las antípodas de todo idealismo, concretamente a la costa museística de las figuras de cera. Aunque en ellas, como en ciertas novelas hoy muy apreciadas, haya cierto arte, sólo pido que no nos martiricen con la pretensión de que, gracias a este arte, se ha superado el«pseudoidealismo» de un Schiller o de un Goethe,»⁵⁰

⁴⁶Ibíd. Pág. 137

⁴⁷Ibíd. Pág. 137

⁴⁸Ibíd. Pág. 137

⁴⁹Ibíd. Pág. 139

⁵⁰Ibíd. Pág. 140

Nietzsche determina que el coro griego de sátiros transita sobre *un suelo de naturaleza ficticio*, y que desde el principio, la tragedia se libro de tener que «retratar fielmente la realidad»⁵¹. Ahora bien, tampoco de trata de un «mundo imaginario, arbitrariamente interpuesto entre el cielo y la tierra.»⁵² Nietzsche afirma:

«Para los crédulos helenos éste era un mundo de tanta realidad y credibilidad como el Olimpo y sus moradores. El sátiro en cuanto coreuta dionisiaco habita una realidad reconocida como religiosa, sancionada por el mito y el culto [...] el sátiro, esa criatura natural ficticia, guarda con el hombre de la cultura la misma relación que la música dionisiaca respecto a la civilización. De ésta última Richard Wagner manifiesta que queda anulada por la música del mismo modo que el fulgor de una lámpara lo es por la luz del día. No de manera distinta, creo yo, se sentía anulado el hombre de cultura griego ante la visión del coro de sátiros»⁵³

Para Nietzsche, el coro de sátiros encarna y trasmite el poderoso sentimiento de que todas las cosas están unidas, y que por encima de cualquier barrera social, o transformación aparental, la vida es extraordinariamente indestructible y placentera. El heleno percibe este sentimiento como un consuelo metafísico, capaz de redimirlo frente al conocimiento de la crueldad de la naturaleza, así como de la «terrible tendencia destructiva de la llamada Historia Universal»⁵⁴. Nietzsche afirma que, ante el posible anhelo de negación budista, al heleno «...lo salvará el arte, y a través del arte será la vida quien lo salve... por sí misma.»⁵⁵

Para el autor, el embelesamiento dionisiaco contiene una dimensión *letárgica* que proporciona un abismo de olvido entre el mundo cotidiano y la realidad dionisiaca.

⁵¹Ibíd. Pág. 140

⁵²Ibíd. Pág. 140

⁵³Ibíd. Págs. 140-141

⁵⁴Ibíd. Pág. 141

⁵⁵Ibíd. Pág. 141

Sin embargo, una vez retorna la conciencia cotidiana, el sentimiento a continuación sólo puede ser de asco. La mirada verdadera al ser de las cosas deja el amargo sentimiento de la futilidad de la vida. Para Nietzsche, el hombre dionisiaco, igual que la figura de Hamlet, sufre los embates del conocimiento verdadero. Dice Nietzsche:

«El conocimiento mata la capacidad de actuar; la acción requiere sumergirse en el velo de la ilusión: ésta es la enseñanza de Hamlet, no la sabiduría de pacotilla de Hans el Soñador, ese personaje que no consigue pasar a la acción a causa de un exceso de reflexión, a causa, podría decirse, de una sobreabundancia de posibilidades. [...] aquí el consuelo deja de tener efecto, el anhelo va más allá de un mundo tras la muerte, hasta más allá de los propios Dioses, la existencia misma, junto con su brillante reflejo en los Dioses o en un más allá inmortal, es negada. Una vez que esta verdad ha sido contemplada, el hombre únicamente ve por doquier cuán espantoso o absurdo es el ser... comprende ahora el simbolismo inherente al destino de Ofelia, reconoce la sabiduría del rey de los bosques, Sileno: siente asco.»⁵⁶

Nietzsche no desconoce el peligro a que conlleva este sentimiento, que no sólo paraliza, sino que incluso puede llevar al anhelo de aniquilación y a la autodestrucción. Según él, es el arte quien ejerce la acción salvadora, pues, *cura* el carácter espantoso y absurdo de la existencia transformándolo en representaciones con las que se pueda vivir:

«Estas ideas son lo *sublime*, entendido como sujeción artística de lo terrible; y lo *cómico*, donde este asco suscitado por lo absurdo se descarga artísticamente. El coro ditiámbico de sátiros no es sino la acción salvadora

⁵⁶Ibíd. Págs. 142-143

del arte griego; gracias al mundo intermedio de estos acompañantes de Dioniso se mitigaron los violentos arrebatos que acabamos de describir.»⁵⁷

VIII

Nietzsche encuentra que «Tanto el sátiro como el pastor idílico de nuestra época moderna son ilusorias creaciones nacidas de una nostalgia dirigida a lo originario y natural»⁵⁸; sin embargo, la forma idílica del pastor flautista, delicado y sensiblero, resulta ridícula comparada con «lo que el griego vio en su sátiro»⁵⁹, este percibía no otra cosa que a la naturaleza sin mediaciones, sin velos. El sátiro, entusiasta sublime de la divinidad unificadora, en medio de sus cantos y bailes se hace dolor con ella, se torna en portador emblemático «de esa omnipotencia sexual de la naturaleza acostumbrada a ser valorada por el griego con reverente estupor.»⁶⁰ Ante esta mirada, la imagen pulcra del pastor flautista no sólo resulta mendas, sino insultante. Nietzsche acota como argumentación pertinente la lectura de Schiller sobre la función del coro según la cual: «el coro, en efecto, es una suerte de muro viviente contra los embates de la realidad. Por ello el coro de sátiros refleja la realidad de manera más fidedigna, real y completa que el hombre de la cultura, acostumbrado a ensimismarse en su única realidad.»⁶¹ Para Nietzsche la función de la poesía no consiste en ser una quimera erudita al margen del mundo, sino que, igual que el coro trágico, ella se ubica dentro de este para: «convertirse en expresión desnuda de la verdad, de ahí que tenga que desembarazarse de ese mentiroso y decorativo lastre propio de la supuesta realidad del hombre de la cultura. Entre esa genuina verdad natural y esa mentira cultural, que pretende comportarse como la única realidad, existe un contraste similar al existente entre el eterno núcleo de las cosas, la cosa en sí, y el mundo de las apariencias en su

⁵⁷Ibíd. Pág. 143

⁵⁸Ibíd. Pág. 143

⁵⁹Ibíd. Pág. 144

⁶⁰Ibíd. Pág. 144

⁶¹Ibíd. Pág. 144

conjunto.»⁶² El coro de sátiros significa, a modo de expresión cifrada, la relación originaria entre la cosa en sí y la apariencia. Ante el influjo dionisiaco, los hombres del cortejo de festejante, se ven impulsados a sentirse restituidos «a la condición de genios naturales, de sátiros. La posterior construcción del coro trágico no es sino la imitación artística de ese fenómeno natural. De tal modo que entonces se hizo necesario distinguir entre espectadores dionisiacos y seres poseídos por el influjo mágico de Dioniso.»⁶³ Ahora bien, para Nietzsche la distinción entre coro y espectador no representa en realidad un abismo radical puesto que, ahondando más el pensamiento de Schlegel, el “espectador” griego es “ideal” en tanto que el coro de sátiros era aceptado por el hombre griego como representante suyo. En este sentido Nietzsche, aclara:

«Los griegos no conocían el público, de espectadores en el sentido actual del término: en sus teatros —a tenor de sus auditorios, elevados en forma de arco sobre gradas concéntricas— a cualquiera le era posible en realidad *otear* la totalidad del mundo cultural circundante, así como, plenamente absorto en el espectáculo ofrecido a sus ojos, imaginarse como un coreuta más. Esta comprensión nos permite describir el coro durante su estadio primitivo en la tragedia originaria como una especie de espejo que el hombre dionisiaco coloca delante suyo: un fenómeno que se pone de manifiesto con toda claridad en aquellos casos en los que el actor, cuando está realmente dotado, ve flotando ante sus ojos de manera arto vívida la figura del personaje que ha de representar. El coro de sátiros es sobre todo una visión de la masa dionisiaca, del mismo modo que el mundo del escenario a su vez no es sino una visión de este mismo coro de sátiros. La fuerza de esta es tan intensa como para que la mirada del espectador se embote y se vuelva insensible a la impresión de «realidad», a los hombres cultivados que ocupan la fila de asientos circundantes.»⁶⁴

⁶²Ibíd. Págs. 144-145

⁶³Ibíd. Págs. 145-146

⁶⁴Ibíd. Págs. 145-146

Para Nietzsche; «la debilidad de la inteligencia moderna»⁶⁵ ha minado de abstracciones nuestra capacidad para ver la facultad poética original que, según él, consiste en «la capacidad de verse rodeado de figuras que viven y actúan delante»⁶⁶, figura cuya esencia íntima, es atravesada por la mirada del poeta:

«Para él, un carácter no es algo parecido a un conjunto de rasgos singulares seleccionados, sino una persona viva [...] ¿Qué es lo que hace que las descripciones de Homero sean intuitivamente más gráficas que las de los demás? Su mayor talento intuitivo. Hablamos de la poesía en términos tan abstractos, porque todos nosotros solemos ser malos poetas. Y en el fondo el fenómeno estético es algo simple: poséase apenas la capacidad de ver una obra [*Spiel*] viviente ininterrumpida y de vivir constantemente rodeado de una procesión de espíritus, y entonces uno será poeta; siéntase apenas el afán de transformación y de expresarse a través de otros cuerpos y almas, y entonces uno será dramaturgo.»⁶⁷

Nietzsche encuentra que la excitación dionisiaca es propiamente el fenómeno *dramático* originario, dado que este fenómeno «posee la capacidad de transmitir a toda una masa de gente el don artístico de verse envuelta en esta procesión de espíritus y saberes en comunión íntima con ella.»⁶⁸ Este fenómeno es radicalmente distinto al del rapsoda, puesto que éste no se vincula con sus imágenes sino que, «las mira desde la distancia como un pintor, con una mirada contemplativa»⁶⁹, mientras que en la excitación dionisiaca nos encontramos con una individualidad que al penetrar «en una naturaleza extraña, renuncia a sí misma»⁷⁰. Para Nietzsche, el fenómeno dionisiaco tiene las características de una epidemia, pues bajo su influjo toda la multitud se siente mágicamente transformada, «El coro ditirámico es un coro de transformados compuesto de individuos que han

⁶⁵Ibíd. Pág. 146

⁶⁶Ibíd. Pág. 146

⁶⁷Ibíd. Pág. 146

⁶⁸Ibíd. Pág. 147

⁶⁹Ibíd. Pág. 147

⁷⁰Ibíd. Pág. 147

olvidado por completo su pasado civil, su posición social; al margen de toda estructura social, se han convertido en los servidores intemporales de su dios.»⁷¹ Situación tal que radicalmente diferencia el ditirambo de cualquier otro canto coral. Nietzsche aclara que:

«En el mundo helénico toda otra lírica coral no hace más que intensificar sobremanera el papel del cantante individual apolíneo: en el ditirambo, en cambio nos las vemos con una congregación de actores inconscientes que se miran unos a otros como seres transformados.

Este estado de encantamiento es la condición de todo arte dramático. En este estado de encantamiento el exaltado hombre dionisiaco se ve así mismo como sátiro, *y, como sátiro, contempla él a su vez a su dios*, es decir, en el proceso de transformación ve una nueva visión fuera de sí como perfección apolínea de su estado. Es esta nueva visión la que completa el drama.»⁷²

La visión que genera el coro de entusiastas dionisiacos se descarga repentinamente en un mundo apolíneo de imágenes, que a su vez son la matriz dialogada «de todo ese mundo escénico, del drama propiamente dicho.»⁷³ Según Nietzsche, estas descargas apolíneas, en tanto que apariencia onírica, son de naturaleza épica, irradian continuamente objetivaciones del estado dionisiaco que no representan «la redención apolínea en el marco de la apariencia, sino, antes al contrario, el desgarramiento del individuo y su fusión con el Ser originario. El drama es de este modo la encarnación apolínea de los conocimientos y efectos dionisiacos, lo que explica la enorme y abismática distancia que le separa de la epopeya.»⁷⁴

⁷¹Ibíd. Pág. 147

⁷²Ibíd. Pág. 147

⁷³Ibíd. Págs. 147-148

⁷⁴Ibíd. Pág. 148

En la excitación dionisiaca, el coro, a diferencia de la posición reservada de la ópera, tiene una participación de gran relevancia, aunque siempre en situación servil. Por otro lado, Nietzsche ve, como la orquesta, como escenario junto con la acción:

«...fue ideado originalmente nada más que como *visión*.»⁷⁵ Por tanto: «la única «realidad» es justamente la del coro, que crea por sí mismo la visión y habla de la misma apoyándose en todos los recursos simbólicos del baile, del sonido y de la palabra. Este coro contempla en su visión a su señor y amo Dioniso, convirtiéndose, por esta razón, en el sempiterno coro *serviente*; al observar al dios sufriendo y glorificándose, él mismo se abstiene de *actuar*. Pese a su posición secundaria, subordinada por completo al dios, el coro constituye la expresión suprema, es decir, dionisiaca de la *naturaleza*: de ahí que en los momentos de inspiración se exprese, igual que ésta, bajo la forma de oráculos o sabias sentencias: el coro que se *compadece* de este dolor es también el coro *sabio* que anuncia la verdad desde la entraña del mundo. Aquí nace esa fantástica y, a primera vista, chocante figura del sátiro sabio e inspirado, ese «hombre estúpido» que contrasta con el dios: una copia de la naturaleza y sus impulsos más poderosos, por no decir símbolo de la misma a la par que mensajero de su sabiduría y arte; músico, poeta, bailarín y vidente en una sola persona.»⁷⁶

Nietzsche establece, a la luz de los anteriores conocimientos, que en la era más primitiva Dionisos no aparecía en la obra trágica aún como héroe sino tan sólo imaginado como tal. De modo que no se puede hablar en ese periodo de drama sino únicamente de coro. Más tarde, cuando se introduce la tentativa de mostrar al Dios como algo real y presente en escena, el coro sirve como marco

⁷⁵Ibíd. Pág. 148

⁷⁶Ibíd. Págs. 148-149

transfigurador para que los “espectadores” estimulados puedan embelesarse con la visión nacida y no la vean como el hombre de la máscara. Nietzsche establece que:

« Esta es la situación onírica apolínea en la que el mundo diurno se cubre bajo un velo y otro nuevo mundo se brinda a nuestros ojos: un mundo en incesante transformación, más claro, más inteligible, más conmovedor que aquél y, sin embargo, más similar a las sombras. Esta es la razón por la que constatamos en la tragedia una radical oposición estilística: lenguaje, colorido, movimiento, dinamismo discursivo, todos estos factores se reparten en dos esferas expresivas radicalmente distintas: en la lírica dionisiaca del coro, por un lado, y en el apolíneo mundo onírico de la escena, por otro. Las apariencias apolíneas en las que se objetiva Dioniso a sí mismo han dejado de ser, como en la música del coro, «mar sin fin, trama cambiante, febril vivir»; tampoco son ya esas fuerzas apenas sentidas y no condensadas en una imagen, en las cuales el inspirado servidor de Dioniso siente la cercanía del dios; son ahora la claridad y la firmeza de forma épica las que le hablan desde el escenario; Dioniso ya no se expresa en forma de fuerza, sino como héroe épico, casi en el lenguaje de Homero.»⁷⁷

IX

En este punto Nietzsche se pregunta por las características de los personajes sofócleos y denota que, aunque a primera vista en la parte del texto, el diálogo, ellos se presentan con claridad apolínea, ésta esfera es realmente el reflejo del baile, donde, según Nietzsche, el heleno mejor expresa su exuberancia. Ahora bien, a continuación en esta indagación, el autor propone por un momento dejar la luminosidad de los personajes, los cuales, son para él, imágenes brillantes que

⁷⁷Ibíd. Pág. 150

actúan como fármaco contra la horrenda oscuridad del fondo atroz del mito, y centrarse en el mito como tal. Lo primero que establece es que Edipo, la figura que más sufre, termina deparando a su alrededor un aura mágica cuyos efectos continúan aún después de su muerte, este monstruoso dolor lleva su vez el mensaje de que el hombre noble no peca por su propia voluntad, de este modo cualquier ley natural, así como todo sistema moral o normativo queda suspendido. Nietzsche afirma: «esa acción superior, en realidad, es la que traza un círculo mágico de efectos susceptibles de fundar un nuevo mundo sobre las ruinas del viejo derruido»⁷⁸. Así pues, cuando el héroe trágico, Edipo, cae en la trampa del destino, no es por causa de su voluntad sino por el fatalismo que impone el nacimiento del nuevo mundo sobre su antecesor. En este marco es que Nietzsche ubica el concepto de la «serenidad griega» lejos de la idea de un bienestar no amenazado por el peligro.

En cuanto poeta, para Nietzsche, Sófocles primero desenreda, con placer dialéctico, la intrincada trama donde el juez sella su propia perdición. Esta resolución dialéctica brinda a la obra un aura de altiva serenidad que sirve para contrarrestar las espantosas premisas del proceso. La serenidad griega también es puesta de manifiesta en «Edipo en Colono» pero sublimada en la trasfiguración de Edipo ya anciano entregado a una miseria desmedida. En este punto, el héroe alcanza el culmen de la pasiva, su accionar raya con la santidad y su serenidad descende de la esfera divina. «Una actividad que ahora se extiende más allá de su propia vida, mientras que todas sus acciones y gestos consientes de su vida anterior sólo le habían conducido a la pasividad.»⁷⁹ Para Nietzsche, todas estas imágenes luminosas son defensas creadas por el poeta como emanaciones del poder curativo de la naturaleza, las cuales son provistas como fármaco luego de haber visto el abismo. Sin embargo, para el autor alemán, aún queda por desentrañar el sentido profundo del mito, en el que el héroe, Edipo, cumple un

⁷⁸Ibíd. Pág. 151

⁷⁹Ibíd. Pág. 152

destino que lo conmina a asesinar a su padre, desposarse con su madre y resolver el enigma de la esfinge. Lo primero que a este respecto Nietzsche acota, es que según la tradición popular persa un mago sabio sólo puede ser hijo de un incesto, e indica, a manera de pregunta, que si tomamos esta tradición como ejemplo, podemos ver que el significado de la trinidad de hechos nefastos que marcan a Edipo está relacionado con:

«...que allí donde las fuerzas proféticas y mágicas destruyen la frontera entre el presente y el futuro, la férrea ley de la individuación y, en líneas generales, la genuina magia de lo natural tiene que haber sucedido previamente una monstruosa transgresión de la naturaleza, un incesto en este caso [...] pues, ¿cómo se podría por otra parte obligar a la naturaleza a revelar sus secretos de otra manera que no sea oponiéndole una resistencia victoriosa, esto es, por decirlo de otro modo, recurriendo a lo innatural? Éste es justo el conocimiento que se desprende de esa terrible trinidad encarnada en el destino de Edipo: el mismo ser que resuelve el enigma de la naturaleza—de esa esfinge de naturaleza híbrida—, no puede por menos de destruir los más sagrados órdenes naturales en calidad de asesino de su padre y esposo de su madre. Parece como si el mito, en efecto, nos quisiera susurrar que la sabiduría, esto es, la sabiduría dionisiaca, es una abominación «contra natura»; que aquel que por su saber precipita la naturaleza al abismo de destrucción, también tiene necesariamente que padecer en sus propias carnes la aniquilación de la naturaleza»⁸⁰

Para Nietzsche, La gloriosa pasividad del Homero de Sófocles contrasta con la gloria activa del *Prometeo* de Esquilo, en la que éste muestra como la titánica conquista del hombre sobre el conocimiento obliga a los Dioses a aliarse con él, tomando de este modo tanto la existencia como los límites de esas divinidades.

⁸⁰Ibíd. Pág. 153

Este acto de impiedad divina, según Nietzsche evidencia la honda aspiración de Esquilo a la justicia:

«... de un lado, el inconmesurable sufrimiento del «individuo», sólo en su audacia; del otro, el poder, en suma, de esos dos mundos de sufrimiento que obliga a la reconciliación, a la unidad metafísica del ser... todo esto, en definitiva, evoca poderosamente el punto central y la tesis fundamental sobre el que gira la concepción esquilea del mundo: la idea de una *moira* entronizada como justicia eterna sobre los destinos de Dioses y hombres.
»⁸¹

Para Nietzsche este pensamiento de Esquilo busca, nada menos, que calibrar la balanza de los Dioses, dado que el artista griego alberga el oscuro sentimiento acerca de la necesidad recíproca entre él y las divinidades, sentimiento que es simbolizado por la figura de *Prometeo*. Nietzsche afirma: «El artista titánico abrigaba en su interior la orgullosa creencia de que él podía crear hombres o, cuando menos, destruir a los Dioses olímpicos.»⁸² Situación que, según el autor alemán, conllevaba al artista griego a sentir la necesidad de tener que expiar su sabiduría mediante la carga del sufrimiento eterno. Según Nietzsche, el poder soberano del genio y su orgullo artístico son el alma de la obra de Esquilo, mientras que en Sófocles se entona el himno victorioso del santo. En Esquilo se fragua la serenidad artística como deleite ante el devenir y como capacidad de arrostrar todo desastre. El mito de Prometeo supone una sociedad ingenua que atribuye máximo poder al dominio del *fuego* como punta de lanza de toda cultura en movimiento ascendente, y su dominio libre es visto por los hombres primitivos como una suerte de sacrilegio pues implica un expolio a los Dioses y no un simple regalo de ellos. En la cultura aria el fondo de su horror, cree Nietzsche, tiene la forma opuesta a la semítica, puesto que el mito de Prometeo descansa sobre una

⁸¹Ibíd. Pág. 154

⁸²Ibíd. Pág. 155

perspectiva del *pecado activo*, dado que, en este caso es insoslayable para la sobrevivencia y crecimiento de la especie humana. Se revela así un inevitable problema filosófico entre hombres y Dios. En el trasfondo ético de la tragedia pesimista se logra una *justificación* del mal del hombre tanto en lo que concierne a la culpa como a su sufrimiento inherente. Para Nietzsche, la comprensión esquiléa de la dualidad existencial entre divino y humano, tomado individualmente, afirma los derechos de cada uno, pero, dice él:

«...confrontados el uno con el otro están condenados a sufrir por el hecho de su individuación. En su ímpetu heroico hacia lo universal, en su tentativa para transgredir las fronteras de la individuación y querer unificarse en *un* solo ser del mundo, el individuo ha de sufrir en sí mismo la contradicción originaria oculta en el fondo de las cosas; dicho de otro modo: comete sacrilegio y sufre. Del mismo modo que los arios identifican el sacrilegio con el hombre, y los semitas relacionan el pecado con la mujer, el sacrilegio original es cometido por el hombre tanto como el primer pecado original es cometido por la mujer.»⁸³

Ahora bien, el hecho de que Esquilo, mediante su tendencia a la justicia, otorgue la ascendencia paterna de su obra a Apolo y por tanto, a la afirmación sagrada de la medida, no debe confundirnos, según cree el autor, acerca de su doble naturaleza. Para Nietzsche, Prometeo es una máscara dionisiaca que busca con su fuerza titánica soportar como atlas las individuaciones para impulsarlas más alto y más lejos de la tendencia apolínea a quedar petrificadas. Nietzsche cree que:

«Dicho esto, tal vez podamos expresar esta duplicidad constitutiva del Prometeo esquileo, su naturaleza apolínea a la par que dionisiaca, en una fórmula conceptual como «Todo lo que existe es justo e injusto a la vez, y en ambos casos igualmente justificado.»

⁸³Ibíd. Pág. 156

¡He aquí tu mundo! ¡Y a eso se llama un mundo!»⁸⁴

X

Nietzsche encuentra que, hasta que llegó Eurípides, Dioniso fue el único héroe y que todas las figuras en escena eran máscaras de ese originario héroe. Este fenómeno explica, según el autor, el carácter típicamente «ideal» de esas figuras trágicas. Para Nietzsche el hombre griego, visto como individuo, era tan apto para el sentimiento trágico como lo fue luego para el cómico, y de hecho, él piensa que esto justificaría la distinción helénica platónica que contrapone la «idea», el original divino, de la copia, el «ídolo». Desde esta perspectiva, según el autor, es posible ver como:

«...el único Dioniso verdaderamente real aparece en una multiplicidad de formas, bajo la máscara del héroe combativo y, por así decir, enredado en la red de la voluntad individual. En el modo en el que ahora habla y actúa, el dios aparecido se asemeja a un individuo que yerra, que aspira y que sufre; y si *aparece* en general con esa nitidez y claridad épicas es gracias al efecto de Apolo, el descifrador de los sueños, quien señala al coro su condición dionisiaca por medio de esa aparición simbólica.»⁸⁵

Según la mitología griega, Dioniso sufre el dolor de la individuación en su propia carne, pues de joven el Dios fue descuartizado por los titanes, lo cual sugiere, según Nietzsche, que el sufrimiento:

«...es como una transformación en aire, agua, tierra o fuego, de modo que tendríamos que considerar el estado de individuación, en cuanto fuerte y

⁸⁴Ibíd. Págs. 157-158

⁸⁵Ibíd. Pág. 159

causa originaria de todo sufrimiento, como algo absolutamente condenable.

»⁸⁶

En cuanto Dios descuartizado, Dioniso posee la doble naturaleza de un *daimon* terrible y la de un amo amable, en este sentido la mitología señala que: «De la sonrisa de este Dioniso nacen los Dioses olímpicos; de sus lagrimas, los seres humanos.»⁸⁷ Sin embargo, aclara Nietzsche, lo que los *epoptes* aguardaban era el renacimiento de un tercer Dioniso, situación que presagiaba el fin de la individuación, la gran unidad de todas las cosas, y que sembraba a futuro la alegre esperanza del fin del sufrimiento. Para Nietzsche:

«En las consideraciones aducidas ya tenemos todos los elementos de una concepción hondamente pesimista a la vez que *la doctrina mística de la tragedia*: el conocimiento fundamental de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como la razón originaria del mal; el arte como la alegre esperanza de que el hechizo de la individuación puede romperse cual barrunto de una unidad restablecida.»⁸⁸

Nietzsche, ya ha mostrado que los himnos homéricos cantan el triunfo de la cultura olímpica sobre los Titanes, pero también señala que este triunfo es declinado en favor del instinto dionisiaco cuando, a través de la obra de Esquilo, se logra una alianza entre el Titán Prometeo y su torturador Zeus, ya que de lo contrario, como grita Prometeo a Zeus, su dominio se verá un día amenazado por un grave peligro. Nietzsche encuentra que en Esquilo:

«La filosofía de la naturaleza salvaje y desnuda contempla a rostro descubierto los mitos del mundo homérico que pasan danzando ante ella: estos mitos palidecen, temblando ante la mirada fulminante de la Diosa,

⁸⁶Ibíd. Pág. 159

⁸⁷Ibíd. Pág. 159

⁸⁸Ibíd. Pág. 160

hasta que el poderoso puño del artista dionisiaco obliga a servir a la nueva deidad. La verdad dionisiaca aherroja todo el dominio del mito como expresión simbólica de *sus* conocimientos, comunicándolos bien en el culto público de la tragedia, bien en los ritos secretos de los Misterios dramáticos, más siempre bajo el velo antiguo del mito.»⁸⁹

Para Nietzsche, la fuerza que liberó a Prometeo del buitre y transformó el mito en vehículo de sabiduría dionisiaca es la música de cuño hercúleo, la cual alcanzó su suprema expresión en la tragedia, según el autor esta música: «sabe cómo interpretar el mito desde una honda y nueva interpretación — lo que hemos definido ya como la capacidad más poderosa de la música.»⁹⁰ Nietzsche detecta que el destino de todo mito es irse degenerando poco a poco bajo el peso de transformarse en supuesta realidad histórica, es decir como dogma religioso, y que los mismos griegos no fueron ajenos a esta situación, pero que cuando el mito yacía moribundo se apoderó de él la música dionisiaca y lo tiñó con colores nuevos nunca antes vistos, los colores de la tragedia. Nietzsche afirma que:

«Gracias a la tragedia el mito alcanza las costas más profundas de contenido, su forma más expresiva; cual héroe herido, él se alza una vez más, brillando en sus ojos, con un postrero y poderoso fulgor, todo su exceso de fuerza junto a su sabia quietud de moribundo.»⁹¹

Sin embargo, según el autor, a este moribundo quiso revivirlo otra vez más Eurípides para obligarlo a ponerse a su servicio. Nietzsche cree que Eurípides, tras la muerte de la tragedia, necesitaba un mito de imitación, y dirigiéndose a él le increpa:

⁸⁹Ibíd. Págs. 160-161

⁹⁰Ibíd. Pág. 161

⁹¹Ibíd. Pág. 162

«Cuando se te murió el mito también se te murió el genio de la música. Por mucho que tus ávidas manos desbalijaran todos los jardines de la música, no obtuviste más que una imitación de mascarada musical. Al abandonar a Dioniso también te abandono Apolo. Ahuyenta a todas las pasiones guarnecidas en sus guaridas y enciérralas dentro de tus dominios, cuida de acerar y pulir una dialéctica sofisticada a la altura de los discursos de tus héroes... Pues también tus héroes no disponen más que de pasiones simuladas y como de mascarada, y no profieren más que discursos simulados y enmascarados.»⁹²

⁹²Ibíd. Pág. 162

SEGUNDA PARTE

2. EL INFLUJO SOCRÁTICO

XI

Para Nietzsche, la tragedia murió cometiendo suicidio; es decir, de manera trágica, y además, al contrario de los demás géneros anteriores que murieron de manera natural, no violenta, ella no pudo ver descollar al final de sus días ningún heredero portador de su alta dignidad. Antes por el contrario, tras su desaparición, Nietzsche señala que se produjo en el pueblo griego un hondo sentimiento de vacío, y que en su agonía, por la cual trabajo Eurípides, mediante la creación artística de un género tardío, *la comedia ática nueva*, su aporte quedó relegado apenas, a ser venerada como precursora y maestra. *La comedia ática nueva* es pues, para Nietzsche, la forma degenera la tragedia. En la creación de Eurípides el espectador fue conducido al escenario, ya que su obra procuraba, muy lejos de los modelos «ideales» trágicos, una máscara fidedigna de la realidad. Nietzsche afirma en relación a Eurípides que:

«Gracias a él el hombre de la vida cotidiana saltó de los graderíos al escenario; el espejo en el que antaño no encontraban expresión más que rasgos de grandeza e intrepidez, ahora reflejaba esa embarazosa fidelidad que reproduce escrupulosamente hasta las líneas deformes pergeñadas por la naturaleza.»⁹³

Para Nietzsche, Eurípides llevó la mediocridad burguesa al escenario. Donde antes habitaba el semi-Dios ahora habitaba el semi-hombre. Según el filósofo alemán, Eurípides se jactaba de haber «descargado el arte trágico de su hinchado

⁹³Ibíd. Pág. 164

sobrepeso»⁹⁴, e incluso de haber enseñado al pueblo los cánones del lenguaje y la observación artística, ahora cualquiera podía emitir juicios, todo esto gracias a la transformación del discurso público efectuado por *La comedia ática nueva*. Según Nietzsche:

«Una masa preparada e ilustrada de este modo podía ahora ser receptiva a esa comedia nueva de la que Eurípides era en cierta medida su corifeo; sólo que en esta ocasión era el coro de espectadores el que tenía que ser adiestrado. Tan pronto como a este coro se le enseñó a cantar en tono euripídeo, surgió esa especie de juego de ajedrez convertido en espectáculo —la comedia nueva—, con su perenne triunfo de la astucia y el disimulo. »⁹⁵

Nietzsche ve como en el abandono de la tragedia, los griegos también abandonaron su creencia en la inmortalidad; ya para ellos no existía un pasado ideal como tampoco un futuro ideal. Ahora el mundo griego padecía de una vejez frívola vinculada únicamente al instante. Nietzsche considera que la «serenidad griega» fue contaminada por Eurípides y que a partir de él quedó reducida a ser la serenidad de los esclavos, una desprovista de la capacidad de arrostrar graves responsabilidades o aspirar a grandes hazañas, que abandonada a la cómoda satisfacción quedó incapacitada para venerar un pasado o futuro más elevado que el presente. A este respecto Nietzsche piensa que:

«...esa concepción serena teñida de rosa pálido de la antigüedad griega, prevaleció durante siglos con una tenacidad rayana en lo invencible — ¡como si nunca hubiera existido un siglo sexto con su nacimiento de la tragedia, sus misterios, su Pitágoras y Heráclito! ¡Es más, como si no estuvieran presentes las obras de arte de la gran época, manifestaciones

⁹⁴Ibíd. Pág. 164

⁹⁵Ibíd. Pág. 165

que, consideradas de manera aislada, no pueden explicarse en absoluto como obras surgidas de ese placer de vivir y esa serenidad tan seniles y esclavas, pues, desde sus raíces, apuntan a una concepción del mundo totalmente distinta.»⁹⁶

Nietzsche denota que la afirmación acerca de que Eurípides fue el primero en llevar el público al escenario podría sugerir que sus antecesores tenían una mala relación con su público. Sin embargo, para Nietzsche el poder que proviene del número no es criterio para valorar ni al artista ni a la obra; además, los hechos indican que Esquilo y Sófocles gozaron durante su vida, y por mucho tiempo después, el aprecio de su público; en cambio, cuenta el autor alemán, Eurípides «aún con la masa postrada a sus pies, no por ello dejaba de abofetearlos en público, orgulloso de su propia inclinación, esa misma que le había permitido sojuzgar a tal masa.»⁹⁷ Entonces, pregunta Nietzsche: «¿Qué extraña consideración hacia el espectador le condujo hacia el espectador?»⁹⁸, y resuelve el interrogante de la siguiente manera:

«Como poeta, Eurípides —he aquí la solución del enigma planteado— se sentía ciertamente un ser superior a la masa, pero no a dos de sus espectadores; llevó a la masa al escenario, más veneró a estos dos espectadores como si fueran los únicos jueces y maestros capaces de justipreciar todo su arte. Siguiendo sus directrices y advertencias, transfirió a las almas de sus héroes sobre el escenario todo el mundo de sentimientos, pasiones y experiencias que hasta ahora, a modo de coro invisible, había ocupado el lugar de las gradas destinadas a los espectadores en toda representación solemne; obedeció a sus exigencias cuando buscaba para estos nuevos personajes palabras y tonos; y únicamente en sus voces oyó los veredictos legítimos respecto a su acción

⁹⁶Ibíd. Pág. 166

⁹⁷Ibíd. Pág. 167

⁹⁸Ibíd. Pág. 167

creadora, o las alentadoras promesas de victoria cuando alguna vez que otra se veía condenado por el tribunal del público.»⁹⁹

Nietzsche muestra que uno de eso dos espectadores es el propio Eurípides, pero no como poeta sino como pensador, del cual afirma que, aunque su gran talento crítico no le permitió cristalizar su «impulso artístico secundario, sí al menos lo fecundo.»¹⁰⁰ Para Nietzsche, (Eurípides) no pudo comprender la inconmensurabilidad de la obra de Esquilo, ya que según él, el poeta griego percibió:

«...una cierta concreción engañosa a la par que una enigmática profundidad, por no hablar de la indeterminación del trasfondo. La figura más diáfana llevaba siempre consigo la cola de un cometa luminoso que parecía apuntar a lo incierto, hacia lo no iluminado. La misma penumbra cubría la estructura del drama, particularmente el sentido del coro. ¡Y cuán ambigua le aparecía la solución del problema ético! ¡Qué problemático el tratamiento de los mitos! ¡Cuánta desigualdad en el reparto de la felicidad y desdicha! Incluso en el lenguaje de la vieja tragedia había para él muchas cosas sorprendentes o, cuando menos, enigmáticas. En concreto, reparó en que se había usado demasiada pompa para situaciones sencillas, demasiados tropos y demasiada grandilocuencia para la simplicidad de los personajes.»¹⁰¹

Nietzsche establece que Eurípides, como espectador, debió reconocer, para sí mismo, que no comprendía a sus grandes antecesores y que éste, como pensador, al valorar «el entendimiento como genuina raíz de todo goce y actividad creativa»¹⁰² sintió la necesidad de que otra voz lo acompañara en su discrepancia

⁹⁹Ibíd. Pág. 167

¹⁰⁰Ibíd. Pág. 168

¹⁰¹Ibíd. Pág. 168

¹⁰²Ibíd. Pág. 168

frente a la autoridad de los grandes maestros. Eurípides realiza su oposición a la tragedia tradicional de Esquilo y Sófocles, no de forma panfletaria sino como poeta dramático.

XII

Para continuar el análisis de la obra de Eurípides Nietzsche recuerda que la naturaleza de la obra trágica está compuesta por una doble fuente, el dionisiaco y lo apolíneo, representada en la dualidad coro-héroe, y que esta dualidad fue la que desconcertó a Eurípides quien consideraba que al influjo dionisiaco era necesario eliminarlo, pero que, aún así, ni siquiera él, al final de sus días pudo resistir, puesto que tuvo que reconocer (mediante el personaje Penteo de su obra *Bacantes*, opositor acérrimo del Dios quien cayó en su encanto fatalmente poseído), que este Dios era muy poderoso. Para Nietzsche, el viejo poeta parece compartir el juicio de que es necesario tributar al Dios, y no simplemente de modo diplomático, ya que de esa tibia manera, indica *Bacantes* en el caso de Cadmo, se corre el riesgo de ser transformado, al ofender al Dios, en dragón. En el siguiente pasaje Nietzsche aclara:

«Esto nos cuenta un poeta que, plantando cara heroicamente a Dioniso a lo largo de toda su vida, termino su carrera glorificando a su adversario y suicidándose de manera parecida a la de un hombre que, presa del vértigo, se arroja desde lo alto de una torre a fin de poner fin a su insoportable sensación de vértigo. Esa tragedia constituye así una protesta contra la posibilidad de llevar a la práctica su propia tendencia. ¡Ah, pero en realidad ésta ya se había puesto en marcha! ¡El milagro ya había ocurrido! Cuando el poeta se retractó, su tendencia ya se había impuesto. Y es que en cierto sentido Eurípides no era más que una máscara a través de la cual hablaba una divinidad, una divinidad que no era Dioniso ni Apolo, sino un tipo de *daimon* recién nacido llamado *Sócrates*. He aquí la nueva oposición —lo

dionisiaco contra lo socrático— que hizo perecer a la obra artística de la tragedia griega. Por mucho que tratara de consolarnos Eurípides con su retractación, no tendrá éxito: el soberbio templo yace en medio de las ruinas. ¿De qué nos sirve el lamento del destructor o su confesión de que éste era el más bello de todos los templos? ¿A quién podría satisfacer la pobre compensación de que el tribunal de la posteridad haya condenado al propio Eurípides a transformarse en dragón?»¹⁰³

Nietzsche considera que, una vez el influjo dionisiaco es condenado, el drama ya no podía fundar sus cimientos en el seno de la música sino que únicamente bajo la forma de la *epopeya dramática*, esta situación impedía que el poder épico-apolíneo alcanza el efecto emocional trágico donde hasta el horror más funesto deviene en el placer de la apariencia liberada de esa misma apariencia. Nietzsche ve que:

«El creador de la epopeya dramática no puede fusionarse por completo en sus imágenes, como tampoco puede hacerlo en rapsoda épico: éste se queda siempre, cual contemplador impasible, mirando con los ojos abiertos las imágenes que desfilan *delante* de él. En su epopeya dramática el actor sigue siendo siempre, en lo más hondo de su ser, un rapsoda; sobre todos sus actos se cierne la consagración del sueño interior, de modo que nunca por completo se convierte en actor.»¹⁰⁴

En este sentido es cabal decir, según Nietzsche, que la actitud del rapsoda solemne de los viejos tiempos es reemplazada por la manera de sentir del *Ion* de Platón, el cual, cuando recita, imita la sensación a la que se refiere. Si el pasaje es triste llora y si es funesto se eriza y palpita su corazón. Nietzsche observa que:

¹⁰³Ibíd. Págs. 170-171

¹⁰⁴Ibíd. Pág. 171

«...aquí no queda rastro de ese sentimiento épico de abandono en la apariencia ni de esa insensible frialdad del actor verdadero, que justo en el cenit de su actividad deviene por completo apariencia y placer en la apariencia. Eurípides es el actor cuyo corazón palpita, cuyo pelo se eriza; como pensador socrático urde un plan; como apasionado actor lo ejecuta. En ninguno de los dos casos es un artista puro. Por esta razón, el drama Eurípides es un asunto gélido a la par que ardiente, capaz tanto de helar como de inflamar; le es imposible alcanzar el efecto apolíneo de la épica, mientras que, por otro lado, se ha desembarazado de los elementos dionisiacos.»¹⁰⁵

Dado que Eurípides no puede influir mediante los elementos dionisiacos ni apolíneos, Nietzsche encuentra que sustituye la contemplación apolínea por «*ideas frías y paradójicas*», y «en lugar del embelesamiento dionisiaco, una exacerbación de las *emociones*; ideas y emociones imitados»¹⁰⁶, que aunque realistas, lejos de etérea atmósfera del arte. Esto lleva al filósofo alemán a afirmar que Eurípides fracasó en su intento de fundar un arte no dionisiaco, puesto que el drama apolíneo que quiso crear le condujo, lejos del arte, al camino del naturalismo. Todo esto es, según Nietzsche, producto del:

«...*socratismo estético*, doctrina cuyo principio fundamental podría más o menos rezar como sigue: «Todo lo que es bello ha de ser inteligible». Un lema cuya tesis socrática paralela sería que «sólo el hombre que posee el conocimiento es virtuoso»».¹⁰⁷

Nietzsche encuentra que el canon socrático sirvió a Eurípides para purgar el drama en todos sus aspectos:

¹⁰⁵Ibíd. Pág. 172

¹⁰⁶Ibíd. Pág. 172

¹⁰⁷Ibíd. Pág. 172

«...lenguaje, personajes, estructura dramática, coro musical. Todo aquello que, comparado con la tragedia sofoclea, hemos acostumbrado a valorar a menudo en Eurípides como rasgos de pobreza creativa y de regresión, no es en realidad más que el producto de ese modo crítico de proceder tan insistente, de esa osada sensatez.»¹⁰⁸

Como hemos visto, Nietzsche denuncia el modo de proceder de Eurípides por adolecer de exceso de razón, por impedir que el efecto estético llegue directamente al espectador, sin tener que estar permanentemente regulado por el entendimiento. De hecho, una característica propia del modo de proceder de Eurípides es el uso de un *prólogo* en el que un hombre revela el contexto pasado, presente, e incluso futuro de los personajes de la obra. Rompiéndose de esta manera el suspenso épico, es decir, la posibilidad del éxtasis de la relación entre sueño premonitorio y la realidad futura a cumplirse. Eurípides recurre, ante la imposibilidad de provocar el embeleso dionisiaco donde el artista deviene apariencia liberada sí, a exacerbar las emociones a partir de las majestuosas escenas donde el héroe lírico-retórico hace gala de magnífica dialéctica. Nada predispone a la acción contemplativa épico-apolíneo; todo debe conducir al *pathos*. Sin embargo, tampoco este último efecto es plenamente logrado, ya que el espectador de Eurípides, Eurípides mismo, ha de tener que estar constantemente conjeturado sobre el significado de uno y otro personaje, sobre cada conflicto o intención, de modo para él no es posible abandonarse al disfrute pleno de tales escenas. Por el contrario, Nietzsche ve que en la tragedia clásica, el espectador si puede:

«...sumergirse por completo en las acciones y sufrimientos de los protagonistas, sentir y temer, con la respiración entrecortada lo mismo que ellos. La tragedia esquílea y sofoclea hacía uso de los medios artísticos más ingeniosos para brindar al espectador, desde las primeras escenas y,

¹⁰⁸Ibíd. Págs. 172-173

en cierta medida, de modo fortuito, todos los hilos necesarios de la trama para comprender la pieza, procedimiento este que acredita la maestría de los artistas auténticos que enmascaran, por así decirlo, los elementos formales necesarios y los hacen parecer como algo casual.»¹⁰⁹

Por el contrario, afirma Nietzsche, Eurípides tuvo que recurrir a la ayuda de algún personaje digno de confianza, una deidad por ejemplo, para introducir un prólogo que evitara en el espectador las tribulaciones del cálculo de la historia preliminar, y la pérdida de belleza, junto con la disipación del *pathos*, a que ello conllevaba. Nietzsche cita una similitud con Descartes ya que éste, para demostrar la realidad del mundo empírico, tuvo que apelar a la veracidad divina y a su incapacidad para mentir. Nietzsche escribe:

«Esta misma veracidad divina fue requerida de nuevo por Eurípides al final de su drama para asegurar al público el destino futuro de sus héroes; no otro es el papel reservado al famoso *deus ex machina*. Entre la mirada épica retrospectiva y la mirada épica proyectiva, yace el presente lírico, dramático, el «drama» en sentido estricto.»¹¹⁰

Nietzsche ve que Eurípides, como poeta, es eco de su pensamiento conciente, y en este sentido, afirma el autor, él tuvo que sentirse determinado por el discurso de Anaxágoras «...cuyo inicio reza así: «Al principio todas las cosas estaban mezcladas; más tarde llegó la razón e introdujo el orden».»¹¹¹ Análogamente, así como Anaxágoras con su concepto de *nous* es el primer filósofo sobrio, afirma Nietzsche, Eurípides es el primer *poeta sobrio* en medio de la ebriedad general, pues incluso del arte, hasta entonces, estaba excluido el *nous*. En este sentido Nietzsche afirma:

¹⁰⁹Ibíd. Pág. 173

¹¹⁰Ibíd. Pág. 174

¹¹¹Ibíd. Pág. 174

«Cierto es que Eurípides nunca habría hecho suyo el juicio de Sófocles acerca de esquilos, a saber, que «lo que hacía estaba bien hecho, aunque lo hiciera inconscientemente»: él, como mucho, sólo habría considerado qué esquilos, *puesto que* creaba inconscientemente, creaba algo que no era correcto. Hasta el divino Platón no habló la mayoría de las veces sino con ironía del poder creativo del poeta [...] Eurípides, como Platón, trató de mostrar al mundo la imagen contraria del creador «privado de razón». Su principio estético fundamental —«todo lo bello tiene que ser consciente»— guarda así, como ya he dicho, estricta correspondencia con el socrático «todo lo bueno tiene que ser consciente». Conforme a esto estamos autorizados a llamar a Eurípides el poeta del socratismo estético. Sócrates fue ese *segundo espectador* que no entendía la vieja tragedia y, por lo tanto, la despreciaba; aliado a él, Eurípides se atrevió a convertirse en el heraldo de una nueva creación artística. Si la vieja tragedia pereció fue por culpa del principio asesino del socratismo estético.»¹¹²

En la medida en que el nuevo arte se levantó sobre la base de negar el instinto dionisiaco, establece Nietzsche, es correcto afirmar que Sócrates fue el principal adversario de Dioniso.

XIII

Nietzsche muestra como Sócrates permeó el criterio y la práctica de la estética de su tiempo. Una primera prueba la aporta la leyenda según la cual Eurípides solía ser ayudado por Sócrates, al punto que los defensores de los «viejos buenos tiempos», los de la época de Maratón, cuando el corpus físico y moral griego se destacaba por aguerrido, acusaban a un mismo tiempo al poeta y al filósofo de corromper al pueblo con ambigüedades ilustradas, así como de potenciar en su

¹¹²Ibíd. Págs. 174-175

pueblo un «...progresivo desmedro de las fuerzas espirituales y corporales.» ¹¹³ Otro pensador que hizo blanco de estas características socráticas en Eurípides, muestra Nietzsche, fue Aristófanes, quien para espanto de la modernidad, mostraba a Sócrates «...como el *sofista* mayor y por antonomasia, como el espejo y quinta esencia de todo esfuerzo sofístico.» ¹¹⁴ Nietzsche, para afianzar más la demostración sobre la relación entre Sócrates y Eurípides, recuerda como Sócrates, enemigo declarado del viejo arte, se abstenía de asistir a las representaciones trágicas y sólo se mezclaba con el público cuando se presentaba una obra de Eurípides; además, para mejores señas, el filósofo alemán recuerda, que el oráculo de delfico rotulaba a Sócrates como el más sabio, a Eurípides como el segundo y en tercer lugar estaba Sófocles, porque su *saber* era mayor que el de Esquilo, quien ocupaba al cuarto lugar. Vemos pues, que la medida del valor era la clarividencia respecto al *saber*. Sin embargo, lo más inaudito e incisivo sobre la nueva medida del saber, piensa Nietzsche, fue la declaración de Sócrates según la cual él confesaba que *no sabía nada*. Sócrates, luego de repasar las actividades de todos sus contemporáneos, hombres de estado, poetas, oradores y artistas famosos, concluyó que ninguno obraba con juicio y que todos se guiaban «nada más que por instinto». A este respecto, dice Nietzsche, la tendencia socrática no tuvo más alternativa que: «...condenar tanto el arte como la ética dominantes.» ¹¹⁵ Sócrates se constituyó entonces como el gran corregidor la cultura helena. Ahora bien, Nietzsche se pregunta:

«¿Quién era ese hombre que, en solitario, osaba nada más y nada menos que recusar la esencia del helenismo, esa esencia que, encarnada en Homero, Píndaro y Esquilo, así como en Fidias, Pericles, Pitia y Dionisio, es incuestionable objeto, en cuanto abismo más insondable y cima más alta,

¹¹³Ibíd. Pág. 176

¹¹⁴Ibíd. Pág. 176

¹¹⁵Ibíd. Pág. 177

de nuestra estupefacta admiración? ¿Qué fuerza demoniaca es esa que permite la osadía de verter en el polvo esa bebida mágica?»¹¹⁶

Ante estos cuestionamientos, Nietzsche ve una clave para comprender la naturaleza de Sócrates en el prodigioso fenómeno denominado como el «*daimon* socrático», que consiste en una voz divina, según la cual, cuenta el mismo Sócrates, le ayudaba a *disuadirle* cuando su inteligencia vacilaba. Nietzsche ve que la inteligencia instintiva de Sócrates, muy por el contrario de los hombres de genio normales, no le servía para reafirmar sus fuerzas creativas sino que se dedicaba a ponerle trabas. Nietzsche indica que en el caso de Sócrates:

«...el instinto es crítico, la conciencia creadora... ¡una verdadera monstruosidad *per defectum!* En efecto, lo que aquí apreciamos en Sócrates es un monstruoso *defectus* de todo sentido místico, de tal modo que podría ser definido como un ser específicamente no-místico, alguien en el que, en virtud de una superfetación, el espíritu lógico de ha desarrollado de una manera tan excesiva como lo está en el místico la sabiduría instintiva. Más, por otro lado, a Sócrates se le negaba la posibilidad de que su impulso lógico se volviera contra sí mismo; en este desbordamiento irrefutable se pone de manifiesto una violencia natural sólo similar a la que encontramos, para nuestra aterrorizada sorpresa, en las fuerzas instintivas más poderosas.»¹¹⁷

Nietzsche encuentra que la obra de Platón, el mejor discípulo de Sócrates, muestra, como un halito, esa vocación divina que orientaba al maestro, y que ésta también, estaba relacionada con su poderoso motor lógico. Prueba de ello, acota Nietzsche, es que su corrosiva influencia sobre los instintos determinó, a la hora de ser juzgado, no su destierro sino su muerte. Sócrates quería morir, afirma

¹¹⁶Ibíd. Pág. 178

¹¹⁷Ibíd. Págs. 178-179

Nietzsche. De modo que pudo convertir su imagen moribunda en el nuevo ideal de la juventud aristocrática griega, con Platón como principal ejemplo y devoto.

XIV

Nietzsche expone que Sócrates nunca tuvo la capacidad de extasiarse con entusiasmo artístico en el arte trágico, ya que para él éste era tan sólo una totalidad irracional abigarrada de causas sin efectos y efectos sin causas que no podían decir verdad, además, él pensaba que «...este arte se dirige «a quien no está provisto de mucha inteligencia», es decir, a los que no son filósofos»¹¹⁸. Nietzsche acota que Sócrates concluyó, igual que Platón, que la tragedia era una de las artes aduladoras pues no representa lo útil, sino apenas lo agradable. Según Nietzsche, Para el filósofo griego el único arte poético válido, es decir, que le parecía inteligible, fue la fábula esópica, y condenó la tragedia al punto de no permitir que ningún discípulo la estudiara; Nietzsche refiere que la historia cuenta acerca de Platón, que él, siendo un joven poeta trágico, quemó sus poemas para convertirse en su discípulo. Ahora bien, Nietzsche también encuentra que la presión socrática contra la tragedia provocó la creación de formas estéticas inéditas, y cita como ejemplo al propio Platón que, aunque reprochaba la tragedia por ser la representación de una imagen aparente y por tanto estar en un lugar inferior a la esfera del conocimiento empírico, se esforzó, mediante la creación del diálogo, por ir allende a la realidad y a un mismo tiempo representar la idea que soportaba esa pseudo-realidad. Esto significa que, así como la tragedia absorbió los géneros artísticos anteriores, el diálogo platónico incorporó, según Nietzsche:

«...todos los estilos y formas existentes, báscula a caballo entre la narración, la lírica y el drama, entre la prosa y la poesía lírica y el drama, entre la prosa y la poesía y, en esa medida, infringe también el inveterado y riguroso canon de la forma lingüística unitaria; todavía más lejos por este

¹¹⁸Ibíd. Pág. 181

camino fueron los escritores *sínicos*, quienes en un revoltijo extraordinario de estilos, con su ir y venir entre formas métricas y prosaicas, también forjaron la figura literaria del «Sócrates furioso», al que solían representar utilizando escenas de su vida. El diálogo platónico fue, valga la comparación, la frágil embarcación que sirvió de tabla de salvación al naufragio de la poesía antigua y de todos sus hijos: apiñados en tan angosto espacio, y nerviosamente sometidos al mando de un único piloto, Sócrates, viajan desde entonces a través de un mundo nuevo que nunca se ha visto saciado del fantástico espectáculo de este cortejo. En realidad Platón, ha brindado a toda la posteridad el modelo de una nueva forma artística, el modelo de la novela, la cual podría definirse como una fábula esópica infinitamente ampliada, y en la cual la poesía está subordinada a la filosofía dialéctica de un modo similar a como durante siglos la misma filosofía lo ha estado de la teología, esto es, bajo el rango de *ancilla* [esclava]. A esta nueva condición redujo Platón la poesía por efecto de la presión del Sócrates *daimónico*.» ¹¹⁹

Nietzsche muestra como el tronco dialéctico aferró las artes, cristalizó la tendencia apolínea a través de la forma del esquematismo lógico, y tradujo «lo *dionisiaco* en un lenguaje naturalista de los afectos.» ¹²⁰ Así mismo, el filósofo alemán; muestra que la necesidad dialéctica; del héroe en la tragedia nueva, de argumentar y contra-argumentar inhibe la posibilidad del efecto compasivo trágico. Pues la fría claridad consiente de la tragedia nueva contiene un elemento optimista que necesaria y consecuentemente condena a la autodestrucción, por execrable, el elemento dionisiaco. Este es el punto donde se da el salto la noción burguesa de espectáculo. Dice Nietzsche:

¹¹⁹Ibíd. Págs. 181-182

¹²⁰Ibíd. Pág. 182

«Repárese tan sólo en las consecuencias derivadas de estos asertos socráticos: «La virtud es saber; no se peca más por ignorancia; el virtuoso es feliz»: bajo estos tres principios fundamentales del optimismo, cave entrever la muerte de la tragedia. Ahora, el héroe dialéctico está obligado a convertirse en un ser dialéctico; ahora tiene que existir una unión necesariamente visible entre virtud y saber, fe y moral; ahora, la justicia transcendental de Esquilo queda rebajada a ser un chato e impúdico principio de «justicia poética», con su habitual *deus ex machina*.»¹²¹

En lo correspondiente al coro y su subsuelo dionisiaco-musical, Nietzsche encuentra que ya desde Sófocles el efecto principal había dejado de ser responsabilidad del coro y que éste finalmente sucumbió en la nueva comedia. Ahora bien, Nietzsche no deja de preguntarse si en la relación entre Sócrates y el arte existe una antinomia insoluble, como si la posibilidad de un «Sócrates artista» sea una contradicción de suyo. Nietzsche recuerda que en sus últimos días Sócrates se vio acosado por una idea que evidenciaba un cierto vacío, en sueños una aparición le decía «¡Oh Sócrates, ejercita y cultiva la música!»¹²², y que de hecho práctico esa música que tan poco estimaba componiendo un himno en honor a Apolo y versificando algunas fábulas de Esopo. Nietzsche detecta en Sócrates una lucidez apolínea que lo impulsa a evitar ofender por ignorancia al *Dios*. Nietzsche dice:

«Estas palabras concernientes a la aparición onírica de Sócrates suponen el único testimonio de duda sobre los límites de la naturaleza lógica: ¿acaso—así debió de preguntarse a sí mismo— lo que no es inteligible para mí no es lo ininteligible como tal? ¿Acaso hay un reino de sabiduría del que esta desterrada la lógica? ¿Acaso es el arte un necesario correlato y suplemento de la ciencia?»¹²³

¹²¹Ibíd. Pág. 183

¹²²Ibíd. Pág. 184

¹²³Ibíd. Págs. 184-185

Con estas preguntas de bocado, Nietzsche nos da a probar sus premoniciones, en ellas lo primero que sentimos es un leve amargo ante el conocimiento de que la exquisitez de sabores griegos es aún incomparable. Todo arte, todo conocimiento posterior se revela como una evolución, una imitación o peor aún, en algunos casos, como una caricatura suya; un bárbaro extranjerismo. Desde la altiva e insolente mirada griega, auriga de la cultura, nos da a entender Nietzsche, seguimos escrutando nuestros problemas. En los griegos encontramos ya, no sólo el tipo de genio artista, sino con Sócrates el inédito *hombre teórico*. A este respecto Nietzsche nos dice:

«Al igual que el artista, el hombre teórico tampoco cesa nunca de disfrutar de la realidad tal como es; como aquél, también éste utiliza el citado recurso del disfrute para protegerse de la ética práctica del pesimismo, así como sus ojos de Linceo, cuyo brillo sólo fulgura entre las tinieblas. En efecto, cada vez que se desvela la verdad, la mirada embelesada del artista siempre queda como en suspenso sobre lo oculto que, aún pese al desvelamiento, sigue velando, mientras que el hombre teórico disfruta y se sacia con la visión del velo arrancado, no conociendo placer más grande que acometer, por sus propias fuerzas, el proceso de un desvelamiento cada vez más afortunado y exitoso. »¹²⁴

Para Nietzsche, la ciencia no consiste en el logro probado de la verdad, entendida ésta como idea última, sino en el proceso de su búsqueda, ya que de lo contrario la infinitud de sus fronteras, así como su posesión plena, inhibiría su labor. El hombre necesita hallar, en el ínterin de su búsqueda, las gemas del arte o las leyes de la naturaleza. Nietzsche expone como con Sócrates nació una *idea ilusoria* según la cual el pensamiento guiado por la causalidad puede, no sólo

¹²⁴Ibíd. Pág. 186

alcanzar las profundidades del ser, sino incluso *corregirlo*. Esta convicción, presente en la ciencia como un instintivo y sublime delirio metafísico, dice Nietzsche: «...no deja de reconducirla una y otra vez a sus límites, en donde tiene que transformarse bruscamente en arte, *el auténtico objetivo hacia el que se orienta este mecanismo.*»¹²⁵ Sócrates fue el primer hombre que no sólo vivió este evangelio sino que incluso murió por él. La imagen de *Sócrates moribundo*, liberado del miedo a la muerte por causa de su saber y racionalidad, provee al hombre teórico la idea según la cual la vida cobra significado gracias a su inteligibilidad, y en caso de que esto no sea suficiente es necesario echar mano del *mito*, el cual es, según piensa Nietzsche: «...la consecuencia necesaria, más aún, el propósito de la ciencia.»¹²⁶ Para Nietzsche, Sócrates es el mistagogo del conocimiento lógico que con su fuerza racionalista impulsó la ciencia hacia la altamar de la universalidad erigiéndose, de ese modo, como «el punto de inflexión y eje de la llamada historia universal.»¹²⁷ Ahora bien, Nietzsche manifiesta que cuando una cultura, acosada por las constantes guerras y migraciones, tiende a priorizar el cultivo de fines prácticos y egoístas por encima del progreso mismo del conocimiento, comienza también a perder el sentido placentero de la vida y abandona el mundo del arte que se manifiesta ya sea bajo la apariencia mítica religiosa o científica. Este fenómeno, al no contar con la cura protectora del arte, finalmente conduce a generar una cruel ética del genocidio por compasión. Nietzsche nos cuenta que:

«En relación con esta práctica pesimista, Sócrates no es sino el modelo arquetípico del optimista teórico, cuya creencia de que la naturaleza de las cosas puede ser descubierta le conduce a atribuir al saber y al conocimiento la fuerza de una medicina universal, y al error un mal inherente. [...] Hasta las más sublimes acciones morales, los arrebatos de compasión, de autosuficiencia, heroísmo, así como esa calma chicha

¹²⁵Ibíd. Pág. 187

¹²⁶Ibíd. Pág. 188

¹²⁷Ibíd. Pág. 188

llamada *sophrosyne*, todos estos fenómenos fueron reconducidos por Sócrates y los fieles seguidores de sus ideas al terreno actual de la dialéctica del saber y, en esa medida, definidos como susceptibles de ser enseñados.»¹²⁸

Estas cualidades socráticas, indica Nietzsche, conducen a los seguidores del método dialéctico a hallar satisfacción en la idea de ampliar cada vez más la red que atrapa el mundo de las apariencias. A su vez, este pensamiento generó una nueva forma de «serenidad griega», una que promete el desahogo mediante, expone Nietzsche: «...las influencia mayéuticas y educativas sobre jóvenes nobles, cuyo objeto es crear las condiciones definitivas del genio.»¹²⁹ En este contexto es que el filósofo alemán encuentra que el optimismo de la ciencia lógica se topa con su antípoda, el desconcierto, pues los infinitos límites del círculo de la ciencia la obligan a enroscarse sobre sí misma y morder su cola. Nietzsche ve surgir aquí: «una nueva forma de conocimiento, el *conocimiento trágico*, el cual, para ser soportado, precisa del arte como protección y fármaco.»¹³⁰

Como vemos, Nietzsche señala que, en los niveles inferiores, el optimismo propio de la avidez de conocimiento ha de mostrarse hostil al arte, en especial el arte trágico y dionisiaco, pero que, conforme a su propio devenir, éste sufre una «transformación» que configura un nuevo tipo de genio, dice Nietzsche: «...concretamente, la del *Sócrates cultivador de la música*. »¹³¹ El autor alemán piensa que «...la red del arte tendida a la existencia»¹³² necesita ser «...tejida con un hilo cada vez más firme y delicado bajo la égida de la religión o la ciencia»¹³³ y así evitar ser destrozada por «...ese bárbaro y febril torbellino que es ahora el presente.»¹³⁴ Además, en relación a estas transiciones, él encuentra que «... ¡El

¹²⁸Ibíd. Pág. 189

¹²⁹Ibíd. Pág. 189

¹³⁰Ibíd. Pág. 190

¹³¹Ibíd. Pág. 190

¹³²Ibíd. Pág. 190

¹³³Ibíd. Pág. 190

¹³⁴Ibíd. Pág. 190

encanto de esas luchas reside en que, quien las observa, también está obligado a intervenir en ellas!»¹³⁵

¹³⁵Ibíd. Pág. 191

TERCERA PARTE

3. MODERNIDAD Y ALEJANDRINISMOS

XVI

Nietzsche afirma que, dado que la tragedia sólo puede nacer del espíritu de la música, es inevitable que ante la desaparición de éste también desaparezca la tragedia. Ahora bien, para afianzar esta conclusión él considera que es necesario estudiar y tomar partido ante la contradicción que representa el conocimiento optimista y la necesidad trágica de arte, pero no solamente desde la perspectiva de la historia griega, sino también desde nuestras propias y actuales necesidades estéticas. En este horizonte, Nietzsche señala varios adversarios modernos, entre ellos la farsa y el ballet, pero determina que el principal y más ilustre contrincante es esa ciencia que ha venido en desarrollo desde Sócrates. A continuación, plantea la necesidad de resguardarse de las corrientes que derivan las artes de un único principio, y para esto, recuerda el autor, están las dos trincheras, distintas tanto en sus esencias como en sus fines, del arte dionisiaco y el arte apolíneo. Afirma Nietzsche:

«Mientras que bajo el grito de júbilo de Dioniso se rompen en pedazos los límites de la individuación y se desbroza el camino que conduce a las «Madres de Ser», al corazón más íntimo de las cosas, Apolo se erige ante mí como el genio transfigurador del *principium individuationis*, sólo meced al cual se logra en verdad la redención en la apariencia. De esta enorme contradicción que se abre, cuan herida sin restañar, entre el arte plástico (en cuanto apolíneo) y la música (en cuanto arte dionisiaco) sólo ha tomado nota un gran pensador, y lo ha hecho hasta el punto de conferir a la música el privilegio de una naturaleza y origen distintos de todas las demás artes, habida cuenta de que ella no es, como éstas, una copia de la apariencia,

sino una copia directa de la voluntad como tal, de tal modo que representa *lo metafísico respecto a todo lo que es físico en el mundo*, la cosa-en-sí respecto a todas las apariencias (cfr. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación I*, pág. 310).»¹³⁶

Nietzsche considera que este conocimiento es el más importante para el estudio de la disciplina estética y, en este sentido acota, como Richard Wagner, en su obra dedicada a Beethoven, hace uso de estos mismos principios para mostrar que la música ha de ser ponderada con otros valores estéticos diferentes a los del arte plástico, a saber, al margen de la categoría de belleza y su forma de placer inherente. Ahora bien, a la luz de estos criterios, Nietzsche deduce que la historia ha visto, hasta ese momento, al helenismo clásico apenas como un juego de sombras y fruslerías y que hasta que no se estudie el efecto trágico, es decir la imbricación de lo dionisiaco y lo apolíneo, entendida como la relación de la música con la imagen y el concepto, no es posible hablar con propiedad sobre esta cultura y sobre el arte en general.

Nietzsche, en concordancia con la doctrina de Schopenhauer, concluye que la música, en tanto es el lenguaje inmediato de la voluntad, tiene el poder de transferir análogamente a sus formas los movimientos vivos de nuestro mundo espiritual, y que por este mágico poder, cuando la música acompaña adecuadamente a la imagen y el concepto éstos cobran mayor fuerza y significados. En este sentido Nietzsche afirma:

«Sobre la facultad artística de lo apolíneo el arte dionisiaco ejerce una doble influencia: de un lado, la música despierta la *visión analógica* de la universalidad dionisiaca; del otro, la música confiere a esta imagen analógica su *más alto significado*. De estos hechos, tan de suyo evidentes y accesibles incluso la observación más superficial, deduzco la capacidad de

¹³⁶Ibíd. Pág. 192

la música de dar nacimiento *al mito*, esto es, al más importante de todos los símbolos, y más concretamente, al mito trágico, al mito que expresa mediante símbolos el conocimiento dionisiaco.»¹³⁷

A este respecto, Nietzsche recuerda como en el poeta lírico (Arquíloco, por ejemplo) la música lucha por dar información análoga a su esencia mediante la generación de imágenes apolíneas, es decir, que él, mediante conceptos, ofrece genuinas expresiones simbólicas de la sabiduría dionisiaca y del concepto trágico en general. De otro lado, Nietzsche también recuerda que el criterio plástico de belleza no puede dar cuenta de ese fenómeno netamente musical donde la voluntad, libre de cualquier apariencia, festeja la apoteosis del triunfo, y vida eterna, de la naturaleza sobre la generación, y la destrucción de individuos. En concordancia con lo anterior Nietzsche escribe:

«La alegría metafísica que invade al hombre trágico no es sino una traducción de la inconsciente e instintiva sabiduría trágica al lenguaje de la imagen: nos deleitamos en la destrucción del héroe, la más alta manifestación fenoménica de la voluntad, porque él no es, después de todo, más que mera apariencia, y por que la vida eterna de tal voluntad ni siquiera es afectada por tal destrucción.»¹³⁸

Nietzsche afirma que allí donde la tragedia proclama su fe en la vida eterna, las artes plásticas se glorifican de la *eternidad de la apariencia*. Esto significa, según el autor, que en el arte apolíneo, al triunfar la belleza sobre el sufrimiento inherente a la vida, el dolor es falseado y dibujado sin sus rasgos naturales. Por esto, según Nietzsche, el conocimiento dionisiaco y su simbolismo trágico, al hablarnos sin fingimientos, nos ofrece la verdad más duradera, esa que dice en palabras del mismo autor:

¹³⁷Ibíd. Pág. 195

¹³⁸Ibíd. Pág. 196

«¡Sed como soy yo!... ¡La madre primordial que no cesa de crear, que no cesa de obligar a existir, que no cesa de regocijarse con esta eterna metamorfosis de apariencia!»¹³⁹

XVII

Nietzsche refiere que el embeleso dionisiaco también procura el placer ligado a la existencia, pero no a través de las apariencias, sino detrás de ellas. Es decir, que ante el hecho dionisiaco de tener que reconocer que todo lo que nace está destinado al sufrimiento del ocaso, el embeleso libre de petrificarnos y brinda, según el autor, el consuelo metafísico de la dicha de sentirnos vivos, más no como apariencias, sino como ese *único* ser fecundador, sustrato de toda existencia, con el cual nos fusionamos. De otro lado, el hecho de que la tragedia, como ya ha referido Nietzsche, tenga su sustrato y deba su nacimiento al genio de la música representado originalmente en el coro, impidió que los poetas, y más los filósofos griegos, pudieran dar cabal cuenta de la génesis y el significado del mito tal y como Nietzsche, gracias a Schopenhauer, lo comprende. En este sentido el autor alemán indica, que las acciones de los personajes trágicos brindan mayor profundidad objetiva que las propias palabras y conceptos que ellos puedan emitir, haciendo, de ese modo, que la tragedia sólo ofrezca su lección después de una reflexión general sobre el conjunto. Nietzsche también nos dice, que la espiritualización que el artista trágico no lograba alcanzar por medio del lenguaje, la conseguía como músico creador, y que el efecto musical de conjunto era quien lograba dar ese indescriptible consuelo a la sensibilidad griega. Ahora bien, el autor se pregunta, ¿cuál fue el motivo para que los griegos, esos eternos niños como decían los sacerdotes egipcios, terminaran por romper ese sublime juguete que era en sus manos la tragedia? Y ubica la respuesta en el optimismo teórico de

¹³⁹Ibíd. Pág. 196

la ciencia que, desde Sócrates en adelante, con su fuerza dialéctica, impulsó la tragedia fuera del ámbito del arte y relegó el instinto dionisiaco a tener que metamorfosearse en diversas degeneraciones, sobre todo, de carácter ritual. Sin embargo, Nietzsche no limita su interrogar únicamente al momento en que desapareció del escenario el mito trágico, sino que, también, inquieto por el futuro, se preguntó por el momento en que como un poderoso reflujo deba renacer la concepción trágica del mundo, y nos indica que ya desde los primeros instantes de su desaparición, el mismo Sócrates, cuando se preocupó por cultivar la música, sembró la semilla del pesimismo que desvela los inconmensurables valles oscuros de la universal fuerza terapéutica del saber; fuerza que aspira demostrarlo todo, aunque el todo nunca pueda ser tomado asépticamente desde fuera, aunque no sea plenamente objetivable más que como una cambiante realidad infinitamente existente.

En su lucha contra el instinto, la razón socrática desterró la poesía de su terreno ideal el mito y, como señala Aristófanes, fue Eurípides, el Eurípides socrático, quien rompió el espejo musical dionisiaco donde, según Nietzsche, se refleja y amplía intuitivamente, en forma de sentimientos, nuestra percepción de la voluntad más primordial del mundo; un espejo que permite construir la reproducción de una verdad eterna. Por el contrario, describe Nietzsche, en el *ditirambo ático moderno* la música ya no expresa el sustrato íntimo del mundo, la voluntad en cuanto tal, sino que reproduce una imitación sesgada por la mediación de los conceptos. La música, subyugada a la imagen, se convierte entonces en una falsa imitación; en un paisaje musical desprovisto de la fuerza mítico-creadora. Dice Nietzsche:

«...aquí, la música se convierte en indigente reproducción de la apariencia, la cual, por esta razón, es infinitamente más pobre que la propia apariencia en cuanto tal; ha merced a esta indigencia, la música degrada todavía para nuestro sentimiento la apariencia como tal, incluso hasta el extremo de que ahora, por ejemplo, una batalla imitada en términos musicales queda

reducida a ruido de una marcha militar, de toques de cornete, etc., fruslerías sobre las que más se detiene nuestra imaginación. La pintura sonora es, por tanto, en todos los aspectos, la antítesis de la fuerza mítico-creadora de la verdadera música: mientras que ella empobrece a la apariencia más de lo que ella es, la música dionisiaca la enriquece y extiende su imagen singular a imagen del mundo. »¹⁴⁰

Nietzsche muestra como en Eurípides la tendencia antidionisiaca tiene una poderosa victoria al lograr enajenar la música de sí misma, pero encuentra, además, que esta tendencia ya venía desde Sófocles en gestación, puesto que en éste autor la *pintura de caracteres* comenzó a imponer el refinamiento psicológico (la acentuación de los rasgos particulares, accesorios y matices artificiales que destacaban la capacidad de imitativa del artista), por encima del tipo amplio de héroe eterno reflejo artístico de una regla universal. A este respecto, Nietzsche escribe:

«Donde Sófocles todavía sigue pintando personajes completos, sometiendo el mito bajo el yugo de un desarrollo refinado, Eurípides no dibuja ya nada más que personajes de rasgos muy marcados y de líneas definidas saben que expresarse a través de violentas pasiones; en la nueva comedia ática no hay más que máscaras con una *única* expresión, máscaras que no cesan de repetirse: viejos frívolos, alcahuetes estafados, esclavos ladinos... ¿Qué queda ahora del espíritu de la música, creador de mitos? Lo que queda de la música no es más que un medio de excitación o evocador, música para estimular los nervios embotados o consumidos, cuando no pintura sonora. En el primero de los casos, el añadido del texto apenas tiene importancia: en Eurípides, cuando sus héroes o el coro comienzan a

¹⁴⁰Ibíd. Pág. 200

cantar, todo se va al garete... ¡qué no harán entonces sus desvergonzados sucesores! »¹⁴¹

Ahora bien, Nietzsche encuentra que donde más se evidencia el espíritu no dionisiaco de los nuevos dramas es en los *desenlaces* que, según el pensador alemán, imposibilitados para dar un consuelo metafísico como el que brinda *Edipo en colono*, hacen morir la tragedia en sentido estricto mediante el acuño de soluciones terrenales. En la comedia ática nueva, el héroe, ahora convertido en gladiador, recibía, a cambio del martirio propinado por el destino, un lujoso matrimonio como merecido premio de los Dioses. Escribe Nietzsche: «El *deus ex machina* había remplazado el consuelo metafísico.»¹⁴² En ese momento de la cultura metafísica griega la antigua serenidad «ingenua», donde de la flor apolínea surgía del fondo de la sabiduría del sufrimiento, fue reemplazada por otra forma de serenidad griega propia del hombre teórico, la alejandrina, donde, según Nietzsche:

«...ella brinda los mismos signos distintivos que acabo de presentar como derivados del espíritu de lo no dionisiaco; a saber, el combate contra la sabiduría y el arte dionisiaco, su aspiración a disolver el mito, su sustitución del consuelo metafísico por una armonía terrenal, incluso por un *deus ex machina* que no es sino el Dios de las máquinas y los crisoles, en otras palabras, las fuerzas de las energías naturales descubiertas y aplicadas al servicio del egoísmo más desenfrenado... fuerzas que llegan al extremo de creer, gracias a una vida conducida por la ciencia, que no sólo son capaces de corregir el mundo por medio del saber, sino también de confiar al hombre individual dentro del más asfixiante círculo de problemas solubles, un círculo desde el cual este hombre puede decir a la vida: «Te quiero, vale la pena conocerte.»»¹⁴³

¹⁴¹Ibíd. Pág. 201

¹⁴²Ibíd. Pág. 202

¹⁴³Ibíd. Pág. 202

XIIX

Nietzsche percibe que la eterna voluntad de la unidad del ser obliga a sus criaturas a seguir viviendo mediante ilusiones. De las cuales enumera tres reservadas a naturalezas nobles que estén dotadas de la profunda sensación de displacer ante la existencia y que por ellos requieren de medios estimulantes para olvidar. A saber, Nietzsche las describe así:

«Las cadenas de éste son el placer socrático del conocimiento y la ilusión de poder curar, gracias al mismo, esta herida eterna que es la existencia; aquél se ha enredado en el seductor velo de belleza del arte que flota ante sus ojos; ese otro, a su vez, ha caído atrapado por ese consuelo metafísico que asegura que bajo el torbellino de las apariencias la vida sigue su marcha indestructible... por no hablar de las ilusiones más comunes y todavía más poderosas que la voluntad tiene preparadas en todo momento. [...] De este modo, a tenor de la dosis de mezcla, obtenemos una cultura preferentemente *socrática, artística o trágica*; a la luz de estas premisas, en el caso de que se quiera invocar ejemplos históricos, se obtendrá o bien una cultura alejandrina, o bien una cultura helénica o bien una cultura budista.»¹⁴⁴

En este horizonte, el autor determina que toda la cultura moderna está atrapada por el ideal alejandrino y que su modelo, del cual es Sócrates su arquetipo y fundador, es el *hombre teórico* «trabajador al servicio de la ciencia.»¹⁴⁵ Así, ve Nietzsche que todos los métodos educativos modernos se orientan a generar el tipo de «hombre culto bajo la figura del erudito»¹⁴⁶, y que cualquier otro estilo debe luchar para lograr, si no instituirse como fin, al menos ser tolerado. Incluso, detecta el autor, también en el plano de las artes creativas es el lenguaje artificial

¹⁴⁴Ibíd. Pág. 203

¹⁴⁵Ibíd. Pág. 203

¹⁴⁶Ibíd. Pág. 203

del erudito el que prima. Nietzsche ve un abismo muy grande entre el hombre moderno, representado en *Fausto* y su apegado a la teoría, y el «griego genuino» que como hombre de acción representa el modelo no teórico. En este sentido él cita:

«El día en que Goethe, haciendo referencia a Napoleón, declaró a Eckermann: «Sí, mi buen amigo, también existe una productividad en las acciones», estaba recordando con un encanto no exento de ingenuidad que el tipo no teórico es un hecho increíble y desconcertante para los hombres modernos, de tal suerte que se necesita volver a evocar la sabiduría de todo un Goethe para comprender, por no decir perdonar, una forma de existencia para nosotros tan insólita.»¹⁴⁷

Para Nietzsche, la felicidad optimista que proviene de la premisa *deus ex machina* y su aspiración a generar una cultura universal de felicidad para todos, necesariamente debe cosechar frutos podridos, ya que, afirma Nietzsche:

«...la cultura alejandrina precisa de una clase esclavizada para poder seguir existiendo a largo plazo, [...] de ahí que, cuando el efecto de palabras tan bonitas como «dignidad del hombre» y «dignidad del trabajo» quede agotado, nuestra cultura se encamine hacia una situación espantosa de destrucción.»¹⁴⁸

De modo que, según el planteamiento de Nietzsche, el panDemonio que se presenta como consecuencia de la cultura alejandrina es la barbarie de los esclavos que con sed de venganza procuran la libertad en su nombre y, más aún, en la de las generaciones futuras. En este contexto ya ni siquiera las religiones pueden servir de muros de contención, dado que el mito, sometido a la crítica

¹⁴⁷Ibíd. Pág. 204

¹⁴⁸Ibíd. Pág. 205

erudita, pierde su poder. En este contexto, Nietzsche observa cómo algunos hombres, para él de naturaleza superior, utilizan las mismas armas de la ciencia para evidenciar como ella, en su optimismo y afán de poseer fines y validez de carácter universal, no es más que el producto de su propia arrogancia. Estos pensadores son Kant y Schopenhauer. Nietzsche afirma que Kant contribuyó a mostrar como las leyes de la casualidad, el espacio y el tiempo sólo sirven para elevar la mera apariencia en el lugar de la esencia, imposibilitando de ese modo el conocimiento real de esta esencia y que de ese modo, en palabras de Schopenhauer, sólo se contribuye a «adormecer aun más profundamente al soñador.»¹⁴⁹ Llegado a este punto, Nietzsche comete lo que él mismo denomina como una osadía (de la que se retracta en el capítulo siete de su ensayo de autocrítica), y propone que con esos dos pensadores se abre paso a una cultura trágica, capaz de sustituir la ciencia por una mirada impertérrita sobre el mundo que se apropie, con amor compasivo, de su dolor eterno y lo reconozca como suyo. Escribe Nietzsche:

«Imaginémonos una generación que crece con esa mirada impávida, con ese ímpetu heroico encaminado a lo monstruoso; imaginémonos el osado paso delante de estos matadores de dragones, el orgulloso arrojo con el que vuelven las espaldas a las pusilánimes enseñanzas del optimismo, a fin de «vivir total y plenamente resueltos»... ¿No será necesario que el hombre trágico de esta cultura, en su propia educación para la seriedad y el horror, desee un arte nuevo, el arte del consuelo metafísico, la tragedia, cual Helena de turno, y así proclamar con Fausto:

¿Acaso es que no debo yo, con vehemente violencia, traer a la vida esa forma única entre todas?»¹⁵⁰

¹⁴⁹Ibíd. Pág. 206

¹⁵⁰Ibíd. Pág. 206

Regresando nuevamente a la crítica del optimismo de la cultura socrática, Nietzsche destaca que el hombre moderno, angustiado ante las consecuencias de sus acciones «no quiere poseer nada en su totalidad, porque la totalidad también significa abarcar la crueldad natural de las cosas.»¹⁵¹ En esta situación, el arte tampoco puede proveer consuelo ya que, según Nietzsche, aunque el hombre moderno reúna «a su alrededor toda la literatura universal»¹⁵² su postura ante ella siempre se la dé: «...un «crítico» amargado e impotente, ese hombre alejandrino, que, siendo en el fondo bibliotecario y corrector de pruebas, pierde miserablemente la visión a causa del polvo de los libros y las erratas de imprenta.»

153

XIX

Nietzsche define, la cultura socrática como una cultura operística que mediante el *stilo rappresentativo* y el recitativo, cuya esencia, según el autor, consiste en un modo semimusical de declamar, demuestra en su núcleo una *tendencia extra-artística*. Nietzsche expone que estos estilos, nacidos, por otro lado, en «...una época en la que acababa de despuntar la inefablemente sublime y sagrada música de Palestrina»¹⁵⁴, no brinda la posibilidad de generar recogimiento alguno y que, de hecho, son producto de la vanidad de la época cuyo objetivo era dar una superficial distracción. Dice Nietzsche:

«A fin de satisfacer los deseos del espectador de oír las palabras con nitidez bajo el canto, el cantante opta por hablar más que cantar y enfatiza el tono patético con su semicanto: enfatizando el *pathos* facilita la comprensión del texto sojuzgando ese resto musical que todavía subsiste.»

155

¹⁵¹Ibíd. Pág. 206

¹⁵²Ibíd. Pág. 207

¹⁵³Ibíd. Pág. 207

¹⁵⁴Ibíd. Pág. 208

¹⁵⁵Ibíd. Págs. 208-209

Nietzsche encuentra que este estilo libra un combate abierto con el contenido dionisiaco de la música, pues prioriza el *pathos* del discurso y la claridad de las palabras, e impide, de ese modo, que la música sea, a excepción de las exclamaciones, el elemento dominante. Estas características le permiten al autor cifrar a la técnica operística como un híbrido, imposible de equilibrar, entre el modo de expresión lírico y épico; una mezcla tal, que le resulta del todo antinatural pues, según él, es totalmente «...opuesta a los instintos artísticos de lo apolíneo y lo dionisiaco.»¹⁵⁶ Así las cosas, Nietzsche no encontró copia parecida, de lo que él denominó como un conglomerado heterogéneo o mosaico, «... en el ámbito de la naturaleza o de la experiencia.»¹⁵⁷ Ahora bien, muy por el contrario, Nietzsche muestra que el criterio de la época que dio origen al estilo operístico pretendía que éste era la solución al problema de la música antigua, propia de la, comúnmente aceptada como *originaria*, época homérica. Según Nietzsche explica, en la ópera se figuraban haber reencontrado el estilo propio del mundo de inocencia tal como lo narraban los poetas de la comedia pastoril. Para Nietzsche, este anhelo de idilio delata la convicción en la creencia de que existió una época compuesta de hombres buenos naturalmente dotados para el arte, que siempre que tenían algo que decir, cantaban, al menos un poco, y que ante la mínima irrupción de sus emociones cantaban a plena voz. Este tipo de artista paradisíaco era opuesto, por los humanistas de la época, al tipo de hombre de la vieja idea eclesiástica corrompido y predestinadamente perdido. Nietzsche encuentra en esta oposición un consuelo, propio de alejandrino optimista, contra el grave pesimismo de los espíritus más serios de la época. En este sentido, Nietzsche escribe:

«Nos basta con reconocer que el genuino encanto —y, en esa medida, la génesis de esta nueva forma artística— reside en que satisface por completo una necesidad no estética, la glorificación optimista del hombre como tal, esa concepción del hombre primitivo como un ser natural bueno y

¹⁵⁶Ibíd. Pág. 209

¹⁵⁷Ibíd. Pág. 209

artísticamente dotado. Un principio fundamental de la ópera que poco a poco se ha transformado en una peligrosa y terrible *reivindicación* a la que ya no podemos hacer oídos sordos en vista de la presencia de los movimientos socialistas actuales. El «buen salvaje» reclama sus derechos: ¡Qué perspectivas tan paradisíacas!»¹⁵⁸

Nietzsche, al evidenciar la exigencia del público de claridad al declamar el texto, subyugaba cual amo sobre sirviente el acompañamiento armónico, deduce que el ennoblecimiento de la palabra sobre la música, de modo similar a la imagen del alma sobre el cuerpo, sólo puede ser fruto del hombre teórico y no del artista. La relación, propia de la ópera, entre música imagen y palabra, explica el autor, dotaba al hombre artísticamente impotente de un tipo de arte adecuado a sus necesidades. Lejos de la hondura dionisiaca, el deleite musical provenía de una virtuosa e inteligible retórica sonora y textual. El *stilo rappresentativo*, escribe Nietzsche:

«...incapaz de concebir la esencia genuina del artista, invoca mágicamente a un «hombre primitivo artista» de acorde con su gusto para que se presente ante él, es decir, al hombre que, cuando se apasiona, canta y habla en verso. Sueña con regresar a un tiempo en el que la pasión basta para crear canciones y poemas: ¡Como si sólo el afecto hubiera podido crear algo de valor artístico! La ópera presupone una falsa creencia acerca del proceso artístico, requiere, en efecto, la creencia idílica de que todo hombre sensible es, como tal, un artista. En el marco de esta creencia la ópera es una expresión de un diletantismo en el arte que dicta sus leyes desde el sereno optimismo del hombre teórico.»¹⁵⁹

¹⁵⁸Ibíd. Pág. 210

¹⁵⁹Ibíd. Pág. 211

Nietzsche, convencido de que la ópera contiene una *tendencia idílica*, y apoyado en la tesis de Schiller según la cual la naturaleza y el ideal pueden entristecernos si los consideramos, a la primera como perdida y al segundo como inalcanzable, pero también alegrarnos si asumimos a las dos como reales, considera que esta última situación es la que es propia de la génesis de la ópera, puesto que en ella la naturaleza no está perdida y el ideal, no es sentido como inalcanzable. De hecho, manifiesta Nietzsche, el hombre culto del renacimiento sentía que para volver a encontrarse con esa naturaleza idílica del primitivo hombre bueno y artista, bastaba con descargarse del exceso de erudición superflua. A este respecto, Nietzsche escribe:

«Por medio de su imitación operística de la tragedia griega, el hombre culto del renacimiento se dejó conducir hacia una armonía de ese tipo entre los sonidos de la naturaleza y el ideal, a una realidad idílica; él se sirvió de esta tragedia como Dante de Virgilio: con la intención de ser guiado hasta las puertas del paraíso; una vez conseguido esto, proseguirá su camino y pasará de imitar la suprema forma de arte griega a «restituir todas las cosas», y recrear ese originario mundo artístico del ser humano.»¹⁶⁰

Para Nietzsche, estas aspiraciones son producto de la cultura teórica, que confiada en la idea de hallar «el hombre en sí», en el virtuoso y eterno héroe de la ópera, procura para ella una forma de *serenidad* a través del consuelo que le brinda la imagen del pastor cantor y flautista. Este hombre, que si alguna vez se perdió, finalmente vuelve a reencontrarse, es un dulce y seductor fruto del optimismo socrático. Ahora bien, Nietzsche destaca que el consuelo alejandrino de la ópera, proviene de una esfera pseudomoral, representa un duro contrincante para quien quiera librar la batalla de expulsar la ópera del ámbito estético, al que —aunque ésta se alimente parásitamente de la sabiduría del arte ingenuo—, según el autor, no pertenece. Nietzsche piensa que la tarea más elevada del arte consiste

¹⁶⁰Ibíd. Pág. 212

en redimir la mirada de lo terrible mediante la forma curativa de la apariencia, y que este objetivo es imposible en la ópera porque la frivolidad que la abarca la convierte en una vacía tendencia hacia la diversión. La influencia de la ópera en la cultura, con su ambición negadora de lo dionisiaco, y su propuesta de la música como cuerpo servil del alma textual, coincide con el momento, indica Nietzsche, del «...desarrollo general de la música moderna.»¹⁶¹ En este punto, el autor alemán presenta sus esperanzas, de las que luego renegará, en torno al surgimiento dionisiaco de un espíritu renovador en lo que él denomina *la música alemana*. Él ve en el curso que va desde Bach, pasando por Beethoven hasta llegar al joven Wagner, un impulso sublime de belleza eterna, pero no la belleza de los estetas socráticos, acostumbrados mimadamente a la pura apariencia hermosa o la parca sensibilidad (y cita a Otto Jahn), sino, escribe Nietzsche «...el fuego puro, límpido y purificador, el punto de origen y de retorno en el que todas las cosas, como señala la doctrina del gran Heráclito de Efeso, se mueven en doble órbita.»¹⁶² Es decir, como si Dioniso renaciera en ellos al modo de juez de la cultura. De otro lado, Nietzsche recuerda como, según él, en el ámbito de la filosofía alemana, Kant y Schopenhauer aniquilaron el socratismo científico mediante la demostración de sus límites, y ve en esta doble fuente músico-filosófica el nacimiento de una época trágica que le significa el retorno del espíritu alemán sobre sí mismo. A este respecto, Nietzsche escribe:

«Más hoy, después de haber retornado a la fuente originaria de su ser, puede, audaz y libre, atreverse por fin a avanzar, sin la tutela de la civilización latina, siempre y cuando aprenda confirmen resolución de un pueblo cuya posible emulación constituye ya un alto honor y una excepcional distinción: los griegos. ¿No necesitamos a esos maestros excepcionales más que nunca, ahora que estamos experimentando el

¹⁶¹Ibíd. Pág. 214

¹⁶²Ibíd. Pág. 216

renacimiento de la tragedia y corremos el riesgo de no saber de dónde procede ni a dónde quiere ir? »¹⁶³

XX

Para Nietzsche desde la época en que Goethe, Schiller y Winckelmann se propusieron descifrar y aprender de los griegos, incomprensiblemente no se han encaminado esfuerzos semejantes por establecer lazos entre la cultura griega y la alemana. De hecho, Nietzsche detecta que el esfuerzo formativo por aprender de los griegos ha degenerado, y que los maestros actuales, llenos de aires de superioridad, han secuestrado la lectura de aquellos apenas a una retórica estéril, sólo apta para entretener y proferir discursos sobre la supuesta *armonía* o la *serenidad* griega. De este modo el autor ve que en los círculos de educación superior se ha aprendido a despachar con ligereza y escepticismo el ideal helénico, y que gran parte de este problema proviene de la adopción, por parte de la academia, del frívolo estilo y elegante método expresivo del periodista. Como resultado de esta metamorfosis, Nietzsche ve en los círculos académicos el movimiento de «...una alegre mariposa erudita...»¹⁶⁴ A partir de esta realidad, el autor no encuentra en la academia quien pueda sentir y conocer como algo semejante el espíritu dionisiaco, y menos aún su aspiración juvenil al renacimiento de la tragedia en el cuerpo alemán. Escribe Nietzsche:

«Como nuestros ojos pueden atestiguar, en ningún otro periodo artístico se han mostrado más opuestos y extraños entre sí la llamada formación y el arte genuino que en la actualidad. Comprendemos así por qué una formación tan débil no puede por menos de odiar al arte genuino: aterrorizada ve en él su propio ocaso. »¹⁶⁵

¹⁶³Ibíd. Pág. 217

¹⁶⁴Ibíd. Pág. 219

¹⁶⁵Ibíd. Pág. 219

Para Nietzsche, aunque la cultura socrático-alejandrina en el cenit actual de su fuerza se presenta ante sus ojos agotada, el estudio filológico y filosófico de la cultura griega no es fuerza suficiente para comprender y despertar ese espíritu trágico que, según él, puede sepultarla. Esta tarea se la encomienda primordialmente, con esperanzas luego desengañadas, a la música alemana. En otro horizonte y en procura de más terrenos para las raíces de su aspiración, Nietzsche, a través de una analogía artística, compara el sentimiento de desolación que genera su época, mediante el simbolismo del caballero acompañado por la muerte y el diablo pintado por Durero. En este sentido, Nietzsche refiere:

«...ese caballero de grave, bronceada mirada, que protegido por su armadura y sólo en compañía de su corcel y su perro, sabe proseguir su marcha por un camino terrorífico, indiferente a sus crueles compañeros de viaje y, sin embargo, exento de toda esperanza. Nuestro Schopenhauer fue un caballero como éste de Durero: cierto, careció de esperanzas, peor, quiso la verdad. No existe su igual.»¹⁶⁶

En todo caso, Nietzsche no pierde sus esperanzas en que el ímpetu dionisiaco, *con fuerzas huracanadas*, abata de la cultura todo lo *podrido, roto y atrofiado*, y convencido de tal torrente anuncia el fin del hombre socrático, e invita a sus contemporáneos a escuchar las voces «de las Madres del ser [...] Ilusión, Voluntad, dolor.»¹⁶⁷ En su exhortación, Nietzsche, místicamente, propugna:

«Es hora de que os atreváis a ser hombres trágicos, así seréis redimidos. ¡Seréis vosotros los que acompañareis al cortejo dionisiaco desde India hasta Grecia! ¡Pertrechaos para una dura lucha, pero creed en los milagros de vuestro Dios!»¹⁶⁸

¹⁶⁶Ibíd. Pág. 220

¹⁶⁷Ibíd. Pág. 221

¹⁶⁸Ibíd. Pág. 221

Nietzsche afirma que estudiar la tragedia griega es vital para la cultura, pues permite comprender cómo ese pueblo logró matizar el *principium individuationis* del impulso apolíneo, con su opositor, el instinto dionisiaco. Esto es importante porque el genio apolíneo da origen a los instintos patrióticos que configuran el estado, único modo de garantizar la afirmación de la personalidad individual, y porque, en el lado opuesto, el frenesí dionisiaco, que disipa las cadenas del individuo, incluso al punto de ser hostil con los impulsos políticos, es un poderoso brebaje para curar las heridas de las luchas por la individuación. Ahora bien, expone Nietzsche, si un pueblo parte exclusivamente del orgiasmo necesariamente deberá desembocar, como reflujo moral, en la aspiración a la nada típica del budismo Hindú. Por el contrario, si su rumbo es marcado incondicionalmente por impulsos políticos ha de llegar necesariamente, escribe Nietzsche: «...a la más extrema mundanización: la expresión más grandiosa, aunque también más terrible, de este fenómeno es el *imperium romanun.*»¹⁶⁹ En otras palabras, el éxtasis orgiástico donde, mediante la embriaguez y la narcosis inherente, se disipan los límites individuales, el dolor y se suspenden las nociones espacio temporales, también necesita la mediación de, escribe Nietzsche: «...una filosofía que pueda sojuzgar, con ayuda de una representación, el increíble disgusto suscitado por los estados mediadores.»¹⁷⁰ En relación a la doctrina trágica del pueblo griego Nietzsche escribe:

« A caballo entre India y Roma, y apremiados para elegir entre dos tentaciones, los griegos consiguieron inventar una tercera forma investida de pureza clásica, una forma, a decir verdad, de la que ellos mismos no hicieron un uso continuado, pero que justo por esta razón ha alcanzado la inmortalidad. Pues aunque la máxima de que los favoritos de los Dioses

¹⁶⁹Ibíd. Pág. 222

¹⁷⁰Ibíd. Pág. 222

mueren pronto vale para todas las situaciones, no es menos cierto que ellos luego viven eternamente junto a los Dioses. No exijamos, por tanto, a lo más noble que tenga la tenaz resistencia del cuero; la recia perdurabilidad idiosincrásica del instinto nacional romano, por brindar un ejemplo, no expresa probablemente un atributo de perfección. Ahora bien, si preguntamos qué fármaco hizo posible que los griegos, en su época dorada, a pesar de la extraordinaria fuerza de sus impulsos dionisiacos y políticos, no fueran víctimas del agotamiento ni por causa de un ensimismamiento estático ni por la caza voraz de poder mundano y de prestigio universal, sino que lograron esa gloriosa mezcla que, cual vino generoso, calienta a la vez que invita tonificadoramente a la contemplación, nos vemos obligados a evocar el enorme poder de la *tragedia* para estimular, purificar y decantar catárticamente a la vida toda de un pueblo. Su valor supremo sólo lo barruntaremos cuando ella, como en los griegos, nos salga al paso como quintaesencia de todas las energías terapéuticas y profilácticas, así como dimensión mediadora que impone su dominio entre las cualidades más vigorosas y de suyo más nefastas de un pueblo.»¹⁷¹

Según Nietzsche, en la tragedia el poder dionisiaco de la música se brinda a los espectadores de dos maneras primero, directamente como arrobamiento sonoro y segundo, mediante el simbolismo sublime del mito, en el que el héroe, quien a través de sus formas soporta todo el peso de la verdad dionisiaca y el horror inherente a la existencia, permite a los espectadores la contemplación de una forma de ser y placer superior, logrado no en la victoria, sino en el presentimiento del ocaso. Este procedimiento otorga la ilusión de mostrar a la música como un mecanismo orientado para brindar vida al contenido plástico del mito, pero en realidad, según el autor, es el mito el que contribuye a expresar de un modo inteligible con palabras e imágenes, el contenido de la música. El éxtasis, así como la dimensión metafísica de la tragedia, sólo adquieren significado mediante

¹⁷¹Ibíd. Págs. 222-223

la música, que, protegida por el mito, puede ofrecer al espectador la sensación de libertad orgiástica otorgada por el baile dionisiaco.

Ahora bien, en concordancia con la atmósfera mística que Nietzsche plantea para exponer su lectura de la tragedia, el autor descarta que el sentimiento musical trágico pueda ser percibido por aquellas personas no afines al seno materno de la música es decir, a los no iniciados en sus secretos. Para Nietzsche no basta con estudiar las imágenes, los diálogos o las pasiones de los personajes trágicos para lograr desentrañar el sentimiento de la música, y señala de padecer esta incapacidad a las personas que, como el historiador Geor Gottfried Gervinus, según cree el autor, siguen esta ruta. En la orientación de las anteriores ideas, Nietzsche escribe:

«Sólo me he de dirigir, por el contrario, a aquellos que poseen una afinidad directa con la música, los seres iniciados, valga la comparación, de su seno materno y cuya conexión con las cosas está mediada casi únicamente por relaciones musicales inconscientes.»¹⁷²

Nietzsche, hablando a ese tipo de artista musical genuino, cita la obra de Wagner: *Tristán e Isolda* e increpa el hecho de que no es posible percibir sin sofocarse la música auténticamente dionisiaca, a menos de que en ella la melodía en consonancia armónica con palabra y la imagen maten en apariencias particulares su, agobiante y sensual, sustrato universal sinfónico. Veamos lo que Nietzsche escribe:

«Es aquí donde entre nuestra excitación musical más intensa y la música se interpone el mito trágico y el héroe trágico: ambos no son en el fondo más que un símbolo de los fenómenos más universales, que sólo pueden expresarse directamente por la música. Al ser símbolo, si sólo sentimos

¹⁷²Ibíd. Pág. 224

como seres puramente dionisiacos, el mito, carente de efectos difuminado, pasaría a ser entonces a ser dejado de lado, sin poder en ningún momento impedir que ofreciéramos nuestro oído al eco de los *universali ante rem* [universales ante las cosas]. Es aquí donde, con la ayuda balsámica de una ilusión benefactora, irrumpe sin embargo el poder de lo apolíneo orientado a restablecer al individuo casi hecho pedazos: de repente, creemos estar viendo sólo a Tristán, inmóvil y absorto, preguntarse: «La vieja melodía... ¿Por qué me despierta?». De este modo, lo que antes nos parecía un sordo gemido procedente del punto neurálgico del ser, ahora pretende tan sólo decirnos «cuán desierto y vacío está el mar.»»¹⁷³

Ahora bien, continuando con el análisis de la obra de Wagner, Nietzsche señala cómo mediante contrastes entre el contenido musical, la situación particular de los protagonistas y los diálogos de los héroes, el creador logra aislar, al menos momentáneamente, el insostenible universo emocional dionisiaco mediante la conexión parcial de la conciencia con imágenes aisladas, particulares. Así, mientras el espectador se sobrecoge con, por ejemplo, los sentimientos de piedad ante el ilusorio optimismo del discurso del héroe quien, herido de muerte más no moribundo, continúa amando la vida y grita, cita Nietzsche: «...desesperadamente: « ¡Desear! ¡Desear! ¡Desear hasta la muerte sin morir de deseo!»»¹⁷⁴, aun en el entretanto, el conjunto total de la obra continúa construyendo y regocijándose en la muerte del mismo. Nietzsche comenta a este respecto lo siguiente:

«Así es como lo apolíneo nos arranca de la universalidad dionisiaca y suscita nuestro embelesamiento por los individuos; liga a ellos nuestros arrebatos compasivos; a través de ellos satisface ese sentido de la belleza

¹⁷³Ibíd. Pág. 224

¹⁷⁴Ibíd. Pág. 226

sediento de formas excelsas y sublimes; hace desfilan ante nuestro ojos imágenes vitales y nos insta a comprenderlas a la luz del meollo vital latente en ellas. Provisto de la ingente fuerza de la imagen, del concepto, de la doctrina ética y del impulso compasivo, lo apolíneo tira con fuerza del hombre hacia arriba para que no caiga en su auto destrucción orgiástica, disimulando la universalidad del proceso dionisiaco e induciéndolo al delirio de ver una imagen aislada del mundo (por ejemplo, Tristán e Isolda), y de que sólo la verá mejor y más íntimamente *bajo la mediación de la música*. ¿De qué no será capaz la imagen curativa de Apolo si hasta nosotros mismos caemos en el engaño de que realmente lo dionisiaco, al servicio de lo apolíneo, tiene la capacidad de intensificar los efectos de este último y, aún más, de que incluso la función de la música es, esencialmente, representar un contenido apolíneo? »¹⁷⁵

Nietzsche indica cómo la armonía preestablecida entre el drama y la música presenta a los personajes con claras líneas de movimiento melódico individual, que delicadamente moduladas entre sí, *como por simpatía*, hacen del drama algo audible, sensual y aún perceptible con la fuerza de lo representativo, en absoluto abstracto. Aunque gracias a la música, la mirada es ensanchada, espiritualizada, en la comprensión de los fenómenos, no por ello debemos engañarnos y dejar de observar su rango aparental. Escribe Nietzsche:

«Ahora bien, del proceso que acabamos de describir también podría decirse, y no con menor seguridad, que sólo es una apariencia majestuosa, es decir, esa *ilusión* apolínea ya mencionada, cuyo efecto consiste en descargarnos del efecto apremiante y excesivo de lo dionisiaco. En el fondo, la relación de la música con el drama es precisamente la inversa: la música es la auténtica idea del mundo, mientras que el drama no es más que un reflejo de esa idea, una sombra aislada proyectada de ésta. [...] Por

¹⁷⁵Ibíd. Págs. 226-227

mucho que llevemos la figura a lo más visible o la vivifiquemos y la iluminemos desde su interior, ella siempre será sólo una apariencia privada de puentes para acceder a la verdadera realidad, al corazón del mundo. [...] A decir verdad, la contraposición popular —del todo falsa— entre cuerpo y alma, lejos de explicar la complicada relación de la música y el drama, sólo añade confusión al respecto. Pero por alguna desconocida razón la grosería antifilosófica inherente a esa contraposición parece haberse convertido en un afamado artículo de fe aceptado de buena gana por nuestro estetas, mientras que no han aprendido —o no han querido aprender—, por razones igualmente desconocidas, nada acerca de otra contraposición, a saber, la existente entre apariencia y cosa en sí.»¹⁷⁶

Desde la anterior perspectiva es posible comprender que, en la forma de arte trágico, la relación entre el instinto apolíneo y el instinto dionisiaco está determinada por un acuerdo, a saber: que aunque en apariencia lo apolíneo logra una victoria completa al punto de servirse de la música para resaltar su formas, es la música la madre de esos personajes y diálogos que como chispas nacidas de ella hablan apolíneamente de las verdades dionisiacas. Vemos pues, como Apolo vela, mientras dura el drama, el efecto dionisiaco; pero también que, a la hora de evaluar el efecto de conjunto, notamos que él temple musical de la obra nos habla de verdades que jamás podrán pertenecer a los fueros Apolíneos. Nietzsche, al respecto de esta alianza fraterna entre los Dioses, escribe: «Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero Apolo, finalmente, habla la lengua de Dioniso: es así como se alcanza el fin supremo de la tragedia y el arte en general.»¹⁷⁷

¹⁷⁶Ibíd. Pág. 228

¹⁷⁷Ibíd. Pág. 229

Nietzsche, describiendo el mundo de percepciones del tipo de oyente artístico al que se dirige, indica que en él, a pesar del poder visual en la tragedia del componente plástico, el arrobo contemplativo no es suficiente para aislar con perseverancia las pasiones de su voluntad y que, por el contrario, ajeno al mundo del escenario él ve la magnífica belleza épica del héroe y, sin embargo, la niega con alegría anhelando su destrucción. Prefiere esa parte de la obra que le es incomprensible, ese placer bajo la forma de un irrevocable final. No el éxtasis en la forma clara, luminosa, de una vida feliz como merecido premio al héroe por sus hazañas, sino en la ceguera de la última oscuridad del mismo. Escribe Nietzsche a este respecto:

«El *mito trágico* sólo resulta inteligible como una traducción de la sabiduría dionisiaca en imágenes con ayuda de medios artísticos apolíneos; el mito conduce el mudo de la apariencia hasta los límites en los que este mundo se niega a sí mismo y trata de volver a refugiarse en el seno de la única realidad, hasta el punto, incluso, de que parece querer entonar, con Isolda, su canto de Cisne metafísico:

En la marejada creciente
de este mar voluptuoso,
en el vibrante sonido
de olas perfumadas,
en el universo suspirante
de la respiración del mundo...
anegarse...
abismarse...
¡inconsciente...
Supremo deleite! »¹⁷⁸

¹⁷⁸Ibíd. Pág. 230

Nietzsche ve en el artista trágico un tipo de creador que, dotado del genio de la *individuación*, crea formas no como una mera imitación de la naturaleza, y que se complace en destruirlas luego para, mediante ese derroche de energía, evidenciar un tipo de placer superior, el placer de retornar a las playas perdidas del ser originario. Esta visión puramente estética de Nietzsche dista mucho de parecerse a la interpretación erudita que ubica al héroe como luchador contra el destino en procura de un orden moral superior y la *catarsis* a que suscitaría. No, decreta el autor, la tragedia musical no procura un fin moral purificador, en ella el patetismo es un juguete para alimentar estéticamente el efecto de conjunto; en ese regocijo, no exento de crueldad, que se glorifica en el milagro de que la vida es superior a cualquiera de sus formas, de que en ella crear y destruir es apenas inocente devenir. Nietzsche escribe a este respecto:

«Quien, todavía hoy, siga hablando sólo de esos efectos vicarios procedentes de esferas al margen de la estética, y no se sienta más allá del proceso patológico moral, sólo le cabe desesperar de su naturaleza...» ¹⁷⁹

Ahora bien, Nietzsche encuentra que quien insista en procurarse elementos no afines para interpretar la obra musical trágica, sumido en la erudición y la artificialidad, sólo podrá ubicarse frente al arte, así como ante la vida misma, de un modo crítico; ser un crítico. Esta forma alienada con moralina de relacionarse con el arte, describe Nietzsche, ha minado incluso las almas más nobles por medio de las aulas de clase y la prensa. De modo que la tendencia erudita, que degrada el arte y contaminado todas sus tendencias, ha llegado al punto de haber convertido el teatro en un aula más para la formación moral del pueblo. Al respecto de este horizonte toxico Nietzsche escribe:

«Mientras el crítico afianzaba su dominio en el teatro y en la sala de conciertos, el periodista en la escuela y la prensa en la sociedad, el arte

¹⁷⁹Ibíd. Págs. 232-233

degeneraba en mero objeto de entretenimiento de la más baja estofa, y la crítica estética se utilizaba como elemento catalizador de una sociabilidad vanidosa, distraída, egoísta y, sobre todo, miserablemente vulgar. Una situación cuyo sentido último ha sido comprendido por Schopenhauer en su parábola de los puercoespines. Nunca se ha charlataneado tanto acerca del arte y se ha apreciado tan poco. [...]

También pudiera darse el caso, no obstante, de algún que otro ser noble y delicado dotado de talento natural que, pese a haberse convertido, poco a poco en el bárbaro crítico ya descrito, hablará del efecto tan inesperado como por completo incomprensible causado, por ejemplo, por una feliz representación de *Lohengrin*, sólo que careciendo quizá de esa mano que tira de él, poniéndole sobre aviso y ayudándole a interpretar ese sentimiento que le había conmovido poco antes—incomprensiblemente singular y absolutamente incomparable—, éste quedó aislado y, cual astro misterioso, se extinguió tras resplandecer fugazmente. En ese momento él habría barruntado lo que es ser un oyente estético.»¹⁸⁰

¹⁸⁰Ibíd. Pág. 234

Nietzsche plantea que la mejor manera para saber si una persona es un esteta nato o un crítico socrático es, ante la contemplación de un mito musical de corte dionisiaco, preguntarse si se ha visto insultado en ella ese sentido histórico o, si más bien como un infante, ha percibido una forma de alegría inexpressable. Ahora bien, Nietzsche no tiene mucha esperanza frente a que en la mayoría el sentido histórico desmembró la vivencia del mito y lo rebaje a una forma de conocimiento pretérito, abstracto, para eruditos. Nietzsche revela en esta actitud un vagabundeo apolíneo que disipa las fuerzas de la fantasía y el sueño, al tiempo que falsea la capacidad demónica del mito para que los hombres, sobre todo los jóvenes, se cultiven y para que, mediante él, puedan interpretar su vida y sus luchas. La sociedad así derivada, sin mitos para arraigar valores y leyes no escritas es una donde la educación, las costumbres, el derecho y el estado son sentidos como abstractos. En este sentido, Nietzsche escribe:

«Sin el mito, sin embargo, toda cultura queda privada de su saludable y creadora fuerza natural: sólo en el ámbito de un horizonte rodeado por mitos llega a su culmen la unidad de todo un movimiento cultural. Sólo el mito, pues, puede salvar a las fuerzas de la fantasía y del sueño apolíneo de caer en un confuso vagabundeo. Las imágenes del mito han de ser como los vigilantes demónicos inadvertidos aunque omnipresentes bajo cuya tutela crece el alma joven y con cuyo signo el hombre interpreta su vida y sus luchas; y ni siquiera el Estado reconoce leyes no escritas más poderosas que las que se derivan del fundamento mítico, el garante de su vínculo con la religión y su ulterior desarrollo a partir de imágenes míticas.

La educación abstracta, las costumbres abstractas y el Estado abstracto: párese mientes en el desordenado vagabundeo de una fantasía artística no encausada por ningún mito vernáculo; piénsese en una cultura que no sólo

está privada de un sólido y sagrado asentamiento originario, sino que también está condenada a agotar todas las posibilidades y a nutrirse de manera mezquina de todas las culturas. He aquí nuestro presente, entendido como resultado de ese socratismo orientado a la destrucción del mito. Y es que ahora el hombre sin mito, eternamente hambriento, se encuentra ahí, entre todos los pasados, y se afana en cavar y roer en busca de raíces, aunque para ello tenga que cavar también en las antigüedades más remotas. ¿A qué apunta esta hipertrofia de necesidad histórica de la insatisfecha cultura moderna, ese rodearse de innumerables otras culturas, el voraz deseo de conocer si no a la pérdida del mito, a la pérdida de la patria mítica, del mítico seno materno? Pregúntese si el febril e inquietante frenesí de esta cultura no es otra cosa que ese voraz abalanzarse propio del hambriento que se agarra al alimento... ¿Quién, por lo tanto, estaría dispuesto a alimentar a esa cultura que, por más que engulla, nunca se siente harta, y a cuyo contacto el alimento más fuerte y saludable suele trocarse en «historia y crítica»? »¹⁸¹

Nietzsche abomina el hecho de que la cultura moderna esté fusionada con ese modo erudito, aséptico, de relacionarse, de modo tal que el pueblo y la cultura, al contrario de ser una unidad fuertemente estrechada por los lazos místicos de los mitos, sea un manojo inestable de criterios y pareceres teñidos de aparentes razones. Ante este panorama, Nietzsche vuelve a sembrar esperanzas en ese espíritu alemán dionisiaco que él cree deberá renacer, y del cual presiente que ya, por ejemplo con las formas corales protestante anti-latinas, viene naciendo desde la reforma luterana. Sin embargo, también tiene cuidado de indicar un camino para solitarios, y en ese trabajo él alienta a seguir denodadamente la guía luminosa de los griegos, específicamente acerca de la forma en que se relacionan mediante el mito sus dos divinidades estéticas, y de cómo ellas consolidaban la imbricación

¹⁸¹Ibíd. Págs. 235-236

entre: «...«pueblo», «mito», «costumbre», «tragedia» y «estado»»¹⁸² . A este respecto, Nietzsche escribe:

«Ese ocaso de la tragedia fue también el ocaso del mito. Hasta ese momento los griegos se sentían obligados a relacionar de inmediato todas las vivencias con sus mitos, es más, éstas sólo resultaban inteligibles a la luz de este vínculo: de ese modo, hasta el presente más próximo tenía necesariamente que aparecérselos en seguida como un fenómeno *sub specie aeterni* [bajo la perspectiva de la eternidad], en cierto modo como una vivencia intemporal, tanto el Estado como el arte trataban de buscar descanso de la carga y voracidad propia del momento presente. De hecho, un pueblo —como también, por otra parte, un hombre— es tanto más valioso cuanto más capaz de imprimir en sus vivencias el sello de lo eterno: entonces queda, por así decirlo, desmundanizado y muestra su profunda e inconsciente convicción de la relatividad del tiempo y del significado verdadero, esto es, metafísico de la vida. Lo contrario sucede cuando un pueblo comienza a comprenderse en términos históricos y a demoler en derredor los baluartes míticos: este proceso suele ser acompañado de una mundanización radical, una ruptura con la metafísica inconsciente de su existencia anterior y con todas sus consecuencias éticas. El arte griego y, en particular, la tragedia griega retardaron la destrucción del mito. De ahí que fuere preciso aniquilarlos para que, fuera de todo límite y emancipados de su suelo natal, los griegos pudieran vivir su existencia en el desierto del pensamiento, de la costumbre y de la acción.»¹⁸³

Para Nietzsche, lo que quedó del impulso metafísico, luego de la pérdida de esa patria mítica, es un voraz socratismo racionalista por coleccionar mitos y supersticiones de todas partes, al punto de rebajar a los propios helenos a la

¹⁸²Ibíd. Pág. 237

¹⁸³Ibíd. Págs. 237-238

categoría de «graerculos» que aprendieron a enmascarar su voracidad con una frívola serenidad o a adormecerse totalmente con oscuras supersticiones. Nietzsche indica que también la antigüedad alejandrina romana cayó en un profundo sopor y que sólo hasta el siglo XV retornó a despertar cargada con los mismos frenesíes, a saber: la avidez por descubrir, una desaforada mundanización, el vagabundeo apátrida, la frívola divinización de la actualidad o el retraimiento insensible y embotado, en definitiva la ausencia y la destrucción del mito. Nietzsche, luego de la anterior descripción de la génesis del presente, y aún en procura de despertar la cultura alemana, muestra que no basta con intentar extirpar la influencia latina, sino que la auténtica necesidad consiste en emular a los luchadores de tal aspiración, entre los que clasifica a Lutero y a sus contemporáneos pensadores y artistas. En este punto es que Nietzsche apela a la urgente necesidad de un bien dotado guía [*Führer*] que escuchando los cantos dionisiacos sepa conducir al pueblo hacia la nueva y anhelada patria mítica.

XXIV

Nietzsche no cesa de insistir que en la obra de arte trágica todas las imágenes vienen iluminadas desde dentro, que ellas siempre, aunque entre candilejas, dejan entre ver una procedencia distinta a su forma inmediata y que por esa doble naturaleza incitan a sus *contempladores* a transgredir sus fronteras, su malla aparental, en procura de ese, digamos, tras bambalinas. Esta incitación netamente dionisiaca que en primera instancia es parcialmente bloqueada por la forma apolínea inmediata y nos da aires de belleza “formal” antes de que nos sumerjamos en ella, nos impele, ya no mediante mecanismos expeditos como la palabra y la forma, a un tipo de volición más potente hacia nuestro ancestro animal común, ya no la satisfacción esteticista de la mera apariencia, no el voraz anhelo de satisfacción inmediata sino el placer que, de meseta en meseta, incrementa el variopinto de sabores y de éxtasis ... deseamos romper con las formas y, como de

tanta luz no nos es posible ya ver, entonces queremos sentir, ascender sensualmente, a ese trasfondo. Cuando el oyente musical percibe el efecto de conjunto de la obra, su anhelo no es la comprensión ni su éxtasis la recapacitación—los posibles efectos «éticos» así como las instancias «pedagógicas» trágicas, pertenecen al juego estético de la etapa apolínea de la obra—, tampoco el anhelo de hacer desaparecer los personajes, y sobre todo al héroe, proviene de una actitud y solaz sádico cuyo efecto consista en suscitar concupiscencias piadosas con el asesinato por compasión¹⁸⁴—caso del circo romano y su procesión de gladiadores—. El arrobamiento dionisiaco, que sega la voluntad y la conduce mediante sonidos al baile— que en ocasiones, como durante las guerras más necesarias y sanguinarias, puede extenderse por no tan breves periodos de existencia—, no sólo busca ofrecer un tipo de éxtasis estético, digno de los Dioses, que diga sí a la vida con toda violencia, sino que además en y para la muerte misma. Veamos lo que Nietzsche escribe:

«Es cierto que la imagen apolínea, en la medida que es iluminada desde dentro por la música, no logra suscitar ese peculiar efecto de las expresiones más débiles del arte apolíneo; pese a estar imbuido de una espiritualidad y claridad superiores, el drama no puede rivalizar con la capacidad de la epopeya o con el animado mármol: impeler a la mirada contemplativa a un tranquilo embelesamiento de cara al mundo de la *individuation*. Pese a asistir al espectáculo del drama y penetrar con acerada mirada al agitado mundo interior de sus motivaciones, sólo nos pareció presenciar el desfile de una imagen simbólica, cuyo sentido más

¹⁸⁴Nietzsche, haciendo referencia a la participación epicéntrica de Sócrates en el desarrollo de la llamada historia universal comenta que si:

«... en toda esta suma incalculable de fuerza consumida en beneficio de esa tendencia universal y no utilizada al servicio del conocimiento, sino aplicada a metas prácticas, es decir egoístas, de individuos y pueblos; no parece improbable que entonces, ante las incesantes emigraciones de los pueblos y de las luchas generales orientadas a la destrucción, el placer instintivo de vivir se debilite tanto y el suicidio sea un fenómeno tan normal como para que el individuo, como los habitantes de la isla Fidji, se vea obligado a sentir el último vestigio sentimental de deber filial estrangulando a su padre, y de amigo, estrangulando a su amigo: una práctica pesimista que, como tal, podría germinar en una cruel ética de genocidio por compasión — una ética, por otro lado, que está y estuvo presente por doquier en el mundo donde el arte no ha aparecido bajo ciertas formas, concretamente como religión y ciencia, como remedio curativo protección contra ese hálito pestilente.» El Nacimiento de la Tragedia. Editorial Biblioteca Nueva. Nietzsche F. Madrid, 2007. Págs. 188-189

profundo casi alcanzábamos a adivinar, y que deseábamos retirar como si fuera una cortina, en aras de percibir la imagen originaria escondida detrás de ella. Ni siquiera la claridad absoluta de la imagen nos bastaba, ya que esta situación parecía lo mismo revelar algo que enmascararlo; mientras su revelación simbólica parecía invitarnos a desgarrar el velo, a descubrir sus secretos escondidos en el trasfondo, su intensa luminosidad y envolvente visibilidad atraían a nuestra mirada y impedían penetrar más a fondo. Quien no se ha percatado de este fenómeno de estar compelido a mirar y estar al mismo tiempo poseído por el deseo de penetrar con la mirada más lejos, tendrá serias dificultades para imaginar con que claridad y precisión coexisten y se perciben estos dos procesos cuando se procede a contemplar el mito trágico; paralelamente, el espectador estético genuino corroborará mi observación de que la coexistencia de estos dos fenómenos es el más llamativo de los efectos peculiares de la tragedia. Si se extrapola este fenómeno del espectador estético al proceso análogo que tiene lugar en el artista trágico, se entenderá la génesis del mito trágico. Éste comparte con la esfera artística apolínea su gozo sin embates en la apariencia y en la contemplación, a la vez que niega este gozo y encuentra una satisfacción aún más intensa en la destrucción del mundo visible de la apariencia. A todas luces, el contenido del mito trágico es un acontecimiento épico ligado a la glorificación de su combativo héroe, ahora bien, ¿de dónde surge entonces ese rasgo intrínsecamente misterioso de la tragedia (en concreto, cuando un pueblo es joven y está pletórico de vida), esa preferencia suya por presenciar una y otra vez bajo tan variadas formas el doloroso destino del héroe, sus sufridas victorias, sus atormentadas y contradictorias motivaciones, en una palabra, todas las expresiones de sabiduría silénica o, dicho estéticamente, lo feo y lo disarmónico, sino de la percepción de un gozo todavía más elevado en todos estos fenómenos?»¹⁸⁵

¹⁸⁵Ibíd. Págs. 241-242

En este punto es inevitable hallar que las raíces de la visión nietzscheana del instinto dionisiaco continúan siendo enterradas, si es que no son las mismas, en la filosofía de Heráclito. Escribe el filósofo heleno: «*Se unen: completo e incompleto, consonante-disonante, unísono-dísono, y de todos se hace uno y de uno se hacen todos*»¹⁸⁶. Nietzsche hace una reelaboración, en un plano puramente estético, de las premisas metafísicas y filosóficas de Heráclito, de las cuales creo que la más importante para el filósofo alemán es, así como para toda la filosofía en general: «*El pensar es uno y común a todos*». Este pensamiento presenta ese sustrato metafísico general a toda individuación con el cual Nietzsche quiere emparentar la función del arte para el hombre. Nietzsche, creo, convencido primero de la existencia en un plano metafísico que sea sustrato eterno y común para los individuos y las especies, también piensa que a éste le somos indiferentes, pues él se complace tanto en el crear—*lo unísono*— como en el destruir —*dísono*—. Esa indiferencia metafísica de lo uno primordial, a su vez, no permite al hombre buscar una justificación de su existencia en ningún más allá, indeterminado o no, a menos de que ese supuesto mundo sea sólo un juego estético para poner a navegar las frágiles tablas de valores y las leyes naturales que el hombre pueda figurarse, en una palabra toda la verdad posible en el mito. Eso sí, revestida, para hacerla soportable, con las grandes galas, las joyas más preciosas y los narcóticos más potentes del arte, a saber, la lírica, la épica y su síntesis la tragedia. Ahora bien, hay que hacer énfasis en que Nietzsche reclama pureza para el carácter estético con el que él justifica la existencia, los aspectos morales son tan solo tangenciales y parciales consecuencias del juego estético. Nietzsche posteriormente, superando la schopenhaueriana idea original de la necesidad de consuelo metafísico¹⁸⁷, afirmará que la vida no necesita pretexto para ser, en concreto dirá que la vida vive por que quiere vivir, que el autentico objetivo del arte no es servir de pretexto para continuar resignadamente adheridos a la vida (la idea de *la voluntad de vivir* de Schopenhauer) sino que su mira es soportar y potenciar al

¹⁸⁶Los presocráticos. Editorial Fondo de cultura económica. Juan David García Bacca. México 1980. Pág. 240. fragmento 10.

¹⁸⁷Ibíd. Págs. 241-242

hombre dentro de las relaciones de sentido y significado (la idea de *la voluntad de poder* que representa en Nietzsche la evolución y superación de su maestro) haciendo de ese modo aún más humana, demasiado humana, toda justificación estética de la existencia¹⁸⁸. De hecho ya en esta obra primera prevé la necesidad de liberarse de argumentos para justificar el arte y con ella la existencia misma, veamos:

« ¿Acaso estamos obligados a creer que el mito nos muestra esta vida con el fin de transfigurarla ante nuestro ojos? Y de no ser así, ¿en dónde radica entonces el placer estético que nos brinda el desfile de esas imágenes delante nuestro? Me pregunto, pues, por la fuente del placer estético; no ignoro tampoco que muchas de estas imágenes bien pueden, a veces, generar un placer moral. Ahora bien, quien tenga la intención de derivar el efecto de lo trágico únicamente de estas fuentes morales, tal como parece obligado en verdad en el ámbito de la estética desde hace tiempo, debería abstenerse de manifestar que con ello beneficia al arte: ésta, ante todo, tiene el derecho de reclamar pureza dentro de su circunscripción. La primera condición para explicar qué es el mito trágico implica buscar el placer que le es peculiar en la esfera puramente estética, es decir, sin sobrepasar estos límites mediante el acceso al ámbito de la compasión, del temor, de lo moralmente sublime. De lo contrario, ¿cómo podría entonces suscitar lo feo y lo disarmónico, el contenido del mito trágico, un placer estético?

¹⁸⁸Nietzsche en el apartado sexto de su ensayo de autocrítica hace referencia a este proceso, escribe el autor: « ¿Se comprende ahora cuál es la tarea que osaba atacar en este libro?... ¡Cuánto lamento ahora no haber tenido el coraje (¿o la inmodestia?) de permitirme, a todos los efectos, un *lenguaje propio* para dar voz a esas intuiciones y audacias tan personales!... ¡Cuánto lamento haber buscado expresar, no sin grandes esfuerzos, recurriendo a formulas kantianas y schopenhauerianas, valoraciones y formulas nuevas y extrañas, radicalmente opuestas tanto al espíritu como al gusto de Kant y de Schopenhauer! «Lo que confiere a todo lo trágico en genuino impulso a lo sublime» —dice en *El mundo como voluntad y representación*, II, 495— no es sino la revelación del conocimiento de que el mundo, la vida no pueden ofrecernos ninguna satisfacción verdadera, de ahí que *no sean dignos* de nuestra adhesión: en este punto reside el espíritu trágico... por eso nos conduce a la *resignación*». ¡Oh, de qué modo tan diferente me hablaba Dioniso a mí! ¡Qué lejos estaba yo por entonces de todo este resignacionismo!»

¹⁸⁸ El Nacimiento de la Tragedia. Editorial Biblioteca Nueva. Nietzsche F. Madrid, 2007. Pág. 93

En este punto es necesario ascender, con un atrevido ímpetu, a los terrenos de la metafísica del arte, repitiendo la tesis ya mencionada de que sólo como fenómenos estéticos aparecen revestidos de justificación el mundo y la existencia. Es justo el mito trágico, en este sentido, el que ha de convencernos de que hasta lo feo y lo disarmónico forman parte de un juego artístico en el que la voluntad, embebida en la sempiterna plenitud de su gozo, juega consigo misma. Sin embargo, este fenómeno originario y difícil de comprender del arte dionisiaco no puede ser directa o inmediatamente comprendido más que a la luz del prodigioso significado de la *disonancia musical*: del mismo modo que en general es la música, colocada al lado del mundo, la única instancia capaz de explicar lo que significa la justificación del mundo como fenómeno estético. Tanto el placer suscitado por el mito trágico como esa placentera impresión de disonancia musical hunden sus raíces en la misma patria. Lo dionisiaco, con ese placer originario suyo percibido incluso en el dolor, es el común seno materno de la música y del mito trágico.»¹⁸⁹

Sólo el espíritu de la música, que desde mi punto de vista cobra su mayor sentido más allá del puro horizonte estético, es decir en la guerra, es pues, el sustento necesario para comprender la necesidad trágica de lo disarmónico, lo feo, en el arte para la vida. Sólo así es justificable humanamente ese constante fluir hacia el infinito de todas las cosas y su dolor inherente, sólo así es posible sentir la inquebrantable necesidad del arte trágico que nos impela a buscar detrás de las formas hasta aspirar el infinito. Escribe Nietzsche sobre su gran maestro griego:

«En este sentido, Heráclito «el oscuro», comparaba la fuerza creadora del mundo a un niño que, de un lado a otro, juega a hacer construcciones con piedras y arena para luego proceder a derribarlas»¹⁹⁰

¹⁸⁹Ibíd. Págs. 242-243

¹⁹⁰Ibíd. Pág. 143

Ahora bien, descubierto el mecanismo del arte dionisiaco para un pueblo, es decir, el placer de destruir, de tumbar el camino y el castillo de naipes o arena y la doble fundamentación del mismo en la música y el mito, resta afirmar que el degeneramiento de uno de sus aspectos conlleva por igual al empobrecimiento de su correlato. En este contexto es importante recordar que la naturaleza socrática, y su consecuente espíritu crítico alejandrino, es netamente la representación de una naturaleza no-estética y que, por tanto, también en toda la música posterior el germen de su avidez contaminó su nitidez. El renacimiento posible del espíritu de la música y el mito trágico en la cultura moderna no sólo deberá barrer el lastre del socratismo sino que también deberá encarar la furia de sus pérfidos enanos administradores que, aún, en no pocos casos, perfectamente consientes de sus estrechas y depravadas naturalezas, nunca entregaran sus armas sino es en franca lid.

XXV

«*A mayor lote de penas, mayor lote de recompensas*»¹⁹¹ estipula el aforismo veinticinco de los fragmentos de Heráclito, en este mismo horizonte, creo, también cabe interpretar el sentido de la relación entre lo dionisiaco y su contrapeso lo apolíneo; y no es que sea lo apolíneo lo que produzca el placer musical como justo pago por su afrenta a la belleza, sino, más bien, que en la medida en que, como artistas trágicos, logremos sumar la mayor fuerza para soportar y disfrutar lo disarmónico, lo feo —el asesinato, la tortura, no sólo del héroe sino también de todos los personajes sean mujeres o niños—, en el efecto de conjunto entonces tendrá que ser su trasfiguración apolínea, el drama como tal, de mayor fuerza simbólica. Nietzsche, sin embargo, enviudo aún de un espíritu justiciero juvenil, típicamente revolucionario y romántico, intenta dar una explicación de la relación entre las dos deidades desde una perspectiva del merito, algo así como que en la misma medida en que lo dionisiaco realiza su fiesta, tanto en el arte como en la

¹⁹¹ Los presocráticos. Editorial Fondo de cultura económica. Juan David García Bacca. México 1980. Pág. 241. fragmento 25

vida, entonces la justicia divina proveerá, en equivalencia mística, de los balsamos curativos apolíneos. El consuelo metafísico. En este punto debemos recordar que la fuerza dionisiaca, al romper la forma, nubla la mirada por exceso de potencia, lo cual me lleva, por otro lado, a pensar que Nietzsche, aun con las secuelas de sus anteriores y primeros oteos dionisiacos schopenhauerianos, prefirió figurarse la restitución de la mirada perdida, igual que esa armoniosa playa mítica ancestral perdida, como un milagro necesario inherente a esa justicia divina a la que en un principio apelaba. Al respecto debo decir dos cosas, a saber, que el contenido dionisiaco no sólo no es posible percibirlo plenamente por la mediación de los conceptos y la fuerza visual del drama, sino que la mejor forma de hacerlo supone aún un más allá de la forma sonora, esto es, la vinculación de todos los otros sentidos¹⁹² —con especial énfasis en la mediación sensual de la piel mediante el baile —siempre alegoría de la guerra— que a su vez supone la vinculación-afirmación del sí propio con la otredad, incluso con la totalidad del mundo en general—, ahora bien, dependiendo del grado de apropiación-alienación dionisiaca ésta se puede extender por largos periodos a todas las instancias de la vida... y segundo, que este proceso no sólo pertenece a las generaciones futuras, sino que continuamente se presenta a través de la lucha de los sexos, aunque si es sólo este el caso «hay que reconocerlo» entonces no se da la construcción y la comprensión mítica trágica. Esta última situación, a su vez, impide la formación de relaciones de sentido colectivo —la guerra auto-santificada—, así como también la posible formación de una conciencia que de formas a una cultura trágica. En la

¹⁹²A este respecto Nietzsche escribe:

«Gracias a esa armonía preestablecida que impera entre la forma cumplida del drama y su música, el drama logra un nivel de intensidad visual normalmente inaccesible para el drama hablado. Del mismo modo que todas las figuras vivientes que se mueven sobre el escenario son simplificadas y reducidas a líneas melódicas de movimiento autónomo, de tal suerte que adquieren la claridad de una línea bien marcada y definida, le mezcla de estas líneas melódicas resuena en nosotros bajo la modulación armónica, que acompaña con delicadeza, y como por simpatía, las peripecias del drama. En virtud de esta modulación, las relaciones entre las cosas se convierten en directamente audibles de un modo sensual y perceptible, en absoluto abstracto, del mismo modo que podemos reconocer que la esencia de un personaje y de una línea melódica sólo se expresan con toda su pureza dentro de estas relaciones. Mientras la música nos obliga a ver más y con mayor intensidad hacia el interior que lo normal, así como a observar los acontecimientos que se desarrollan sobre el escenario como al trasluz de una tela delicadamente tejida, nuestra mirada espiritualizada, dirigida al interior de los fenómenos, contempla el mundo de escenario infinitamente ensanchado e iluminado como desde dentro. ¿Qué cosa parecida podría ofrecer un poeta de la palabra y del concepto, se esforzarse por alcanzar con la ayuda de un mecanismo mucho más imperfecto, por vía indirecta, ese ensanchamiento interior del mundo visible del escenario y su iluminación interna? Y si es cierto que la tragedia musical también incorpora la palabra, no lo es menos que puede mostrar juntos igualmente el sustrato oculto y el lugar de nacimiento de la palabra, ilustrado a su vez sobre su proceso de desarrollo desde dentro.»
El Nacimiento de la Tragedia. Editorial Biblioteca Nueva. Nietzsche F. Madrid, 2007. Pág. 227

modernidad luchamos —así como *amamos* y *pensamos*— porque sabemos que es obligatorio, por peso visceral, pero no comprendemos la causa de esa obligatoriedad más allá de la mera apariencia formal. Esta situación es la que empequeñece el alma de los *bailantes* en sus existencias—ahora convertidos en transeúntes cosmopolitas, unas veces revueltos, otras separados, de pasos cortos y cansados—, así como también pervierte el fruto de sus arrebatadas uniones malformadas mediante la burda educación crítica¹⁹³, abstracta e impersonal¹⁹⁴, sobre todo en la relación de las mujeres¹⁹⁵ con los hijos. Todo esto sucede porque la ausencia de referentes míticos trágicos, así como de la guerra seria que moviliza hasta al último, provoca la ausencia de sentimientos y emociones duraderos. Vale recordar que el valor, en un sentido aristocrático, es decir, la nobleza de un sentimiento¹⁹⁶, así como el temple del carácter¹⁹⁷, no radica en su intensidad, ni en su frecuencia, sino en su duración¹⁹⁸. Para concluir quiero recordar que el problema de no tener espejos míticos conformes a nuestras necesidades y formas de ser, sumado a la falta de un sentimiento que movilice a

¹⁹³A este respecto Nietzsche escribe:

«En esta esfera todo hasta ahora ha sido artificial, enalado con una apariencia de vida. [...] el estudiante, el escolar, incluso la criatura femenina más inocente, estaban ya preparados sin saberlo, por medio de la educación y la prensa a percibir del mismo modo la obra de arte.»

El Nacimiento de la Tragedia. Editorial Biblioteca Nueva. Nietzsche F. Madrid, 2007. Pág. 233

¹⁹⁴ Ver nota 185

¹⁹⁵Nietzsche escribe en el apartado 232 de su libro Más allá del bien y del mal:

« La mujer quiere llegar a ser independiente: y para ello comienza ilustrando a los varones acerca de la «mujer en sí» - éste es uno de los peores progresos del *afeamiento* general de Europa. ¡Pues qué habrán de sacar a luz esas burdas tentativas del cientificismo y autodesnudamiento femeninos! Son muchos los motivos de pudor que la mujer tiene; son muchas las cosas pedantes, superficiales, doctrinarias, mezquinamente presuntuosas, mezquinamente desenfrenadas e inmodestas que en la mujer hay escondidas - ¡basta estudiar su trato con los niños! -, cosas que, en el fondo, por lo que mejor han estado reprimidas y domeñadas hasta ahora ha sido por el *miedo* al varón. »

Más allá del bien y del mal. Editorial Alianza. Nietzsche F. Madrid 1980. Sección séptima, Págs. 232-233

¹⁹⁶A este respecto escribe Nietzsche en el apartado 72 de su libro Más allá del bien y del mal:

«No es la intensidad, sino la duración del sentimiento elevado la que constituye a los hombres elevados»

Más allá del bien y del mal. Biblioteca Nueva. Nietzsche F. Madrid, 2007. Sección cuarta, Pág. 93

¹⁹⁷Nietzsche escribe en el apartado 70 de su libro Más allá del bien y del mal: «Si se tiene carácter, se tiene también una vivencia típica y propia, que retorna siempre.»

Más allá del bien y del mal. Editorial Biblioteca Nueva. Nietzsche F. Madrid, 2007. Sección cuarta, Pág. 92

¹⁹⁸Dentro de esta orientación es posible hallar una explicación en el apartado 188 del libro de Federico Nietzsche Más allá del bien y del mal, escribe el filósofo :

« Todo artista sabe que su estado «más natural», esto es, su libertad para ordenar, establecer, disponer, configurar en los instantes de «inspiración», está muy lejos del sentimiento del dejarse-ir, - y que justo en tales instantes él obedece de modo muy riguroso y sutil a mil leyes diferentes, las cuales se burlan de toda formulación realizada mediante conceptos, aándose para ello cabalmente en su dureza y en su precisión (comparado con éstas, incluso el concepto más estable tiene algo de fluctuante, multiforme, equívoco -). Lo esencial «en el cielo y en la tierra» es, según parece, repitámoslo, el *obedecer* durante mucho tiempo y en *una única* dirección: con esto se obtiene y se ha obtenido siempre, a la larga, algo por lo cual merece la pena vivir en la tierra, por ejemplo virtud, arte, música, baile, razón, espiritualidad, - algo transfigurador, refinado, loco y divino.»

Más allá del bien y del mal. Editorial Biblioteca Nueva. Nietzsche F. Madrid, 2007. Sección quinta, Págs. 116-117

declarar la guerra total contra todos los atavismos supersticiosos —no sin merito, llamados por los griegos barbaros—, así como también, en un plano meramente estético, hay que añadir el hecho de que tampoco nos atrevemos a profundizar en los antiguos desde sus realidades propias sino bajo la máscara, convenientemente aséptica, no comprometida, del erudito, todas estas situaciones inhiben por tanto que podamos confrontar nuestras propias luchas y la necesidad de ellas¹⁹⁹ con referentes que, aunque en el caso de los mitos antiguos sean, en apariencia²⁰⁰, sólo de carácter estéticos, es decir, *un tanto* ficticios²⁰¹, nos puedan brindar los lasos con la eternidad.

¹⁹⁹ Ver nota 185

²⁰⁰ Yo creo que todo mito trágico moviliza a una actitud combativa y práctica en la vida, y que en la medida en que más despreocupadamente nos aproximemos a él mayor será su efecto.

²⁰¹ A este respecto creo que es propicio acotar el siguiente párrafo del apartado 192 de Nietzsche en su libro *Más allá del bien y del mal*:

« - Así como hoy un lector no lee en su totalidad cada una de las palabras (y mucho menos cada una de las sílabas) de una página - antes bien, de veinte palabras extrae al azar unas cinco y «adivina» el sentido que presumiblemente corresponde a esas cinco palabras -, así tampoco nosotros vemos un árbol de manera rigurosa y total en lo que respecta a sus hojas, ramas, color, figura; nos resulta mucho más fácil fantasear una aproximación de árbol. Continuamos actuando así aun en medio de las vivencias más extrañas: la parte mayor de la vivencia nos la imaginamos con la fantasía, y resulta difícil forzarnos a *no* contemplar cualquier proceso como «inventores». Todo esto quiere decir: de raíz, desde antiguo, estamos - *habituados a mentir*. O para expresarlo de modo más virtuoso e hipócrita, en suma, más agradable: somos mucho más artistas de lo que sabemos. - »

Más allá del bien y del mal. Editorial Biblioteca Nueva. Nietzsche F. Madrid, 2007. Sección quinta, Pág. 122

CONCLUSIONES

A partir del estudio de la mitología griega y específicamente de las deidades Dioniso y Apolo elabora una interpretación personal de lo que él consideró fue la orientación metafísica de esta cultura.

La lectura metafísica, elaborada por el autor, tiene como fundamento una postura de dinámica esteticista y no una mera teología.

Nietzsche establece que lo apolíneo está relacionado con la orientación escultórica del arte y lo dionisiaco con la orientación musical.

El arte apolíneo es definido como el fundamento que da la identidad a lo individual y su inercia es la búsqueda de la perfección estática y el placer en la seguridad.

El arte dionisiaco, al contrario del arte apolíneo, es aquel que tiende a la disolución del principio de individuación, esto es, a la embriaguez y la proximidad de la muerte, incluso la muerte misma.

En la propuesta nietzscheana, la forma más perfecta, la que más eleva y otorga sentido a la vida, tanto de un individuo como de un pueblo, es la tragedia.

La tragedia resulta de la imbricación del arte apolíneo y el arte dionisiaco sin embargo, en la dinámica de esta relación, para que la obra sea trágica, debe primar la tendencia dionisiaca.

La tragedia funciona, además de solaz estético, también como *fórmula* terapéutica para preparar, tonificar y contrarrestar los aspectos siniestros de la existencia.

La tragedia es una elaboración donde el sentido está más allá de su fundamento racional o argumentativo puesto que su valor alegórico es manifestación de las tendencias instintivas del espíritu, es decir, en la tragedia el contenido y el efecto es producto de la racionalización de los instintos y a ellos es que se dirige y orienta.

Según Nietzsche, con Eurípides se introdujo en el arte una forma distinta a las dispuestas por las tendencias dionisiacas y apolíneas, concretamente una forma no estética que encarnaba el ideal socrático cundido de racionalismo antidionisiaco y afanado por brindar placer intelectual e incluso moral en la obra.

Para Nietzsche él denomina instinto socrático significó la disminución, hasta la decadencia de los instintos dominadores que acrecentaban la fuerza creativa del pueblo griego pues éste desencadenó una avidez por la lógica que finalmente inhibió la relación directa es decir, instintiva de los hombres con el arte. Además esta tendencia tipificada como alejandrismo, Nietzsche lo detecta en todas las partes posteriores de la historia de la humanidad, especialmente en la historia perteneciente al occidente cristianizado.

Aunque Nietzsche aclara en su ensayo que su proyecto original **descamó** por la influencia romántica y por la fuerte presenciaren ese momento de su **vida de Wagner** hacia la falsa creencia de que el espíritu alemán, y con él del mundo entero, podría, mediante lo que él denominó la nueva música dionisiaca, despertar en una especie de renacimiento trágico antialejandrino, es indiscutible que su propuesta no deja de brindar una trinchera contra esa patología antiestética, y que en el fondo su lectura, específicamente en lo referente a la necesidad de generar nuevos hitos que anclen y jalonen la cultura hacia una reconciliación con los instintos, no deja de tener vigencia.

BIBLIOGRAFÍA

ESQUILO. Orestiada. Editorial Vosgos.. España 1975.

GARCÍA Bacca. Juan David Los presocráticos. Editorial Fondo de cultura económica. México 1980.

HOMERO. La Ilíada. Editorial Bedout. Medellín 1980.

HYLAND. Drew A. Los orígenes de la filosofía. Editorial El Ateneo. Argentina 1973.

JENOFONTE. Recuerdos de Sócrates. Editorial Salvat. España 1971.

NIETZSCHE F. El Nacimiento de la Tragedia. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 2007.

NIETZSCHE F. Así hablo Zaratustra. Editorial Alianza. España 2001.

NIETZSCHE F. Más allá del bien y del mal. Editorial Alianza. Madrid 1980.

PLATÓN. Diálogos. Editorial Sarpe. España 1983.

SÓFOCLES Edipo Rey. Editorial Iatros.. Bogotá 1992.