

**NIETZSCHE, DIONISO
Y LA MODERNIDAD**

David Gualberto Cortez Jiménez

**NIETZSCHE, DIONISO
Y LA MODERNIDAD**

NIETZSCHE, DIONISO Y LA MODERNIDAD

David Gualberto Cortez Jiménez

1ra. Edición: Ediciones Abya-Yala
Av. 12 de Octubre 14-30
Telf.: 562-633 / 506-267
Fax: 506-255 / 506-267
Casilla 17-12-719
E-mail: editorial@abyayala.org
Quito-Ecuador

Autoedición: Ediciones Abya-Yala
Quito-Ecuador

ISBN: 9978-04-702-6

Impresión: Producciones digitales Abya-Yala
Quito-Ecuador

Impreso en Julio del 2001 en Quito-Ecuador

Prólogo

La motivación central, que me condujo en sus inicios a plantearme el presente tema de investigación, tiene que ver con las discusiones desatadas sobre la “postmodernidad”. Consideré que era necesario investigar el origen “moderno” de aquel complejo movimiento que, entre otras cosas, sobre todo anuncia el agotamiento de la “subjetividad” moderna; consideré que para alcanzar estos objetivos no habría nada mejor que indagar justamente en las tesis del supuestamente «padre» de la postmodernidad. En este sentido, desde el principio creí conveniente concentrarme en el análisis del fenómeno de lo “dionisiaco” en la obra de Nietzsche. Elegí centrar la investigación de dicho fenómeno en el *Nacimiento de la tragedia* porque siendo una obra programática, allí se encuentran muchas de las intuiciones que permanecen en la obra de Nietzsche, aunque ciertamente reformuladas, criticadas o radicalizadas sobre los límites del paradigma moderno.

Debo también decir que siempre sospeché que los fenómenos del descentramiento de la subjetividad eran parte de un movimiento inherente a los procesos críticos y autorreflexivos de la misma modernidad. Con esto señalo, de una vez y con claridad, que percibí en Nietzsche a, probablemente, uno de los más grandes críticos de la modernidad, si no el más grande, y, al mismo tiempo, a uno de los pensadores que intuyó y vivió en toda su

intensidad y complejidad el espíritu de la modernidad. Creo que la actualidad de un pensador de la talla de Nietzsche tiene que ver, entre otras cosas, con la honestidad y coherencia con la que supo asumir su ser moderno. Resulta irónico que hoy, a los 100 años de la muerte de Nietzsche, en tiempos del anuncio de la muerte de dios y del sujeto, su presencia e impronta espiritual, nos exijan confrontarnos, no sólo con su obra, sino también con su vida y su “persona”.

Debo también añadir que más allá de los límites y parámetros normales de un trabajo académico, y por lo tanto, organizado con los criterios de este tipo de investigación, siempre he tenido un legítimo interés por reivindicar la dimensión estética, artística o imaginativa de la modernidad. Desde el potencial estético de la modernidad creo que ha sido posible recordarle a la ciencia sus límites y de conferirle a la práctica una posibilidad más. De esta manera creo que se puede hacer frente aquellas posiciones postmodernas que parten del supuesto de la muerte del sujeto y, por otra parte, sin caer en posiciones ingenuas o románticas al afirmar el arte, mantenerse atento ante posibles idealismos o historicismos, dentro del marco de la modernidad.

Finalmente, quiero expresar mi reconocimiento y gratitud al Stipendienwerk Lateinamerika-Deutschland por el apoyo brindado para la realización de esta

investigación en la Universidad de Tubinga: a su presidente el Prof. Dr. Peter Hünemann, a los demás miembros del Curatorio: Profesores DDr. Michael Eckert, Dra. Margit Eckholt, Dr. Heinz Neuser, Dr. Norbert Schiffers (†), Dr. Michael Sievernich, así como también un reconocimiento especial a la permanente tutoría de María Below como Coordinadora del programa de becas.

Esta publicación contiene la mayor parte de la tesis doctoral “El concepto de cultura en el *Nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche”, que fue presentada en la Facultad de Filosofía y Teología de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Quito, octubre del 2000

Índice

Prólogo	5
Introducción	11

Capítulo I

Visión del mundo en el Nacimiento de la Tragedia

1.1 Visión “pesimista” o “trágica” del mundo.....	19
1.1.1. De la esencial “unidad” de vida y arte.....	20
1.1.2. Justificación “estética” del mundo	22
1.1.3. Polémica de Nietzsche con Sócrates y Platón.....	25
1.1.4. Polémica de Nietzsche con el cristianismo	25
1.2 Lo “dionisiaco” y lo “apolíneo”.....	27
1.2.1. La herencia del Romanticismo	27
1.2.2. La “duplicidad” de lo dionisiaco y lo apolíneo	28
1.2.3. La Tragedia: “alianza fraternal” de lo “dionisiaco” y lo “apolíneo”	31
1.2.4. Nietzsche y Arthur Schopenhauer.....	33
1.2.5. Nietzsche y Richard Wagner	35
1.2.6. Nietzsche y Jakob Burckhardt	37
1.3 La visión “optimista” del mundo	37
1.3.1. Sócrates y la muerte de la tragedia	38
1.3.2. Límites del saber científico	39
1.3.3. El hombre “teórico” Sócrates y la cultura moderna	40
1.3.4. La polémica de Nietzsche con Platón.....	41
1.3.5. Nietzsche y el “programa crítico” de Kant	42
1.4 Lo “dionisiaco” y la tradición romántica	43
1.4.1. El Clasicismo de Winckelmann	43
1.4.2. Friedrich Schlegel	44
1.4.3. K.O. Müller y J.J. Bachofen	44
1.4.4. Ritschl.....	45

Capítulo II
El concepto “cultura” de Nietzsche

2.1	Cultura como “ilusión” y “estimulante”	51
2.1.1.	Cultura como derivado estético-natural	52
2.1.2.	El “engaño” o “ilusión” de la cultura	53
2.1.3.	Cultura como “unidad” de “estilo artístico”	55
2.1.4.	Cultura como “segunda naturaleza”	56
2.1.5.	Schopenhauer, Burckhardt, Hegel y Kant	60
2.2	Humanidad y cultura.	64
2.2.1.	Naturaleza y “humanidad”	64
2.2.2.	Nietzsche y Schiller.	66
2.3	Mito y cultura.	67
2.3.1.	El mito garantiza la “unidad” de una cultura.	68
2.3.2.	El mito, “imagen compendiada del mundo”	69
2.3.3.	Mito, arte e historia.	72
2.3.4.	El “renacimiento” de la tragedia griega y del mito “alemán”	74
2.3.5.	La “cultura” alemana, la “civilización” latina y Wagner.	76
2.4	Genio y cultura.....	80
2.4.1.	Lo “apolíneo”, lo “dionisiaco” y el genio.....	80
2.4.2.	Genio apolíneo y genio dionisiaco	81
2.4.3.	Schopenhauer, Burckhardt, Hegel y el genio	81

Capítulo III
El dios Dioniso

3.1	Las “enseñanzas místicas de la tragedia”	91
3.1.1.	El mito de Dioniso	91
3.1.2.	Los misterios de Eleusis y la tradición “órfica”	93
3.1.3.	Los misterios de Dioniso en <i>El Nacimiento de la tragedia</i>	93
3.2	Dioniso y la visión del mundo	96
3.2.1.	El Dioniso-Zagreo	96
3.2.2.	Doble naturaleza de Dioniso-Zagreo	98
3.2.3.	Dioniso, Brimo e Iaco	100
3.3	Dioniso y la tradición romántica.....	103
3.3.1.	Los tres Dionisos	103
3.3.2.	Nietzsche, Creuzer y Schelling.	104

3.4 Dioniso en la obra de Nietzsche	106
3.4.1. En <i>El nacimiento de la tragedia</i>	107
3.4.2. En <i>Más allá del bien y del mal</i> y <i>el Zaratustra</i>	107
3.4.3. En <i>el Ecce Homo</i>	108
3.4.4. Dioniso y los grandes hombres	108

Capítulo IV

Lenguaje, verdad y cultura

4.1 Lenguaje, arte y vida	113
4.1.1. El hombre deviene en el “simbolizar”	113
4.1.2. El significado “cultural” del arte	114
4.1.3. El concepto como “metáfora”	115
4.1.4. Lenguaje, música y voluntad	116
4.1.5. Schopenhauer, Wagner y Herder	118
4.2 Individuo, arte y cultura	121
4.3 El poeta lírico	122
4.3.1. Psicología del poeta lírico	122
4.3.2. Surgimiento de la “subjetividad” (yo)	123
4.3.3. Nietzsche y Schiller	123
4.3.4. Nietzsche y Schopenhauer	124
4.3.5. El ditirambo dionisiaco	124
4.4 El arte trágico	129
4.4.1. La visión dionisiaca del mundo	129
4.4.2. Actor, verdad y apariencia	180

Capítulo V

Nietzsche y la cultura moderna

5.1 La cultura socrática o alejandrina	137
5.1.1. El optimismo socrático	137
5.1.2. La “quiebra” de la cultura moderna	138
5.1.3. Sócrates y la música	139
5.2 Modernidad, civilización y cultura	140
5.2.1. Civilización, esclavitud y crueldad	141
5.2.2. El ejemplo de los griegos	143
5.2.3. El concepto de genio	144
5.2.4. Schopenhauer, Burckhardt y Wolf	145

5.3	La “formación” (Bildung) moderna	146
5.3.1.	“Formación” como afirmación del arte.....	147
5.3.2.	Educación, formación e ilusión.	148
5.3.3.	Diagnóstico de la cultura y formación alemanas	149
5.3.4.	Tipos de formación	150
5.3.5.	Formación y “nueva mitología”	152
5.4	La “cultura de ópera”	154
5.4.1.	Tendencia “idílica” de la ópera.....	154
5.4.2.	La “obra de arte universal” de Wagner	156
5.4.3.	Schopenhauer y Wagner.....	157
	Conclusiones	163
	Bibliografía	181

Introducción

El escenario en el que cobra actualidad el mito es precisamente aquél constituido según el espíritu del «nihilismo»: el agotamiento de las potencialidades contenidas en una modernidad alimentada por la tradición del Occidente cristiano-platónico. El gran anuncio de Nietzsche habría consistido justamente en el agotamiento de los valores occidentales. Puesto en boca del Zaratustra: “Dios ha muerto”.¹ La muerte de dios significaría para la modernidad la disolución de la “subjetividad” como instancia legitimadora de la razón iluminista. Por otro lado, en términos políticos esto implicaría el agotamiento de las utopías socio-políticas y la disolución del Estado-nación, lo cual daría paso a una suerte de “aldea global”. Además, la implementación de la tecnología de punta en todos los órdenes de la vida haría posible consolidar una sociedad de la comunicación. Finalmente, todos estos fenómenos estarían cobijados por un proceso universal de expansión del capitalismo en su forma de «neoliberalismo»: la globalización de la economía. Así, pues, el nihilismo, el agotamiento de las utopías sociales, la difusión de la informática y la globalización serían los rasgos del ambiente cultural en el que resurge el mito.²

En este contexto, la generalizada revalorización del mito no sería un rasgo más de este «ambiente» cultural, sino que sería expresión paradigmática del agotamiento de un tipo de modernidad que se

tornaría «postmoderna», al haber agotado una perspectiva histórica construida desde la racionalidad ilustrada, lo cual se expresaría en el sentimiento de conservación, distorsión y vaciamiento que caracteriza a la cultura europea contemporánea, al haber fracasado en su intento de desembarazarse de su propio pasado religioso. Una vez desenmascarado el intento ilustrado de desmitificación como otra forma de mitificación, entonces, el reconocimiento de la vigencia legitimadora del mito sería el referente de la “sociedad de la comunicación”, en la cual se liberarían las racionalidades “locales” al dar paso en la experiencia de los medios de comunicación a una “explosión” y “multiplicación” de visiones del mundo.³

A mi manera de ver, el resurgimiento de «lo otro» de la razón no coincide con el momento de agotamiento del potencial emancipatorio inherente a la modernidad, sino que expresa las contradicciones en las que se ve envuelta una modernidad en el momento que tiende a radicalizarse al máximo. Así, pues, la presencia insistente de la realidad mítico-religiosa en varios momentos del desarrollo de la modernidad, especialmente en fechas «claves» como lo fue el fin de milenio, no significa que debemos aprestarnos a la instauración de una época «postmoderna», sino, más bien, la constatación de que nos seguimos moviendo en los senderos de una modernidad radicalizada.⁴ El hecho es

que las expresiones míticas no sólo se han presentado en la modernidad «tardía», sino que también tuvieron una presencia destacada en tiempos del Romanticismo. La modernidad nunca pudo desembarazarse de su presencia porque con ella expresa su inconformidad ante las consecuencias perversas de un tipo de racionalidad absolutizada. Más aún, el mito, como intento de explicación del mundo, nunca ha dejado de acompañar al hombre en su caminar. Todo parece indicar que el hombre siempre acudió y seguirá acudiendo al mito.

Dioniso, el dios de la vida de la antigua mitología griega, también conocido en la versión latina como el dios Baco del vino, la alegría desbordante y el éxtasis, renace justamente en el punto más alto de una modernidad que, inspirándose en los principios de la Ilustración, había pretendido una explicación del mundo entregada a los fríos principios de la razón. Así, la “ciencia” moderna será tenida como paradigma del conocimiento, la acción será encasillada en los límites de un “formalismo” moral y la experiencia estética tendrá que ser legitimada por recurso a una “subjetividad” racionalmente justificada. En este contexto es que el mensaje de Dioniso es rescatado por el movimiento romántico alemán como crítica al programa de la Ilustración que había degenerado en un evidente empobrecimiento de las aspiraciones iniciales de mayores niveles de emancipación del hombre moderno.

Nietzsche no es ajeno a este proceso. En su primer escrito, *El Nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*

(1872), elabora un programa de lo que será su concepción filosófica del mundo recurriendo a los conceptos e intuiciones de la tradición romántica alemana de lo “dionisiaco”, apuntalando las bases para una crítica total de la cultura moderna y occidental en general y bosquejando una respuesta/alternativa desde un concepto de arte y cultura.

A diferencia de las lecturas “ideológicas” (Lukács)⁵, que consideran que el recurso de Nietzsche al mito responde al carácter de clase de su pensamiento, representante intelectual de una burguesía capitalista de corte fascista e imperialista, nosotros planteamos que su filosofía tiene que ser analizada desde la “metafísica del arte” para una adecuada comprensión de sus tesis estéticas, culturales y políticas. El fondo “dionisiaco” le posibilita a Nietzsche polemizar con aquellas concepciones que pretendían subordinar el potencial crítico del arte a la racionalidad instrumental económica o política.

El análisis de Heidegger tiene el mérito de considerar a Nietzsche como pensador metafísico en el sentido de la vieja pregunta por el ser del ente. Así, sus tesis estéticas son analizadas como expresión de la “voluntad de poder” y localizadas como la “consumación” de una historia de la metafísica occidental.⁶ Con Heidegger Nietzsche recupera su legítima condición de filósofo, pero, en cambio, queda abierta la pregunta por el entramado histórico de su pensamiento. Ciertamente que lo “dionisiaco” es una contribución a las clásicas preguntas de la tradición filosófica, pero, se trata de una respuesta enmarcada

en la perspectiva crítica de la “subjetividad” moderna.

Con Horkheimer y Adorno el fenómeno de lo “dionisiaco” es explicado en el escenario mayor de un largo proceso de constitución y surgimiento de la “subjetividad”. Los autores recurren a Nietzsche para dar cuenta del carácter “dual” de la “dialéctica” de la Ilustración. De esta manera la perspectiva crítica representada en lo “dionisiaco” daría la pauta para denunciar los excesos de la racionalidad reducida a su versión instrumental, pero, al mismo tiempo, para su perversión en ideologías fascistas.⁷ Aporte de los autores es haber historizado a Nietzsche con las herramientas que éste mismo puso a su disposición, pero, también haberlo sumido en una perspectiva profundamente pesimista. El potencial mítico-estético de la modernidad y su eventual carácter “regresivo” son remontados a la historia de los orígenes de Occidente como la “maldición” ineludible del apareamiento de la libertad.

Con Habermas (y Frank) concordamos en que lo “dionisiaco” radicaliza la perspectiva histórica contenida en la modernidad porque su recurso a los orígenes míticos tienen el efecto de una “renovación” del presente, incapacitado de seguir legitimándose desde una racionalidad instrumental absolutizada. Esto ciertamente conlleva la apertura de un horizonte liberado de lógicas totalitarias. No compartimos, en cambio, la perspectiva racionalizante que ve en Nietzsche a un mero romántico; análisis que deriva de un concepto de subjetividad que se niega a reco-

nocer mayor protagonismo a sus dimensiones estéticas.

Con la “postmodernidad” (Vattimo, Foucault), en cambio, polemizamos con un concepto de “subjetividad” que se diluye en la afirmación de poderes descentrados, fuerzas ciegas y juegos que, si bien es cierto, rescatan el potencial crítico de lo “dionisiaco” frente a supuestos de poder que condicionan los procesos del conocimiento, y a las lógicas que pretenden una explicación de los procesos históricos, sin embargo, se niegan a dar cuenta de los contenidos “subjetivos” de su propia crítica. Lo “dionisiaco” de Nietzsche no diluye al individuo, aunque intenta explicarlo en el juego mayor y complejo de procesos vitales descentrados.

El objetivo general de la presente investigación es analizar el concepto de cultura de Nietzsche en su obra *El Nacimiento de la tragedia*. Mi hipótesis de trabajo sostiene que el concepto de cultura de Nietzsche está determinado en su obra por su concepto de “arte”, el mismo que es entendido por el autor en estrecha relación con su concepto de “vida”. Por eso en el presente trabajo nos esforzamos por esclarecer las relaciones que establece el autor entre cultura, arte y vida. A esta primera consideración le subyace una segunda, en el sentido de que una representación del concepto de cultura de Nietzsche se mueve en el ámbito de lo que se podría llamar “visión del mundo” o “cosmovisión”. De esta manera asumimos que nuestro campo de investigación es eminentemente filosófico.

Una segunda hipótesis sostiene que el concepto de vida de Nietzsche puede ser representado como una metafísica del arte. Nietzsche intenta una justificación estética del mundo como afirmación de la vida. En el arte se afirma la vida como «creación». Justificación estética del mundo es sinónimo de justificación «creadora» del mundo. La referencia a la vida como creación artística le posibilita a Nietzsche articular una perspectiva teórica que polemiza, en primer lugar, con la tradición metafísica cristiana y el platonismo en la medida que intenta librarse de toda referencia trascendente y, en segundo lugar, con el racionalismo y el pesimismo modernos en la medida que afirma la vida incluso donde ella aparece con los rasgos de la contradicción y el dolor. En opinión de Nietzsche, en la forma de un “humanismo” a lo largo de la historia de Occidente se ha negado al arte posibilidades legítimas de afirmación de la vida.

Una tercera hipótesis sostiene que la “ilusión” es el carácter que asume la cultura cuando es justificada como actividad artística vital. De esta manera la cultura aparece como una forma de ilusión requerida por la especie humana para mantenerse en la vida. El sentido cultural del arte consiste en la creación de “apariencias” que justifiquen y hagan posible el mantenimiento de la vida. El “engaño” producido por la ilusión de la cultura polemiza con la razón del humanismo moderno que paradigmáticamente se había articulado en el historicismo.

Una cuarta hipótesis sostiene que “apolíneo” y “dionisiaco” son las cate-

gorías de las que se vale el autor para hacer una representación de la vida como actividad artística. Nietzsche se apoya en el andamiaje que le ofrece su reconstrucción del origen de la tragedia griega y su lectura del drama musical de Wagner para hacer una exposición de las complejas relaciones entre vida y apariencia en diferentes expresiones artísticas. Las relaciones entre lo “apolíneo” y lo “dionisiaco” dan cuenta de las diferentes modalidades de la vida que, finalmente, se “reconcilian” en la obra de arte de la tragedia griega, sin desmedro de cierta preeminencia de lo “dionisiaco”.

Una quinta hipótesis de trabajo señala que Nietzsche desarrolla una crítica de la cultura moderna que toma su impulso de la ciencia; en la medida que su metafísica del arte pretende poner de manifiesto el verdadero carácter de aquella y las consecuencias perversas que se derivan al intentar fundamentarla al margen del arte. El recurso de Nietzsche a las formas míticas de lo “dionisiaco” y lo “apolíneo” ocurre en el contexto de una metacrítica a la modernidad ilustrada que experimenta como crisis los límites del racionalismo. En el mito se reivindica la vida que ha sido doblegada ante la expansión de la moderna racionalidad científico-técnica.

En el capítulo primero, “Visión del mundo”, nuestra tesis es que desde su concepto de “vida” Nietzsche debate con los planteamientos de la tradición occidental, en sus versiones platónica y cristiana y, además, con sus herederos modernos en las versiones del racionalismo y el resignacionismo schopenhaueriano. En última

instancia, el concepto “vida” de Nietzsche, y sus homólogos como “uno-primordial”, “dolor originario”, entre otros, hace alusión a una concepción del ser en el cual éste queda explicitado por el carácter “cambiante” y “contradictorio” del “devenir”. Categorías metafísicas que traducidas a lenguaje mítico-estético (“apolíneo” y “dionisiaco”) tienen que dar cuenta de dicha contrariedad fundamental por referencia a la dinámica de enfrentamiento y reconciliación que articula la exposición de Nietzsche sobre las relaciones que se dan entre “vida” y “apariencia”. El análisis muestra cómo Nietzsche se mantiene, polemiza y recrea la tradición occidental desde su concepción dionisiaca del mundo.

En el capítulo segundo, “El concepto ‘cultura’ de Nietzsche”, mostramos cómo el concepto de cultura con el que Nietzsche trabaja en su *Nacimiento de la Tragedia* está determinado por su concepto de vida concebida como arte. En este contexto, la cultura es entendida como un tipo de “ilusión” al servicio de la actividad vital; proceso que Nietzsche lo representa como función creadora de “apariencias” que hagan posible la superación del displacer de la existencia. En esta representación de cultura Nietzsche mantiene una permanente polémica con las representaciones de la historia y cultura que buscan un sentido que sea susceptible de ser justificado en términos teológicos o racionales; la referencia al “mito” y al “arte” tendrían que garantizar, por lo tanto, la unidad vital de una cultura. La vitalidad de una cultura se expresaría en su negativa a regirse por los criterios de la ciencia mo-

derna y en su apertura a un horizonte, que al no estar subordinado a ninguna lógica de totalidad, suponga la permanente recreación de su sentido. Esto es posible, según el autor, en forma paradigmática en la figura del “genio” (artístico); a quien lo concibe como afirmador incondicional de procesos vitales en los cuales el hombre creador de cultura en ejercicio de su libertad se entrega a la acción recreadora de vida de la voluntad. Esto le posibilita plantear, a su vez, que los procesos culturales sean explicados en polémica con el “humanismo” clásico y moderno al justificar el fenómeno cultura al margen de sus relaciones con la metafísica del espíritu y al hacerlo en el marco contradictorio de la “civilización”.

En el capítulo tercero, “El dios Dioniso”, preguntamos por la identidad del dios Dioniso de Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia*. Se trata del Dioniso-Zagreos de la antigua religión griega; imagen del dios que ha sido reelaborada por la recepción romántica de la mitología griega en la modernidad y que aparece anunciada en otra versión como el “dios venidero”. De esta manera, la imagen del Dioniso de Nietzsche aparece vinculada a la amplia recepción efectuada por el movimiento romántico alemán sobre el fenómeno de lo dionisiaco; sin embargo de lo cual, hay que decir que la pregunta por la identidad del Dioniso de Nietzsche está mediatizada por su intento de elaboración de su particular visión del mundo. Las intuiciones y motivos que le brindó el dios Dioniso aparecen en el contexto mayor de su intento de explicación del mundo y que

tiene como motivo central las complejas relaciones que se dan entre vida y apariencia; problemática que sólo puede ser dilucidada, como ya lo mencionamos, en la polémica del autor con cierta visión del mundo transmitida por la tradición occidental.

En el capítulo cuarto, “Lenguaje, verdad y cultura”, mostramos cómo Nietzsche problematiza la relación de identidad, es decir, articulada en términos racionales, que la tradición occidental había elaborado para la triada logos-verdad-lenguaje. A diferencia de aquella tradición, el único criterio de verdad para Nietzsche es la vida. Verdadero es todo aquello que participa en el proceso universal de mantenimiento, recreación y elevamiento de la vida. Pero, no se trata de una vida abstracta, sino de la vida que se reproduce en los procesos artísticos y que son llevados a cabo por el hombre en su experiencia de la cultura. Nietzsche considera al ditirambo de la antigua tragedia como ejemplo paradigmático del artista porque, en la experiencia de la “embriaguez”, caracterizada por el olvido de sí mismo, asistiríamos al “desencadenamiento global” de sus energías simbólicas. Aquí sería posible lograr incluso una depotenciación de las posibles consecuencias destructivas de la verdad para el hombre. El arte, por lo tanto, sería más valioso que la verdad porque conserva y eleva la vida.

En el capítulo quinto analizamos el diagnóstico de la cultura moderna presentado por el autor en su texto. En opinión de Nietzsche, el sustrato teórico de la cultura moderna hay que buscarlo en la re-

presentación “optimista” del mundo. Dicha representación del mundo tendría al “hombre teórico” Sócrates como su máximo exponente. En dicha visión del mundo la ciencia habría sido absolutizada hasta el punto de haber creado una “cultura universal del saber”. La expansión generalizada de semejante concepción habría traído como resultado la negación de las potencialidades vitales contenidas en el arte y habrían conducido al hombre moderno en general a un estado de incertidumbre frente a las consecuencias perversas de los mismos procesos de modernización. Nietzsche sostiene que la ciencia no se puede dar a sí misma su sentido, sino que ella tiene que buscarlo en procesos vitales extracientíficos; más aún, los procesos civilizatorios entregados a la lógica de aquella sucumben ante su propia negación. Contra todos los pronósticos de la Ilustración, que habían pretendido mayores niveles de emancipación por implementación de la racionalidad científico-técnica, Nietzsche postula que el suelo sobre el cual se desarrollan los procesos de modernización es el “dominio”: la civilización, particularmente moderna, sólo habría sido posible bajo el presupuesto de la “esclavitud”. De esta manera las propuestas del “humanismo” culto son denunciadas en su falsedad por referencia a un hombre “abstracto”, desvinculado de los procesos reales de la historia y que se había amalgamado en un discurso de corte idealista, positivista e historicista.

En lo que respecta a las conclusiones, bien vale la pena resaltar por lo menos tres aspectos. Lo primero es que en lo

“dionisiaco” del *Nacimiento de la tragedia* la preocupación tradicional por el ente se radicaliza en la forma de una metafísica del arte. Esta afirmación del ente como arte trae como consecuencia que el concepto de cultura de Nietzsche no puede ser explicado suficientemente desde el ámbito de los fenómenos socio-culturales. El ámbito de delimitación de la cultura tiene como escenario la polémica de las diferentes concepciones de pensamiento que han alimentado la tradición Occidental. Nietzsche se confronta, asume y abre nuevas posibilidades de realización desde el arte concebido como expresión vital; con lo cual, a su vez, consume una de las posibilidades de la tradición occidental y de la modernidad. El gran mensaje de la tradición a la que se adscribe Nietzsche: la unidad de la vida sólo es posible como afirmación de su carácter contradictorio, doloroso, intangible. En esto se fundamenta en última instancia su polémica con el platonismo, el cristianismo y el racionalismo.

En segundo lugar, creo que esta afirmación de la “tradición” Occidental no constituye un movimiento reactivo y que pueda ser entendido como simple Romanticismo contrailustrado (Habermas), sino que es parte constitutiva de la misma modernidad; así como tampoco puede entenderse como superación de los límites de la modernidad (postmodernidad). Lo “dionisiaco” establece las pautas para una crítica creativa de una modernidad devenida a menos por las patologías surgidas en la implementación histórica de una “subjetividad” unilateralmente racional-

zada. En el arte Nietzsche pretende restituir y ampliar las posibilidades de la subjetividad moderna que habían sido reducidas a los límites de un paradigma de ciencia. Con Nietzsche la ciencia moderna tiene que aceptar finalmente que ella también es un tipo de representación artística al servicio de la vida. Una cultura de rasgos dionisiacos tendría que afirmar el arte como crítica de la racionalidad social, económica y política que en cierto momento la modernidad quiso subordinar a los principios de la racionalidad instrumental. Una cultura basada en principios artísticos tiene que, por lo tanto, levantarse sobre el suelo de la “autonomía”, que se alcanza cuando la subjetividad tiene que revisar permanentemente que lo que ella es, no se debe únicamente a ella y que, más aún, es la dimensión mas ancha de la vida quien ha determinado su sentido; en la cual se puede percibir que Nietzsche consume el movimiento crítico de la modernidad. Aquí queda abierta la puerta a todos los movimientos postmodernos que reivindican, denunciando los totalitarismos de la razón, su diferencia.

En tercer lugar, es importante destacar que la polémica de Nietzsche con la tradición metafísica dominante en Occidente se traduce en su enfrentamiento con las formas del moderno “humanismo” culto. El endiosamiento de una cultura que pretende ser construida desde los criterios de la racionalidad ilustrada esconde aquello que la posibilita: el “dominio”. Nietzsche muestra que el proyecto civilizatorio propuesto por el Occidente moderno esconde una ambigüedad que se da

la mano con la “esclavitud”. Aquí está la razón de su permanente enfrentamiento con las filosofías de la historia (historicismo) e idealismos que habían pretendido circunscribir los procesos socio-culturales a patrones universalistas y teleológicos. De todo esto no se sigue la mera afirmación del carácter destructor de la perspectiva dionisiaca del mundo frente a la concepción tradicional de cultura, sino que avanza hasta el punto de proponer en el ejercicio paradigmático del arte una posibilidad de cultura sobre el supuesto de la afirmación de la natural capacidad creadora y recreadora del hombre. Esta acentuación del carácter artístico del hombre no es más que la reivindicación legítima del hombre que se realiza en el ejercicio de su libertad.

Finalmente, creo que se podría resumir, sintetizando al máximo, que la investigación llega a la conclusión de que la pregunta por el concepto de cultura de Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia* es equivalente a la pregunta por las posibilidades de realización que le ha sido lícito preguntarse al hombre en el curso de su experiencia histórica. En el fondo de lo “dionisiaco”, llamado a la afirmación irrestricta de la vida, resuena paradójicamente el eco de la vieja pregunta por el hombre, planteada por el antiguo oráculo y muchos a lo largo de la historia de Occidente, y que, en versión del moderno Kant, sería el interrogante que subyace a su esfuerzo crítico. Nietzsche se circunscribe en la misma tradición occidental cuando, recreando las formas de la metafísica históricamente dominante, respon-

de que al hombre le es lícito seguir afirmando sus posibilidades vitales en la práctica del arte. Con Nietzsche la última posibilidad de la subjetividad se radicaliza como afirmación del arte. Así, Nietzsche apuesta por un proyecto radicalmente occidental y radicalmente moderno.

Notas

- 1 Cfr. Martin Heidegger, *Nietzsche*, I, Pfullingen, Meske, 1961, p. 34; Cfr. M. Heidegger, *Nietzsches Wort «Gott ist tot»*, en: *Gesamtausgabe V. (Holzwege)*, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1977, pp. 209-265.
- 2 Cfr. Octavio Ianni, *Teorías de la globalización*, Mexico, Siglo XXI, 1996, p 61: “Después de sus desarrollos más notables, a través de los siglos XIX y XX, la razón iluminista parece haber alcanzado su momento negativo extremo: se niega de modo radical, nihilista; anula toda y cualquier utopía nostalgia. Y esto alcanza el paroxismo en la disolución del individuo como sujeto de la razón y de la historia. [...] Esta es una connotación sorprendente de la modernidad en la época de la globalización: la decadencia del individuo. El mismo, singular o colectivo, produce y reproduce las condiciones materiales y espirituales de su subordinación y eventual disolución.” Ibid, p. 61.
- 3 Cfr. Gianni Vattimo, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, pp. 73 y 131.
- 4 Cfr. Jürgen Habermas, *Die postnationale Konstellation*, Frankfurt, Suhrkamp, 1998, pp. 65-194.
- 5 Cfr. George Lukács, *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, 2da. ed., Barcelona/México, Grijalbo, 1968.
- 6 Cfr. Martin Heidegger, *Nietzsche*, I y II, Pfullingen, Meske, 1961.
- 7 Cfr. Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994.

Capítulo I
**VISION DEL MUNDO
EN EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA**

Nuestra tesis sostiene que el concepto de cultura de Nietzsche está determinado por su concepción del arte. Primero hacemos una exposición de la «visión del mundo» del autor y, en otro momento, sacamos las consecuencias de aquélla para su concepción de cultura. La visión del mundo de Nietzsche está determinada por su „metafísica del arte“. Tesis central de su metafísica es la esencial unidad de vida y arte; tesis que Nietzsche la representa en el marco problemático de las relaciones existentes entre vida y apariencia. Nietzsche se vale de la antítesis de lo dionisiaco y de lo apolíneo para hacer una exposición de cómo diferentes expresiones artísticas se reconcilian en forma paradigmática en la obra de arte de la tragedia griega. Esta reconciliación es, en realidad, una representación de la vida y de su afirmación con todas sus implicaciones y con su consiguiente reestablecimiento en su unidad fundamental. Esta visión del mundo supone una crítica a cierta tradición metafísica cuyos orígenes se remontan a la época del apareamiento y consolidación del pensamiento racional, proceso que Nietzsche lo personifica en la figura de Sócrates, quien habría sido justamente el responsable de la muerte de la tragedia griega, y cuyo espíritu estaría todavía vigente en la época moderna y que tendría a la ciencia como su expresión

prototípica. Esta metafísica le posibilita desarrollar una crítica de la cultura moderna en el sentido de que ésta, al haber desplazado al arte y al haber hecho del conocimiento su centro, ha agotado sus fuerzas al no estar vinculada a la vida resultante de la afirmación del arte. A todo esto Nietzsche añade, además, el anuncio del renacimiento del espíritu dionisiaco de la antigua tragedia en la obra dramático musical de Richard Wagner. La presentación de estas tesis las vamos a desglosar en los siguientes puntos: 1) la visión „pesimista“ o „trágica“ del mundo, 2) lo dionisiaco y lo apolíneo» como los principios básicos de su estética, 3) la visión „optimista“ como crítica de la ciencia y la cultura modernas, 4) Nietzsche y la tradición sobre lo „dionisiaco“ en Alemania.

1.1 Visión “pesimista” o “trágica” del mundo

Nietzsche sostiene que la visión “pesimista” hace frente a los “horrores” y “espantos” constitutivos de la existencia mediante la práctica artística. Esta justificación “estética” del mundo apela al potencial transfigurador contenido en las “apariencias” o “ilusiones”, en clara polémica con las tesis planteadas por la tradición socrático-platónica y el cristianismo respecto al arte.

1.1.1. De la esencial “unidad” de vida y arte

Nuestra tesis es que el concepto de cultura de Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia* está determinado por su concepción del arte. Él entiende el arte fundamentalmente como expresión de la vida. En otras palabras, Nietzsche hace una fundamentación estética de la cultura porque así la puede justificar desde su concepción de la vida. El concepto de cultura de Nietzsche surge de su concepción de la vida entendida como creación artística. El trasfondo metafísico del concepto de cultura de Nietzsche hay que buscarlo en la estrecha relación que el autor establece entre vida y cultura. A esto se debe que la cultura para Nietzsche no se refiere simplemente al conjunto de producciones artísticas que distinguen a una colectividad, y que han sido tradicionalmente denominadas como arte bello, sino que se refiere al modo de realización del hombre en el cual la vida misma se afirma en la producción artística. Con Nietzsche el arte no designa simplemente una esfera de realización de lo humano, sino que es el ámbito de consumación de la vida en general. Ya en el mismo *Prólogo* Nietzsche quiere dejar en claro su convicción: “el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida”¹

Nietzsche hereda de Schopenhauer una visión del mundo cuyo «pesimismo» se revela en las consecuencias que se siguen para la especie humana en las palabras del Sileno, acompañante de Dioniso:

‘Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decir-

te lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti - morir pronto.’²

Este sin sentido de la existencia humana tiene su raíz en la condición básica de toda vida en general, es decir, en “el eterno dolor primordial, fundamento único del mundo”³. En lo fundamental, como ya anotamos, Nietzsche sigue a Schopenhauer quien sostenía que la vida humana “no es en su esencia más que un dolor constante disfrazado bajo mil distintas formas, y un estado absoluto de desgracia”⁴. El dolor es constitutivo de la vida humana porque es una forma de objetivación de la voluntad: “la voluntad, de la cual es objetivación la vida humana, como todos los demás fenómenos, es una tendencia sin fin y sin término.”⁵ “Pero la base de todo querer es la falta de algo, la privación, el sufrimiento. Por su origen y por su esencia, la voluntad está condenada al dolor.”⁶ De estas consideraciones Schopenhauer saca la consecuencia, por referencia al monólogo de Hamlet: “Es tan miserable nuestra condición que es preferible el no ser absoluto.”⁷

Pero, como se sabe, Nietzsche no se queda ahí, sino que recurre a los griegos, quienes en la experiencia estética de la antigua tragedia habrían sido capaces de transformar y dar sentido a su existencia. La antigua tragedia habría hecho de las verdades anunciadas por el dios Dioniso su motivo central y de esta “doctrina mística de la tragedia” Nietzsche quiere rescatar la “visión pesimista del mundo”:

...el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad establecida.⁸

A diferencia de la tradición cristiana y socrático-platónica y de sus herederos modernos (incluido a Schopenhauer), Nietzsche considera que la sabiduría «trágica» tiene que recuperar la “imagen total del mundo”⁹. Esta imagen “total” sólo es posible bajo el supuesto de la unidad de la vida. Ya en su escrito *La visión dionisiaca del mundo*, escrito preparatorio de su *Nacimiento de la tragedia*, Nietzsche se había referido a la “unitaria naturaleza de la voluntad”¹⁰, pero, en el *Nacimiento de la tragedia* se nota que, a diferencia de Schopenhauer cuando habla sobre el fundamento del mundo, Nietzsche no habla tanto de «voluntad», sino, más bien, del “Uno-primordial”, “fundamento único del mundo”, cuyo rasgo esencial consiste en ser “lo eternamente sufriente y contradictorio”¹¹ o, expresado con categorías más tradicionales: “lo espantoso o absurdo del ser”¹². La diferencia es clara: Schopenhauer ubica el dolor en el ámbito de las apariencias (o individuación) como el rasgo característico de la objetivación de la voluntad. Nietzsche, en cambio, ubica el dolor en el mismo Uno-primordial. En otras palabras, “la imagen total del mundo” sólo puede ser restituida porque la unidad de la vida es reconocida y afirmada incluso en lo que ella tiene de doloroso

y contradictorio.¹³ Esto sería posible, siguiendo el ejemplo de los griegos, en el arte.

En la experiencia artística de los griegos Nietzsche ve el ejemplo prototípico de cómo un pueblo fue capaz de transformar “lo espantoso o absurdo de la existencia” “en representaciones con las que se puede vivir”¹⁴. El dolor humano es superado en el arte en cuanto actúa como “un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo”¹⁵. Lo cual no debe llevar a pensar que las artes tienen una función meramente “complementaria” porque, en realidad, ellas son las que, en general, “hacen posible y digna de vivirse la vida”¹⁶; más exactamente, es “propio del arte en cuanto tal (...) un propósito metafísico de transfiguración”¹⁷ de la realidad en general. En el arte trágico de los griegos Nietzsche descubre que la vida ha sido estimulada hasta el punto que el dolor humano, cuya base descansa en la verdad aterradora anunciada por el Sileno, puede ser transformada:

La existencia bajo el luminoso resplandor solar de tales dioses -Nietzsche se refiere a la religión olímpica representada por el arte homérico- es sentida como lo apetecible de suyo, y el auténtico dolor de los hombres homéricos se refiere a la separación de esta existencia, sobre todo a la separación pronta: de modo que ahora podría decirse de ellos, invirtiendo la sabiduría silénica, lo peor de todo es para ellos el morir pronto, y lo peor en segundo lugar el llegar a morir alguna vez.¹⁸

La verdad del arte radica en aquello que Nietzsche considera la gran enseñanza de la tragedia griega y que él llama «consuelo metafísico»: “en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera”¹⁹.

1.1.2. *Justificación “estética” del mundo*

A la tesis según la cual “el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida”²⁰, Nietzsche agrega otra para completar lo que él denomina su «metafísica del arte». Se trata de su tesis de la justificación estética del mundo. Nietzsche explica que en esta concepción el mundo es considerado como una «comedia de arte», cuyo sentido es el mantenerse en la inmanencia de un permanente crear y recrear del «artista primordial del mundo», aquí no hay nada determinado ni establecido, los seres se justifican en la medida que participan en aquella gran obra de arte:

Pues tiene que quedar claro sobre todo, para humillación y exaltación nuestras, que la comedia entera del arte no es representada en modo alguno para nosotros, con la finalidad tal vez de mejorarnos y formarnos, más aún, que tampoco somos nosotros los auténticos creadores de ese mundo de arte: lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte -pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo.²¹

Así, pues, el mundo queda explicado independientemente de objetivos externos, no necesita dios, no sigue ningún plan, ni voluntad humana, él es como una obra de arte, totalmente justificado por sí mismo.²²

En el segundo pasaje, donde también aparece la tesis de la justificación estética del mundo, Nietzsche anota otros elementos que nos pueden servir para profundizar su concepción del mundo. El placer producido en la experiencia estética del mito trágico, “placer primordial percibido incluso en el dolor”, nos revelaría una y otra vez

...como efluvio de un placer primordial, la construcción y destrucción por juego del mundo individual, de modo parecido a como la fuerza formadora del mundo es comparada por Heráclito el Oscuro a un niño que, jugando, coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego los derriba.²³

La misma convicción, la constitución del mundo como radical afirmación de la vida en el devenir, concebido como construcción y destrucción (creación), aparece ratificada, años más tarde, en su *Ensayo de autocrítica*:

De hecho el libro entero no conoce, detrás de todo acontecer, más que un sentido y un ultra-sentido de artista, -un ‘dios’, si se quiere, pero, desde luego, tan sólo un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y soberanía idénticos,

un dios-artista que, creando mundos, se desembara de la necesidad implicada en la plenitud y la sobreplenitud, del sufrimiento de las antítesis en él acumuladas.²⁴

En otras palabras, la justificación estética del mundo es sinónimo de justificación «creadora» del mundo. El mundo adquiere su legitimación en la medida que es considerado como permanente creación.²⁵

En este mundo, que se crea y recrea artísticamente, la vida se sirve de la «apariencia» para perpetuarse. En palabras de Nietzsche: la meta «eternamente» alcanzada de la voluntad es “su redención mediante la apariencia”²⁶. La apariencia es la condición que hace posible la vida en general porque

...lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera.²⁷

Dolor y apariencia, dos aspectos de la misma vida que busca perpetuarse en el juego permanente de ambas. La dimensión metafísica del arte consiste en hacer posible la redención de la vida mediante la apariencia:

Pero en la medida que el sujeto es artista, está redimido ya de su voluntad individual y se ha convertido, por así decirlo, en un medium a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia.²⁸

Nietzsche también se refiere a la apariencia con el término de «ilusión»:

Es un fenómeno eterno: mediante una ilusión extendida sobre las cosas la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo.²⁹

La cultura en general es entendida por Nietzsche como grados de «ilusión» o «estimulantes» de las que se sirve la voluntad para mantener a sus criaturas en la vida (Ibid). En un fragmento, de finales de 1870-abril 1871, Nietzsche expone sintéticamente en cuatro puntos su visión del mundo:

Si es que la contradicción es el verdadero ser, y el placer la apariencia, cuando el devenir pertenece a la apariencia- eso significa comprender el mundo en su profundidad, comprender la contradicción. Entonces nosotros somos el ser - y tenemos que producir de nosotros la apariencia. El conocimiento trágico como madre del arte.

1. Todo existe mediante el placer; cuyo medio es la ilusión. La apariencia posibilita la existencia empírica. La apariencia como padre del ser empírico: entonces esto no es el verdadero ser.
2. Ser verdadero es sólo el dolor y la contradicción.
3. Nuestro dolor y nuestra contradicción es el dolor-originario y la contradicción-originaria, rota mediante la representación (la cual produce placer).

4. La grandiosa capacidad artística del mundo tiene su análogo en el grandioso dolor-originario.³⁰

Finalmente, es necesario señalar explícitamente que en última instancia la vida, concebida como creación y destrucción, es la formulación de Nietzsche para referirse al «devenir». Nietzsche utiliza en su escrito sobre la historia la expresión «devenir soberano» para referirse a su concepción “de la fluidez de todas las concepciones, de todos los tipos y de todas las especies, de la ausencia de toda diversidad entre el hombre y la bestia”³¹. Igualmente, en el escrito sobre *La filosofía en la época trágica de los griegos* (1873) Nietzsche interpreta las enseñanzas de Anaximandro, influenciado por la lectura de Schopenhauer, en el sentido de que

Todo lo que es, está condenado a dejar de ser, ya sea la vida humana, o el agua, o el calor o el frío; por dondequiera que percibimos una determinada cualidad, podemos profetizar, una dolorosa experiencia, la destrucción, la desaparición de esa cualidad.³²

En el mismo escrito Nietzsche se identifica con las enseñanzas de Heráclito:

El devenir único y eterno, la radical inconsistencia de todo lo real, como enseñaba Heráclito, es una idea terrible y perturbadora y emparentada inmediatamente en sus efectos con la sensación que experimentaríamos un hombre durante un temblor de tierra: la desconfianza en la firmeza del suelo.³³

Ahora bien, Nietzsche explica inmediatamente, alineándose con la perspectiva heracliteana, acerca del carácter específico del devenir:

...esto lo consiguió Heráclito por una observación hecha sobre la procedencia efectiva de todo devenir, y de todo parecer que comprendió bajo la forma de polaridad, es decir, como desdoblamiento de una fuerza en dos actividades cualitativamente diferentes, opuestas y tendentes a su conciliación o reunión. [...] De este combate de cualidades contrarias nace todo devenir [...] Todo sucede con arreglo a esta lucha, y precisamente esta lucha es la manifestación de la eterna justicia.³⁴

Esta concepción del mundo como devenir y enfrentamiento está presente también en *El nacimiento de la tragedia*, pero, expuesta en términos de una estética de lo apolíneo-dionisiaco. El arte, que se juega en el campo problemático de la creación y la destrucción, es considerado por Nietzsche como la verdad de la vida y, como tal, tiene que ser expresión y afirmación del devenir.³⁵

Vista en su conjunto, la «metafísica de artistas» de Nietzsche presenta una perspectiva crítica y otra, más bien, positiva respecto de la consideración tradicional del mundo. En el primer sentido Nietzsche desarrolla una perspectiva crítica frente a la justificación del mundo que suponen los discursos del más allá cristiano y de las Ideas de Platón. En este sentido Nietzsche observa, años más tarde, el *Nacimiento de la tragedia* como su primer gran intento de «transvaloración» de to-

dos los valores.³⁶ En el segundo sentido Nietzsche intenta dar un significado positivo a su discurso en cuanto el trasfondo de su metafísica de artista tiene que elaborarla como una metafísica de la vida. A su vez, en la elaboración de esta metafísica se puede rastrear su distanciamiento de las tesis resignacionistas de Schopenhauer.

1.1.3. *Polémica de Nietzsche con Sócrates y Platón*

La posición de Nietzsche respecto a Platón hay que deducirla de su crítica general a la visión optimista del mundo, para lo cual Nietzsche se vale de la figura de Sócrates. Por el momento, vamos a referirnos directamente a Platón y, más adelante, establecemos los nexos entre Sócrates, Platón y Nietzsche. Frente a la tradición platónica, Nietzsche desconoce la tajante separación entre el mundo de las ideas y el de la realidad empírica. Su justificación estética reconoce únicamente la existencia de una realidad cuyos límites intentan ser superados, dando lugar a un mundo cuya única realidad es la permanente transgresión de sus límites en un eterno proceso de creación de apariencias. En un fragmento, de finales de 1870 a abril de 1871, Nietzsche sintetiza su posición respecto a Platón: “Mi filosofía *platonismo invertido*: mientras más lejos del ser verdadero, es más puro, más hermoso, mejor. La vida en la apariencia como objetivo.”³⁷ La posición de nuestro autor frente a Platón aparece caracterizada por cierta ambigüedad. Por una parte, Nietzsche coincide con Platón en el sentido de que él

tampoco ve en la realidad empírica la última instancia a la cual tenga que ser referido el Uno-primordial y, por otro lado, se distancia, porque la realidad de este mundo, único posible en el cual transcurre la vida y la muerte del hombre, le parece la única realidad en la cual se afirma el ser. En este sentido, «platonismo invertido» hace referencia, por una parte, a una visión del mundo de corte panteísta, con lo cual se pretende superar las tajantes oposiciones de una consideración del mundo que requiere una referencia metafísica y/o trascendente y cuyo resultado es la escisión de la realidad, y, por otra parte, a una visión de corte naturalística en la cual las apariencias son remitidas a la acción reproductora de la vida.³⁸ En el fondo, la metafísica de artista conserva cierto residuo de la metafísica tradicional, razón por la cual Nietzsche va a abandonar más tarde dicho programa.

1.1.4. *Polémica de Nietzsche con el cristianismo*

La visión «trágica» del mundo es en general un planteamiento anticristiano. En su *Ensayo de autocrítica* Nietzsche señala lo «esencial» de su justificación «estética» del mundo:

...ella delata ya un espíritu que alguna vez, pese a todos los peligros, se defenderá contra la interpretación y el significado morales de la existencia. [...] Acaso donde mejor pueda medirse la profundidad de esta tendencia antimoral es en el precavido y hostil silencio con que en el libro entero se trata al cristianismo, -el cristianis-

mo en cuanto es la más aberrante variación sobre el tema moral que la humanidad ha llegado a escuchar hasta este momento. En verdad, no existe antítesis más grande de la interpretación y justificación puramente estéticas del mundo, tal como en este libro se las enseña, que la doctrina cristiana, la cual es y quiere ser sólo moral, y con sus normas absolutas, ya con su veracidad de Dios por ejemplo, relega el arte, todo arte, al reino de la mentira, - es decir, lo niega, lo reprueba, lo condena. Detrás de semejante modo de pensar y valorar, el cual, mientras sea de alguna manera auténtico, tiene que ser hostil al arte, percibía yo también desde siempre lo hostil a la vida, la recrosa, vegativa aversión contra la vida misma.³⁹

No se puede desconocer que la idea de una justificación «estética» del mundo siempre tuvo especial atención por parte de Nietzsche, sin embargo, hay que tener presente que, más tarde, el arte ya no será remitido por el autor a aquella dimensión metafísica, universal y naturalística, sino que será desarrollado en el ámbito de la productividad humana, del artista y del arte. El mismo hombre se convierte en obra de arte, no como obra de la naturaleza, sino como autoproducción humana. De hecho, en la visión retrospectiva del NT se puede observar que Nietzsche acentúa más en el concepto de artista, con lo cual el proceso creador ganó mayor hegemonía en términos de la creación artística consciente.⁴⁰ Después del *Nacimiento de la tragedia* la idea de la justificación estética del mundo es prácticamente abandonada

por Nietzsche. Las razones de dicho cambio seguro que no tienen que ver con su posición respecto de la justificación «moral» del mundo. Su distanciamiento de la tesis de la justificación estética del mundo tiene que ver con, en primer lugar, con una actitud ciertamente vacilante respecto del arte y, en segundo lugar, con su actitud más crítica respecto de la metafísica en general. Tampoco se puede desconocer que cierto papel juegan el fracaso de su *Mahnruf an die Deutsche* y el fin de su apoyo al programa político cultural de Richard Wagner, que llega hasta su IV *Consideración intempestiva*. Pero, más poderoso que todo esto, desde el punto de vista filosófico, sus dudas respecto a la metafísica y su afán por liberarse de la ilusión producida por ésta. La metafísica del arte es reemplaza más adelante por Nietzsche por una “fisiología del arte”⁴¹. La razón del abandono de la metafísica del arte por parte de Nietzsche hay que buscarla en la radicalización de su lucha contra la metafísica en general. Las reflexiones posteriores al *Nacimiento de la tragedia* relacionan la «apología» del arte con su lucha contra la metafísica. La “doma de los instintos del conocimiento”, que “tan sólo sucede mediante el arte”, es ahora introducida mediante la crítica de la metafísica tradicional:

El filósofo del conocimiento trágico [...] doma los instintos del conocimiento, que han sido desatados, no con una nueva metafísica. El no funda una nueva fe [...] él construye para una nueva vida: él devuelve al arte sus derechos.⁴²

Sólo como «obra de arte» tiene la experiencia estética su ámbito apropiado, no en el Medium de la metafísica.⁴³ Con el posterior abandono de la metafísica de artistas la justificación estética del mundo ya no tiene sentido.⁴⁴

1.2. Lo «dionisiaco» y lo «Apolíneo»

Tesis del autor es la esencial unidad de arte y vida. Bajo este supuesto Nietzsche recurre a la pareja de lo «dionisiaco» y lo «apolíneo» para exponer su concepción del arte. Nietzsche se vale de dichos «instintos» para hacer una exposición de cómo diferentes expresiones artísticas culminan en la conformación de una obra de arte como máxima afirmación de vida. Esto se habría dado, en forma ejemplar, tanto en la antigua tragedia de los griegos como en el moderno drama musical de Richard Wagner. En la representación de ambas obras de arte Nietzsche retoma la dualidad de voluntad y apariencia, formulada por Schopenhauer, y la replantea en la medida que el juego entre lo «dionisiaco» y lo «apolíneo» le posibilitan restituir la unidad fundamental de vida y apariencia. La relación de dichos principios, que se consuman en la realización de diferentes expresiones artísticas, tiene el carácter de un permanente enfrentamiento que, finalmente, alcanzan una suerte de «reconciliación» en la obra de arte de la tragedia y el drama musical; sin embargo de lo cual, se puede observar un cierto predominio de lo «dionisiaco».

1.2.1. La herencia del Romanticismo

Desde el estado actual de la investigación sobre la recepción de lo «dionisiaco» en Alemania, no cabe duda que algunas afirmaciones de Nietzsche, en el sentido de que él sería el autor de dicho «descubrimiento», pueden ser exageradas. Con todo, hay que reconocer que, ciertamente, con Nietzsche lo «dionisiaco» alcanzó un «patos» filosófico hasta la fecha desconocido.⁴⁵ Como hoy sabemos, el trabajo de Nietzsche está conectado con una tradición de investigaciones en Alemania sobre Dioniso, que va desde la época del humanismo clásico-romántico hasta el Romanticismo. En sus orígenes sus representantes clásicos son Goethe y Winckelmann. Los trabajos de Friedrich Creuzer sobre el culto dionisiaco griego fueron decisivos para la concepción romántica de lo dionisiaco. Estos trabajos fueron los que prepararon el terreno para una verdadera «epifanía»⁴⁶ de lo dionisiaco en aquella época. La obra de Creuzer fue también la que posibilitó el acceso de lo «dionisiaco» en las investigaciones de la filología clásica y la historia de la literatura. Ritschl, profesor de Nietzsche, y más tarde Erwin Rohde, amigo de Nietzsche, también escribieron sobre lo «dionisiaco». En el caso de Nietzsche parece ser que fueron muy importantes sus conversaciones con Wagner en los años 1869-1871, cuando éste vivía en Tribschen, así como también sus publicaciones. Los investigadores de la así llamada «nueva mitología» consi-

deran lo «dionisiaco» como uno de los fenómenos del Romanticismo alemán, fenómeno que habría surgido entre otras causas, como una manera de enfrentar la crisis de sentido experimentada por el racionalismo.⁴⁷

1.2.2. La “duplicidad” de lo “dionisiaco” y lo “apolíneo”

Desde el principio Nietzsche establece que, para exponer sus tesis sobre el arte, no se va a basar en las categorías de la filosofía tradicional, sino que va a recurrir a las posibilidades que le brinda la pareja de lo «dionisiaco» y lo «apolíneo»:

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco.⁴⁸

No es difícil percatarse que Nietzsche está en contra de aquella concepción del arte que lo entiende como «arte bello». Él polemiza con cierta tradición que había concebido el arte como arte de la bella «apariencia», desvinculando así al arte de su íntima relación con la vida. A pesar de que la estética en el siglo XIX tiende a diversificarse, a diferencia de la desarrollada en el siglo XVIII, la misma que tiende a la construcción sistemática, la influencia de Hegel es notable hasta la segunda mitad del siglo XIX. Las discusiones desarrolladas en este sentido se concentraron en fundamentaciones de tipo conceptual y sistemático y, sobre todo, en la función

cognoscitiva del arte, con lo cual, la elaboración de una estética desde el punto de vista de la psicología del artista pasó a segundo plano. La separación de Nietzsche de aquella tradición se observa en su intento de una refundamentación del arte desde elementos míticos y estéticos en el contexto de su concepción de vida.⁴⁹

Nietzsche empieza su escrito afirmando que «el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo «apolíneo» y de lo «dionisiaco» y explica dicha «duplicidad» por analogía a “como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente”⁵⁰. El mismo Nietzsche señala en uno de sus fragmentos que emplea el término «duplicidad», y la analogía utilizada con sus rasgos de corte naturalístico-románticos, por referencia a Kant:

Que la naturaleza haya vinculado el origen de la tragedia a aquellos dos instintos fundamentales de lo apolíneo y de lo dionisiaco, nos permite considerarlo tanto como un abismo de la razón como un dispositivo de la misma razón, el vincular la propagación a la duplicidad de los sexos: lo cual al gran Kant siempre le pareció sorprendente. El secreto común es, por lo tanto, cómo puede surgir algo nuevo a partir de dos principios enemistados uno a otro: en qué sentido la propagación tanto como la obra de arte trágica pueden ser consideradas como una garantía del renacimiento de Dioniso, como un rayo de esperanza sobre el rostro eternamente sufriente de Deméter.⁵¹

El pasaje último aparece en el contexto de la explicación que Nietzsche hace sobre la visión «trágica» del mundo, como superación del «mundo despedazado en individuos» (KSA 7, 178). Con la visión trágica del mundo Nietzsche quiere remitir la «dualidad» de lo «dionisiaco» y lo «apolíneo» a la unidad fundamental de la vida. Para esto tiene que hacer frente a los programas de Kant, que había escindido el mundo en «cosa en sí» y «fenómeno», y Schopenhauer, que también había escindido el mundo en «voluntad» y «representación». La «dualidad» de lo «dionisiaco» y lo «apolíneo» tienen que dar cuenta de la unidad fundamental de la vida.⁵²

Nietzsche no recurre a las categorías de la filosofía tradicional, sino que polemiza con ella desde los contenidos fisiológicos, psicológicos y estéticos que le brindan la referencia mítica de lo «apolíneo» y lo «dionisiaco». Nietzsche presenta lo «dionisiaco» y lo «apolíneo» por analogía a los estados fisiológicos y psicológicos del sueño y la embriaguez. En el sueño asistimos al mundo caracterizado por la producción de imágenes y la fantasía, en cambio, con la embriaguez se experimenta un estado de éxtasis que acompaña al olvido de la subjetividad. Lo apolíneo se refiere al mundo de la medida y el orden, en el cual reina la mesura. Se trata de la representación del orden espacio-temporal de los fenómenos en los cuales rige el principio de «individuación». El ámbito característico de lo «apolíneo» es la «apariencia». Con lo «dionisiaco», en cambio, asistimos al olvido total de la subjetividad. Aquí domina la desmesura y la pérdida del límite. En lo

«dionisiaco» el arte supera el ámbito de la apariencia y es restituido al fondo unitario de la vida. Ahora bien, Nietzsche considera este complejo de estados fisiológicos, psicológicos y estéticos, a partir de lo cual caracterizó lo «dionisiaco» y lo «apolíneo», como «estados artísticos de la naturaleza» en los cuales no hay «intervención del artista humano». En este sentido, lo «dionisiaco» y lo «apolíneo» son categorías cosmológicas o naturalísticas porque se refieren a la actividad artística de la vida.

En sentido restringido, Nietzsche considera la actividad artística del hombre desde su categoría de la «imitación»:

Con respecto a estos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un `imitador`, y, ciertamente, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisiaco de la embriaguez, o en fin -como, por ejemplo, en la tragedia griega- a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez.⁵³

Nietzsche intenta explicar la producción artística desde el principio aristotélico de la “mimesis” o “imitación de la naturaleza”⁵⁴. En realidad, hay que entender el texto de Nietzsche como una crítica a la interpretación tradicional de la «mimesis». No tiene que ser imitada la *natura natura*, la realidad creada por la naturaleza, sino la *natura naturans*, la misma naturaleza creadora. En este sentido, la mimesis es la forma máxima de la poesis. La “imitación” de Nietzsche, la *natura natura* potenciada, en relación a la *natura natura* ha ido más allá de la mera función reproductora. Aquella es ya una reproduc-

ción de la misma vida creadora. La «imitación» ejercida por el arte no es una mera reproducción, sino que ella misma es energía productora. No olvidemos que el arte no es simplemente un «complemento», sino que tiene una dimensión metafísica de “transfiguración”⁵⁵ en la medida que el artista se “funde”⁵⁶ en la acción reproductora de vida.

Lo propio del arte apolíneo consiste en el quedar enredado en la ilusión provocada por el velo de la belleza. Expresiones típicas de este arte son la poesía épica y las artes figurativas (la plástica). Este mundo del arte habría surgido como el recurso del griego para superar los horrores y espantos de la existencia:

Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses [olímpicos]: eso hemos de imaginarlo sin duda como un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la alegría: a la manera cómo las rosas brotan de un arbusto espinoso.⁵⁷

El «efecto supremo» de la cultura apolínea consiste en lograr un aparente estado de «armonía» o de «unidad» del ser humano con la naturaleza, para el cual Schiller habría utilizado el concepto “ingenuo”⁵⁸. Lo ingenuo consiste en «ese completo quedar enredado en la belleza de la apariencia». Así, por ejemplo, el arte del escultor supera el dolor de la existencia “mediante la glorificación luminosa de la eternidad de la apariencia, la belleza triun-

fa aquí sobre el sufrimiento inherente a la vida, el dolor queda en cierto sentido borrado de los rasgos de la naturaleza gracias a una mentira.”⁵⁹ Homero sería el prototipo del «artista ingenuo»:

Sirviéndose de este espejismo de belleza luchó la ‘voluntad’ helénica contra el talento para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento, que es un talento correlativo del artístico: y como memorial de su victoria se yergue ante nosotros Homero, el artista ingenuo.⁶⁰

Lo esencial del arte apolíneo consiste en la superación del dolor en el placer de la apariencia. En palabras de Nietzsche: “lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera”⁶¹. El sueño, en comparación al mundo de las representaciones empíricas, puede ser considerado como «apariencia de la apariencia», es decir, como una satisfacción más alta del «ansia primordial de apariencia». Nietzsche recurre a la «Transfiguración» de Rafael para graficar cómo el proceso primordial del artista ingenuo y a la vez de la cultura apolínea consistiría en aquel quedar la apariencia despotenciada a apariencia. Nietzsche interpreta la parte inferior del cuadro, referido al dolor humano, como el carácter fundante del ser y la parte, superior, en el cual se representa la liberación de dicho dolor, como la necesidad de la apariencia para mantenerse en la vida. En dicho cuadro Nietzsche cree ver paradigmáticamente representada “la meta eternamente alcanzada de lo

Uno primordial, su redención mediante la apariencia” o, de otra manera, “cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la visión redentora”⁶².

A diferencia del arte apolíneo, cuya especificidad consiste en la superación del dolor en la belleza de la apariencia, el arte dionisiaco surge de su relación con el dolor primordial. La música es la expresión privilegiada del arte dionisiaco:

El escultor y también el poeta épico, que le es afin, están inmersos en la intuición pura de las imágenes. El músico dionisiaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor.⁶³

La música “se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia.”⁶⁴ En el origen del arte dionisiaco Nietzsche ve una estrecha relación entre la lírica y la música: “el fenómeno más importante de la antigua lírica” consiste en “la unión, más aún, identidad del lírico con el músico”⁶⁵. A su criterio, lo esencial del poeta lírico consiste en que «se ha identificado plenamente con lo uno primordial, con su dolor y contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música», la misma que, posteriormente, “se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como en una imagen onírica simbólica.”⁶⁶ De hecho, Nietzsche concibe al poeta lírico como aquél que se ve empuja-

do a hablar de la música con símbolos apolíneos y la poesía lírica como una “fulguración imitativa de la música en imágenes y conceptos”⁶⁷. Propio del artista dionisiaco sería, por lo tanto, que haría sensibles aquella “contradicción y aquel dolor primordiales junto con el placer primordial propio de la apariencia”⁶⁸.

1.2.3. La “alianza fraternal” de lo “dionisiaco” y lo “apolíneo” en la tragedia

La máxima expresión artística, a criterio de Nietzsche, no es la lírica, sino la antigua tragedia griega. Ésta sería la obra artística dionisiaca por excelencia. La gran enseñanza, que toda «verdadera» tragedia nos deja, sería “El consuelo metafísico [...] de que en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera”⁶⁹.

En el arte dionisiaco y en su simbolismo trágico la naturaleza misma nos interpela con su voz verdadera, no cambiada: ‘¡Sed como yo ¡Sed bajo el cambio incesante de las apariencias, la madre primordial que eternamente crea, que eternamente compele a existir, que eternamente se apacigua con este cambio de las apariencias’.⁷⁰

Así, pues, en el arte dionisiaco el ser humano deja de ser artista y se convierte en una obra de arte, con lo cual él mismo es cocreador de vida:

El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para su suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la na-

turalidad entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez⁷¹

Aquí se realizaría en el hombre aquello de que sólo como fenómeno estético están justificadas la existencia y el mundo.

La recuperación del fondo vital en la experiencia estética dionisiaca tiene como consecuencia una restitución de la unidad fundamental entre el hombre y la naturaleza: “Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre.”⁷² Pero, no sólo entre hombre y naturaleza, sino también entre los hombres:

...el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza.⁷³

Para Nietzsche la tragedia griega fue la obra artística (dionisiaca) por excelencia. Él considera que el coro de la tragedia sería “el fenómeno artístico primordial”⁷⁴, “el auténtico drama primordial”⁷⁵. En esta convicción se basa su tesis central de que la tragedia habría surgido del coro y que en su origen habría sido “únicamente coro y nada más que coro”⁷⁶. Nietzsche recalca que:

...en su origen, la tragedia es sólo ‘coro’ y no ‘drama’. Más tarde se hace el ensayo de mostrar como real al dios y de representar como visible a cualquier ojo la figura de la visión, junto con todo el marco transfigurador: así es como comienza el ‘drama’ en sentido estricto.⁷⁷

Se trata del coro de sátiros de la tragedia que canta y se identifica con los sufrimientos de su dios Dioniso: «el entusiasta exaltado al que extasía la proximidad del dios, el camarada que comparte el sufrimiento, en el que se repite el sufrimiento del dios». El coro sería, en pocas palabras, “un autorreflejo del hombre dionisiaco”⁷⁸. Nietzsche ve en todo esto

...la expresión suprema, es decir, dionisiaca de la naturaleza, y por ello, al igual que ésta, pronuncia en su entusiasmo oráculos y sentencias de sabiduría: por ser el coro que participa del sufrimiento es a la vez el coro sabio, que proclama la verdad desde el corazón del mundo.⁷⁹

En definitiva, el sátiro sería el prototipo del «hombre dionisiaco», en el cual es posible reconocer “la imagen primordial del ser humano, la expresión de sus emociones más altas y fuertes [...] el anunciador de una sabiduría que habla desde lo más hondo del pecho de la naturaleza, el símbolo de la omnipotencia sexual de la naturaleza”⁸⁰.

La representación que hace Nietzsche sobre la lírica le sirve como antecedente para explicar su tesis del nacimiento de la tragedia a partir del coro. En efecto,

Nietzsche entiende la tragedia como lírica desarrollada teatralmente; como expresión artística que se origina en el coro y desarrolla el diálogo y la acción como «visiones» del suceso del coro. En palabras de Nietzsche:

(...) hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes. Aquellas partes corales entretejidas en la tragedia son, pues, en cierto modo, el seno materno de todo lo que se denomina diálogo, es decir, el mundo escénico en su conjunto, del drama propiamente dicho. En numerosas descargas sucesivas ese fondo primordial de la tragedia irradia aquella visión en que consiste el drama: visión que es en su totalidad una apariencia onírica, y por tanto de naturaleza épica, más por otro lado, como objetivación de un estado dionisiaco, no representa la redención apolínea en la apariencia, sino, por el contrario, el hacerse pedazos el individuo y el unificarse con el ser primordial. El drama es, por tanto, la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos, y por ello está separado de la epopeya como por un abismo enorme.⁸¹

Desde el principio Nietzsche señala que la tragedia griega es una obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea⁸², sin embargo, visto en su conjunto, Nietzsche considera que la expresión dominante en la tragedia es la primera:

El drama, que con la ayuda de la música se despliega ante nosotros con una claridad, tan iluminada desde dentro, de todos los

movimientos y figuras, como si nosotros estuviésemos viendo surgir el tejido en el telar, subiendo y bajando -alcanza en cuanto totalidad un efecto que está más allá de todos los efectos artísticos apolíneos. En el efecto de conjunto de la tragedia lo dionisiaco recobra preponderancia; la tragedia concluye con un acento que jamás podría brotar del reino del arte apolíneo.⁸³

Nietzsche describe en términos de «alianza fraternal» la «difícil» relación que se daría entre lo dionisiaco y lo apolíneo:

La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general.⁸⁴

1.2.4. Nietzsche y Arthur Schopenhauer

Nietzsche se apoya en Schopenhauer para establecer una diferenciación entre vida y apariencia. La influencia de Schopenhauer en Nietzsche es especialmente evidente a través de su metafísica de la voluntad. La diferencia que Schopenhauer traza entre la voluntad metafísica y el mundo empírico del fenómeno, o, dicho de otra manera, la diferenciación entre voluntad absoluta, entendida como la cosa en sí del mundo, alejada del mundo fenoménico, y el mundo como representación del espacio, tiempo, causalidad, tiene repercusión en la diferenciación que Nietzsche establece entre la voluntad dio-

nisíaca del mundo y el mundo apolíneo de la apariencia. Schopenhauer se apoya en la concepción de las Ideas de Platón y en la concepción kantiana de la “cosa en sí”⁸⁵ para elaborar su metafísica de la voluntad. Schopenhauer le ofrece a Nietzsche el andamiaje filosófico que necesita para la elaboración de una teoría estética del arte dionisiaco-apolíneo. Nietzsche identifica la apariencia apolínea con el «velo de Maya» de Schopenhauer y, además, interpreta de la obra de su mentor intelectual una prefiguración del fenómeno dionisiaco en la «disolución» del principio de individuación.⁸⁶ La problemática nietzscheana de la vida dionisiaca y la apariencia apolínea es un intento de reconstruir la diferenciación schopenhaueriana de voluntad y apariencia.

La justificación «estética» del mundo suponen un distanciamiento de las tesis pesimistas de Schopenhauer, en el fondo, debido a las vinculaciones de las tesis de éste con el cristianismo. Como dijimos, hay una clara diferencia entre las tesis de Nietzsche y las de Schopenhauer: éste propone la negación de la voluntad humana como el medio requerido para reconciliarse con la voluntad metafísica, de modo que “el sujeto cognoscente se transforma en puro sujeto del conocimiento sin voluntad”⁸⁷. En otras palabras, se alcanza «el conocimiento, purificado y ennoblecido por el mismo dolor» cuando se

...llega a ese estado en el que el mundo exterior, el velo de Maya, no le engaña ya, y ve claro a través de la forma del fenómeno, o principio de individuación, y el egoísmo, consecuencia de este principio,

desaparece de él; los motivos, hasta entonces tan poderosos, pierden su poder y en su lugar el conocimiento perfecto de la esencia del mundo, obrando como aquietador de la voluntad, trae la resignación y la renuncia, no sólo de la vida, sino de toda voluntad de vivir.⁸⁸

A diferencia de Schopenhauer, quien, en consecuencia con sus tesis pesimistas, predicaba la resignación y la negación del mundo, Nietzsche afirma la vida, incluso donde ella aparece con los rasgos de la contradicción y el dolor.⁸⁹

En realidad, Nietzsche y Schopenhauer coinciden en cierto sentido en su consideración de la voluntad metafísica, pero, la diferencia decisiva está en que mientras éste niega lo que podríamos llamar la voluntad humana, el otro la afirma y se funde, a la vez, con la voluntad metafísica. En realidad, parece que Nietzsche se mantiene más tarde en la misma concepción de la voluntad que la de Schopenhauer, pero, opone su visión dionisiaca de la existencia a la interpretación «cristiana» de la existencia de Schopenhauer. En un fragmento de 1876 hace las siguientes reflexiones en torno a sus planteamientos anteriores:

...que mi instinto me conducía a lo contrario de Schopenhauer: a una justificación de la vida, incluso en lo que ella tiene de más horrible, ambiguo y falso: -para eso tenía en mis manos la fórmula ‘dionisiaco’./ (que un en-sí-de-las-cosas fuera necesariamente bueno, feliz, verdadero y uno, en contra de esto fue un paso esencial la interpretación de Schopenhauer de la

cosa-en-sí como voluntad: sólo que él no entendió la voluntad hasta divinizarla: él se quedó atrapado en el ideal moral cristiano.⁹⁰

El Dioniso del *Nacimiento de la tragedia* estaría dirigido contra las enseñanzas de Schopenhauer sobre la resignación como visión trágica del mundo⁹¹; ya en el NT aparecería lo dionisiaco como superación del pesimismo schopenhaueriano.⁹² “Dionisiaco: el nuevo camino hacia un tipo de divinidad; mi diferencia contra Schopenhauer desde el principio.”⁹³ Con Schopenhauer la “voluntad” habría perdido contenidos; sería sólo una palabra vacía.⁹⁴ “En efecto, él impulsó al máximo la negación de la voluntad de vida.”⁹⁵

1.2.5. Nietzsche y Richard Wagner

La concepción de la tragedia de Nietzsche está también influenciada por la teoría y la práctica del drama musical de Richard Wagner. En su *Künstlerthum der Zukunft* (1849) Wagner ya presenta la tesis de la música como origen de la tragedia: «Nacimiento desde la música: “Esquilo-./decadencia-Eurípides./-Lo que desde el surgimiento de la tragedia fue creado, fue sólo acción del genio individual, Schakespeare. Fuera del drama como especie -nada.”⁹⁶ Ya para Wagner es la tragedia griega, como «drama religioso», expresión de la relación originaria y mítica del hombre con la «naturaleza». Con la ilustración creciente, es decir con la liberación del núcleo prisionero de la naturaleza, habría sucumbido también el drama religioso y el hombre totalmente desnudo, descubierto,

se habría convertido en el objeto de la plástica, la escultura. Con la disolución de la tragedia el hombre habría perdido “su relación comunitaria con el público, a quien lo vinculaba la religión”⁹⁷. Aquí ya se puede entrever la idea de Nietzsche sobre la muerte de la tragedia. Sin embargo, las diferencias entre uno y otro pensador no pueden ser pasadas por alto. Wagner entiende la tragedia todavía como “religión bella y humana”⁹⁸, es decir, para él la medida apolínea es más determinante que la ausencia de medida dionisiaca. También está presente en Wagner el elemento dionisiaco, cuando se refiere a la música, metafóricamente, como el «mar», pero, no la entiende todavía como disolución del «principio de individuación», sino como “línea fronteriza” entre danza, idioma, sentimiento y pensamiento: “ella está así vinculada y, al mismo tiempo, dependiente entre las facultades externas del hombre, la percepción sensorial, y el pensar espiritual. El mar separa y une, - así es la música.”⁹⁹

La música es para Wagner todavía un fenómeno sensitivo-espiritual, en cambio, para Nietzsche ella es un fenómeno elemental, ya no vinculado fundamentalmente al sentimiento y al espíritu. Según Nietzsche, en la música triunfa la disolución de la subjetividad sensitiva y reflexiva. Wagner, en cambio, pone a Apolo en el centro de sus planteamientos. Por otro lado, Wagner, el joven Wagner, tiene a la vista la solidaridad de la humanidad, la “gran revolución de la humanidad”¹⁰⁰, el “espíritu de la humanidad libre más allá de las barreras de las nacionalidades”¹⁰¹. En

cambio, Nietzsche se mantuvo prácticamente al margen de las implicaciones políticas de las tesis wagnerianas, especialmente contenidas en su *Die Kunst und die Revolution*. Wagner acentúa en otros aspectos, en comparación con Nietzsche, no sólo en la predominancia de lo apolíneo, sino también en la idea de la denominada “obra de arte total griega”¹⁰². El NT también va más allá de una justificación estética que reunifique los tipos de artes, tesis impulsada por Wagner, a Nietzsche le interesa sobretudo la problemática vida-apariencia, vida dionisiaca-apariencia apolínea, en una palabra: la vida que se trasciende en la apariencia. A pesar de toda la influencia de Wagner, que es evidente, Nietzsche desarrolla en su NT una concepción propia.

Sin embargo, no podemos dejar de observar que la propuesta del arte apolíneo-dionisiaco, según Nietzsche, se concreta no solamente en la tragedia griega, sino también en el drama musical de Wagner. El *Tristan* de Wagner le parece la obra de arte apolíneo-dionisiaca por excelencia. Nietzsche ve en ella la perfecta síntesis de música dionisiaca y plástica apolínea. Él pregunta

...si pueden imaginarse un hombre que sea capaz de escuchar el tercer acto de *Tristán e Isolda* sin ninguna ayuda de palabra e imagen, puramente como un movimiento sinfónico, y que no expire, desplegando espasmódicamente todas las alas del alma. Un hombre que, por así decirlo, haya aplicado, como aquí ocurre, el oído al ventrículo cardíaco de la voluntad universal, que sienta cómo el furioso deseo de

existir se funde a partir de aquí, en todas las venas del mundo, cual una corriente estruendosa o cual un delicadísimo arrollo pulverizado, ¿no quedará destrozado bruscamente?¹⁰³

Previamente ya había anotado Nietzsche que “la imagen salva del estar entrelazado en ambientes orgiásticos, véase a *Tristán*”¹⁰⁴. También ante la pregunta planteada en relación al *Tristán*, en qué medida la «universalidad dionisiaca» es superada y se despierta el interés en los “individuos”¹⁰⁵ y en qué medida lo dionisiaco recobra preponderancia, porque “la tragedia termina con un acento que jamás podría brotar del reino del arte apolíneo”¹⁰⁶. Sin lugar a dudas en Nietzsche domina lo dionisiaco. Él cuenta con la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco, pero, en última instancia, corrobora la preponderancia de lo dionisiaco, incluso llega a hablar de la negación de lo apolíneo:

Y con esto el engaño apolíneo se muestra como lo que es, como el velo que mientras dura la tragedia recubre el auténtico efecto dionisiaco: el cual es tan poderoso, sin embargo, que al final empuja al drama apolíneo mismo hasta una esfera en que comienza a hablar con sabiduría dionisiaca y en que se niega a sí mismo y su visibilidad apolínea.¹⁰⁷

La tragedia como palabra dramática sería realmente una «descarga» de la fuerza dionisiaca del mito¹⁰⁸, pero, ella no trascendería lo dionisiaco, sino que posibilitaría representar lo dionisiaco mediante lo apolíneo. Con lo cual Nietzsche señala

la una diferencia importante entre la tragedia antigua y la palabra dramática moderna: en aquélla triunfa el mito viviente, en ésta sería representada mediante la palabra una «medicina» contra el mito. Sin embargo, esta diferencia no aparece del todo en el *Nacimiento de la tragedia*. Con lo cual se evidencia la complejidad existente en las relaciones entre lo dionisiaco y apolíneo. Nietzsche se presenta al respecto no tan argumentativo y, más bien, se remite al postulado estético de la esencial unidad de lo dionisiaco y lo apolíneo:

La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general.¹⁰⁹

1.2.6. Nietzsche y Jakob Burckhardt

Que el tema de lo dionisiaco no sea originalidad de Nietzsche no es novedad. Burckhardt trató también el tema de lo dionisiaco en la tragedia:

Se tiene que ver aquí con respecto al contenido y el tratamiento con aquel misterioso origen de la tragedia `desde el espíritu de la música´. El protagonista permanece como resonancia de Dioniso, y todo el contenido es sólo mito, con lo que se evita la historia que a menudo se infiltra.¹¹⁰

Heidegger reconoce que Nietzsche hizo pública la antítesis de lo apolíneo-dionisiaco, pero, tiene presente que

Burckhardt ya la consideró en sus Lecciones sobre la cultura griega. En principio esto es correcto, pero, sin embargo, hay que considerar el hecho de que para Burckhardt la tragedia no es la directa y más clara manifestación de lo dionisiaco. El protagonista de la tragedia es considerado por él simplemente como un «eco de Dioniso». Lo dionisiaco actúa en él, pero, no es idéntico con él. Además, Burckhardt interpreta la tragedia como representación de «lo humano» en formas «típicas»¹¹¹. La concepción de la tragedia de Burckhardt está todavía muy marcada por una interpretación clásico-humanista de los griegos: “La tragedia ática quiso dejar expresar a la humanidad universal en formas ideales”¹¹². La disolución de lo humano en estados elementales prehumanos no es la perspectiva de Burckhardt. Pero, no cabe duda que el encuentro de Nietzsche con Burckhardt fue estímulo para profundas reflexiones en torno a los griegos en general y a la tragedia en particular¹¹³.

1.3 La visión “optimista” del mundo

A la visión «pesimista» o «trágica» del mundo Nietzsche opone lo que él considera la visión «optimista» del mundo: “Voy a hablar sólo de la *oposición más ilustre* a la consideración trágica del mundo, y con ello me refiero a la ciencia, que en su esencia más honda es optimista, con su progenitor Sócrates a la cabeza.”¹¹⁴ En una suerte de genealogía Nietzsche encarna en la figura de Sócrates al nacimiento del espíritu optimista (o científico), a par-

tir de esto pretende una reconstrucción de cómo aquél habría sido el causante de la muerte de la antigua tragedia y, más aún, de cómo dicho espíritu pervive como fundamento de la cultura moderna y, a la vez, como explicación de su decadencia. Una vez que Nietzsche ha reducido las pretensiones de la ciencia a mera ilusión, procede a explicar la naturaleza de la misma ciencia como una forma de arte.

1.3.1. Sócrates y la muerte de la tragedia

El tema del fin de la tragedia ya había sido motivo de análisis para Nietzsche en su *Sócrates y la tragedia*. La tesis de éste escrito es ligeramente cambiada, o, mejor dicho, radicalizada. Antes consideraba Nietzsche a Eurípides como un trágico, el cual, habiendo sido seducido por Sócrates, intentó renovar la tragedia, pero, habría fracasado; a pesar de lo cual, de forma no intencionada, Eurípides por medio de su obra habría provocado su fin. En cambio, ahora «aliado» con Sócrates combatió la tragedia y la venció.¹¹⁵ La razón de la decadencia de la tragedia se mantuvo en términos de que se introdujo en ella “el socratismo estético”¹¹⁶, “el método racionalista”¹¹⁷, “el nuevo e inaudito aprecio del saber y de la inteligencia”¹¹⁸, “el elemento optimista que hay en la esencia de la dialéctica”¹¹⁹, en una palabra: «la ciencia». En contraposición a esto la obra del auténtico trágico es caracterizada por Nietzsche con los conceptos antagónicos de “inconsciente”¹²⁰, “instinto”¹²¹ y “embriaguez”¹²². Debido a que lo esencial de la tragedia es fundamentado desde la música,

Nietzsche puede formular lapidariamente el fin de la tragedia: “Con el látigo de sus silogismos la dialéctica optimista arroja de la tragedia a la música: es decir, destruye la esencia de la tragedia”¹²³.

Nietzsche considera la antigua tragedia como la expresión artística de una cultura prototípica que se levanta sobre las bases del arte y, consecuentemente, de la vida. A su criterio, la antigua tragedia habría desaparecido por la expulsión del elemento dionisiaco contenido en la música y la irrupción del conocimiento racional como criterio rector de la obra de arte. El protagonista central de este proceso Nietzsche lo ubica en la persona de Sócrates. Pero Nietzsche no ve en éste simplemente al responsable de la desaparición de la antigua tragedia, sino que lo considera como «punto de inflexión» y «vértice» de la así llamada historia universal. A criterio de Nietzsche, después de Sócrates la historia de Occidente es la historia de la consolidación y expansión de una cultura centrada en el conocimiento racional y cuyo punto más alto sería la cultura moderna:

Quien tenga una idea clara de cómo después de Sócrates, mistagogo de la ciencia, una escuela de filósofos sucede a la otra cual una ola a otra ola, cómo una universalidad jamás presentida del ansia de saber, en los más remotos dominios del mundo culto, y concebida cual auténtica tarea para todo hombre de capacidad superior, ha conducido a la ciencia a alta mar, de donde jamás ha podido ser arrojada completamente desde entonces, cómo gracias a esa universalidad se ha extendido por primera vez una red común de pensa-

miento sobre todo el globo terráqueo, e incluso se tiene perspectivas de extenderlas sobre las leyes de un sistema solar entero: quien tenga presente todo eso, junto con la pirámide asombrosamente alta del saber en nuestro tiempo, no podrá dejar de ver en Sócrates un punto de inflexión y un vértice de la denominada historia universal.¹²⁴

1.3.2. Los límites del saber científico

El mismo Nietzsche señala en su *Ensayo de autocrítica* que la tarea a la cual osó acercarse por primera vez con su obra fue la consideración de la ciencia como problemática y discutible.¹²⁵ A su criterio, Kant y Schopenhauer habrían sabido desenmascarar los límites del saber científico:

...ciertas naturalezas grandes [...] han sabido utilizar con increíble sensatez el armamento de la ciencia para mostrar los límites y el carácter condicionado del conocer en general y para negar con ello decididamente la pretensión de la ciencia de poseer una validez universal y unas metas universales: en esta demostración ha sido reconocida por vez primera aquella idea ilusoria que, de la mano de la causalidad, se arroja la posibilidad de escrutar la esencia más íntima de las cosas.¹²⁶

La pretensión del saber científico es considerada por Nietzsche como mera «ilusión» metafísica: “una profunda representación ilusoria [...] aquella inconcusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pen-

sar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de corregir el ser.”¹²⁷ De esta manera, Nietzsche se mantiene en la senda crítica de la modernidad en la medida que, al poner sus esperanzas en el arte, conduce al conocer hasta sus límites:

Esta sublime ilusión metafísica le ha sido añadida como instinto a la ciencia, y una y otra vez la conduce hacia aquellos límites en los cuales tiene que transmutarse en arte: en el cual es en el que tiene puesta propiamente la mirada este mecanismo.¹²⁸

En otras palabras, la ciencia misma es una forma más de arte porque se elabora siempre con un margen de interpretación, e ilusión.¹²⁹ O, como comenta Frank:

La misma ciencia y su comprensión del mundo articulan un instinto, el cual, por sí mismo, de ninguna manera es racional; y esto es, me parece, una de las ideas de Nietzsche que han permanecido, a la cual nosotros recurrimos hoy -cuando dudamos de la beneficencia de la dominación técnico-racional del mundo.¹³⁰

Nietzsche ve en el reproche de Sócrates a sus contemporáneos, que se conduzcan «únicamente por instinto», el principio rector de la nueva cultura instaurada por éste:

Partiendo de ese único punto Sócrates creyó tener que corregir la existencia: él, sólo él, penetra con gesto de desacato y de superioridad, como precursor de una cultura, un arte y una moral de especie totalmente distinta, en un mundo tal que al

agarrar con respeto las puntas del mismo consideraríamoslo nosotros como la máxima fortuna.¹³¹

Expresado en positivo:

Mientras que en todos los hombres productivos el instinto es precisamente la fuerza creadora y afirmativa, y la conciencia adopta una actitud crítica y disuasiva: En Sócrates el instinto se convierte en crítico, la consciencia en un creador, - ¡una verdadera monstruosidad per defec-tum!¹³²

En el ámbito de la moral es la confianza depositada por el socratismo en el conocimiento el supuesto que hace posible establecer una relación necesaria entre saber, virtud y felicidad. Nietzsche sintetiza en tres las tesis morales socráticas: “la virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el feliz.”¹³³ Éstas serían, a criterio de Nietzsche, las tres formas básicas del optimismo.¹³⁴

1.3.3. El “hombre teórico” Sócrates como base de la cultura moderna

Todo el edificio de la cultura moderna habría sido construida según el prototipo del hombre «teórico» Sócrates:

Todo nuestro mundo moderno está preso en la red de la cultura alejandrina y reconoce como ideal el hombre teórico, el cual está equipado con las más altas fuerzas cognoscitivas y trabaja al servicio de la ciencia, cuyo prototipo y primer antecesor en Sócrates.¹³⁵

Aquella confianza puesta en la ciencia por el hombre y cultura modernos Nietzsche la denomina «optimismo»: “¡Y ahora debemos no ocultarnos lo que se esconde en el seno de esa cultura socrática! ¡Un optimismo que se imagina no tener barreras!», «la creencia en la posibilidad de tal cultura universal del saber”¹³⁶. Sin embargo, Nietzsche también sabe hacer explícitos los límites que la misma cultura moderna reconoce en su tarea de autolegitimación:

El signo característico esta ‘quiebra’, de la que todo el mundo suele decir que constituye la dolencia primordial de la cultura moderna, consiste, en efecto, en que el hombre teórico se asusta de sus consecuencias, e, insatisfecho, no se atreve ya a confiarse a la terrible corriente helada de la existencia: angustiado corre de un lado para otro por la orilla. [...] Además, se da cuenta que de que una cultura construida sobre el principio de la ciencia tiene que sucumbir cuando comienza a volverse ilógica, es decir, retrocede ante sus consecuencias.¹³⁷

Cuando Nietzsche desenmascara a Sócrates como el verdadero responsable de la muerte de la tragedia, desarrolla una imagen de Sócrates, la cual debido a su negatividad no tiene parangón. Presupuesto está, sin embargo, la idea de la relevancia de Sócrates al imprimir a toda una época su particular sello en el desarrollo de la historia de la filosofía. Desde el siglo IV a.c. es relacionado el aparecimiento de Sócrates con una nueva orientación de la fi-

losófica, la cual se la entendió siempre como progreso. Desde Aristóteles hasta Hegel es considerado Sócrates como el agente del progreso de toda una época, ya sea que se le atribuya a él la ampliación de la en aquella época limitada filosofía natural hasta la ética y la lógica (Aristóteles), o ya sea que se tenga consciencia de que en él habría alcanzado el espíritu del mundo su más alto grado de autoconciencia (Hegel). Nietzsche invierte la imagen tradicional de Sócrates: él juzga, en nombre del conocimiento intuitivo del arte, desde la concepción schopenhaueriana de la diferencia entre la intuición (*Anschauung*) y abstracción como formas antitéticas de conocimiento, los conocimientos abstractos y conceptuales de la ciencia, de cuyos orígenes y marcha triunfales hasta la actualidad sería Sócrates su fundador. Sócrates es convertido en símbolo o personificación de este tipo de conocimiento, el cual fundido antropológicamente conduce hasta la decadencia de la humanidad. Este Sócrates, sin embargo, no es tanto el Sócrates histórico, sino algo más que el sólo Sócrates, el cual se convirtió en el símbolo del credo científico del siglo XIX, aunque, ciertamente, también hay rasgos del Sócrates histórico, porque ésta fue la imagen de Sócrates que nos transmitió su alumno Platón, el cual estaba convencido de haber ganado con el conocimiento abstracto-conceptual un modo de conocimiento superior.¹³⁸

1.3.4. *La polémica de Nietzsche con Platón*

El socratismo muestra en el ámbito de lo teórico y de lo práctico una valora-

ción optimista del conocimiento. Sin embargo, hay que tener en cuenta que cuando Nietzsche habla de Sócrates no está hablando únicamente de Sócrates, sino también de Platón. Se puede decir que el Socratismo, tal como lo representa Nietzsche, es una representación del platonismo.¹³⁹ La crítica de Nietzsche a los planteamientos socráticos son una confrontación con elementos esenciales de la filosofía de Platón. Además, hay que tener en cuenta que la imagen de Sócrates en el *Nacimiento de la tragedia* es sobre todo la imagen del Sócrates contenido en los diálogos platónicos. Cuando Platón remite el orden de lo sensorial y experimentable al mundo de las formas originariamente puras, él está afirmando implícitamente el carácter cognoscible del mundo. El ente perfecto -una designación de las formas originariamente puras- es para Platón perfectamente reconocible (Plat. Rep. 477 a 3): el máximo grado de ser garantiza el máximo grado de cognoscibilidad. Sin embargo, la comprensión de estas formas quizá no es la tarea definitiva del filósofo. En Platón no hay una simple afirmación de formas abstractas, sino que él aspira que los filósofos ejerzan el poder en los Estados o que los dominantes se vuelvan filósofos. Este sería, a su criterio, un posible final del mal y una posible salida para todo el género humano (Plat. rep. 473 c-d). Sin embargo, en Platón hay un predominio de la filosofía como el deseo de saber sobre las formas, más exactamente: en la filosofía como el estar despierto para la diferencia entre las formas y las cosas individuales pertenecientes a ellas (Plat. rep.

476 c-d). De igual manera, el presupuesto de la relación necesaria entre saber, virtud y felicidad es doctrina platónica.

Visto en su conjunto, el *Nacimiento de la tragedia* es un libro que tiene una perspectiva antiplatónica, sin embargo de lo cual conserva cierto rasgo de ésta. Nietzsche se mantiene, en parte, en la senda de Platón porque se apoya, por una parte, en el planteamiento kantiano de la limitación del conocimiento humano y, por otro lado, en los planteamientos metafísico-platónicos de Schopenhauer. El mismo Nietzsche sostiene que el «consuelo metafísico» que produce la tragedia consiste en reconocer que detrás del mundo de las apariencias existe aún “la vida eterna de aquel núcleo de existencia” («cosa en sí»)¹⁴⁰; la música sería una copia de este núcleo, de la voluntad como la esencia metafísica del mundo físico en el espacio y el tiempo (Schopenhauer)¹⁴¹; la «verdadera» música dionisiaca sería un “espejo universal de la voluntad del mundo”¹⁴². En este supuesto de una esencia metafísica del mundo se nota en el joven Nietzsche cierto rasgo platónico aunque su concepto de vida pretenda ser una radical afirmación del devenir como creación y destrucción.

1.3.5. Nietzsche y el “programa crítico” de Kant.

A criterio de Nietzsche, el mérito de su obra fue el haberse percatado que el problema de la ciencia no podría ser conocido en el terreno de la ciencia, sino en el del arte.¹⁴³ Más aún, Nietzsche conside-

ró que la tarea básica a la que habría logrado acercarse con su escrito, sería la de “ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...”¹⁴⁴. Esta tesis no supone una despedida de la filosofía, sino que es el planteamiento de una filosofía que se mantiene en los márgenes de la tradición filosófica. Nietzsche se mantiene en la tradición que considera la tarea de la filosofía el liberar al conocimiento del engaño y del encubrimiento de la verdad. Se trata de descubrir la tendencia hacia la falsedad en su propio accionar y la consecuente superación de la ilusión producida por la misma práctica filosófica. Este escepticismo filosófico y contra filosófico obviamente no es completamente nuevo. En el prólogo a la primera edición de la *Crítica de la razón pura* (1781) Kant ya había manifestado, y convertido en meta de su programa crítico, que la filosofía se extravía en la «obscuridad» y «contradicciones» y que le resulta difícil reconocer los errores de los cuales ella misma es culpable. Kant todavía considera como posible un «autoconocimiento» de la razón, porque la razón sólo se engañaría sobre sus posibilidades cuando va más allá de los límites de toda experiencia y ya no quiere reconocer más una piedra de toque de la experiencia.¹⁴⁵ Kant encuentra en el conocimiento científico la medida de la crítica de la razón, tal como aquella es representada en las modernas ciencias naturales. La crítica de la razón es una operación inherente a la razón; ella se realiza en el horizonte de la filosofía y la ciencia.¹⁴⁶ Nietzsche es un autor moderno en la me-

dida que siempre se mantuvo como tributario del programa crítico de Kant. Con Nietzsche la modernidad radicalizó el programa kantiano de la crítica de los límites de la razón: si el encubrimiento de la verdad es el impulso fundamental que da forma a la ciencia y la filosofía, entonces, la filosofía no puede basarse más en la ciencia para su autoilustración. Una crítica radical de la razón tiene que conducir a un ámbito que está más allá de las mismas filosofía y ciencia; ella conduce necesariamente a otra instancia, al arte, que le sirva de referencia o medida. A esto se refiere aquello de que “el problema de la ciencia no puede ser conocido en el terreno de la ciencia”¹⁴⁷, sino en el del arte; con lo cual Nietzsche no asume un programa revolucionario, sino que él asume una de las líneas típicamente modernas:

El convencimiento de que no se puede lograr una explicación del presente desde éste, sino sólo desde una retrospectiva histórica, la cual descubre el origen del presente; y que al origen mismo sólo se tiene que acceder con mucho esfuerzo, como un arqueólogo los cimientos de una antigua ciudad.¹⁴⁸

1.4. Lo “dionisiaco” y la tradición romántica alemana

Antes de que lo dionisiaco y lo apolíneo hayan sido popularizados por el NT, ya existía en Alemania una larga tradición, incluso en su forma de una construcción antitética. Ahora pretendemos esbozar las conexiones de Nietzsche con dicha tradición.

1.4.1. *El Clasicismo de Winckelmann*

En la obra de Winckelmann, uno de los representantes prototípicos del Clasicismo alemán, ya se puede encontrar un bosquejo estético-psicológico de lo apolíneo y de lo dionisiaco y la concepción de dos tipos ideales de belleza griega, los cuales están relacionados con Apolo y Dioniso. Apolo representa el prototipo de la belleza juvenil-masculina. Dioniso (Bacchus), por su parte, encarna el “segundo tipo de juventud ideal, tomado de naturalezas cercenadas, ...mezclado con la juventud masculina; siempre con miembros delicados y redondos y con caderas del sexo femenino totalmente libertinas”¹⁴⁹; una «serena alegría» es su rasgo característico. Sin embargo, es evidente que la representación lograda por Winckelmann es la de un Dioniso con rasgos clásicos. Se trata de una representación homoerótica de la belleza doblemente sexuada. Esta no contiene todavía aquella dimensión extático-embriagadora del dios salvaje, que siendo descubierto por el Romanticismo, se constituyó como el polo opuesto de Apolo, a quien se tenía como el canon estético de la estética clásica.

Fueron también decisivos los aportes de Herder, Goethe y Hölderlin en la creación literaria de lo dionisiaco. Con ellos Dioniso alcanzó la dignidad de símbolo de un pensamiento renovado que impulsaba una perspectiva anti cristiana-religiosa e histórico filosófica, cuyas fuentes se remitían a una oscura Antigüedad.

1.4.2. Friedrich Schlegel

A principios del siglo 19 esta simbólica pudo acceder al ámbito de la ciencia, aunque si bien es cierto no en toda su dimensión filosófico-especulativa. Esto se puede observar fácilmente en la obra del joven Friedrich Schlegel. Éste no sólo que formuló la oposición entre la «serenidad suave» de Apolo y la «embriaguez divina» de Dioniso, entre embriaguez ditirámica y «serenidad épica», sino que especialmente él supo ver en el Dioniso de los misterios al “dios de la alegría inmortal, de la plenitud maravillosa y de la eterna liberación”¹⁵⁰, al mismo que atribuyó un papel protagónico en el marco de la religión y cultura griegas. A través de Friedrich Schlegel, quien impregnado del ambiente intelectual del Romanticismo «religioso» de Heildelberg fundó la tradición de la así llamada «mitología romántica», el dios Dioniso experimentó una transformación desde el dios del vino, de la primavera y de la alegría hasta el Dioniso Zagreo, el dios de los misterios despedazado y renacido. Esta transformación fue receptada tanto por la filosofía idealista de la mitología como por la historiografía científica de la religión griega -también ahí, donde se distanció en adelante de las construcciones especulativas de Creuzer, así como de la estricta oposición entre la religión de Apolo y de Dioniso.

1.4.3. K.O. Müller y J.J. Bachofen

Parece ser que la fuente inmediata de Nietzsche fueron algunos trabajos de

K.O. Müller y también de J.J. Bachofen. Para la prehistoria de la oposición apolíneo-dionisiaco en el *Nacimiento de la tragedia* también habría sido importante sobre todo la oposición de la música apolínea y dionisiaca transmitida por la filología clásica. F.G Welcker contrapuso Apolo a Dioniso en su *Griechischen Götter-lehre* sobre el desarrollo de los diferentes tipos de poesía. La difusión del culto de Dioniso habría influido decisivamente en el desarrollo del arte:

Las fiestas dionisiacas y costumbres... indiscutiblemente que han despertado el espíritu en muchos puntos y le han dado a la cultura helena un impulso y una dirección del más excelente género. Las principales sedes de Dioniso se han convertido en escuelas de arte y poesía. Se podría decir que Apolo y las musas tienen la epopeya como característica, Dioniso habría acompañado y complementado al mismo tiempo para la poesía lírica al Kitharöden, pero, preparado para el drama. Él intervino en lo lírico mediante la agotadora sensación espiritualizada en el placer y el dolor...¹⁵¹

Una década antes K.O. Müller se habría referido a la «guerra» de Apolo como

...dirigente [...] de una música helénica estricta, sencilla, tranquila» «con el que se movieron apasionadamente, ora intranquilos, ora se apaciguó el espíritu, a quien una religión natural contrapuesta, la cual ama derribar el alma humana del vértigo

de la alegría orgiástica en los profundos dolores fuera sí¹⁵²

1.4.4. Friedrich Ritschl

Poco más tarde, Ritschl habría hablado acerca de las fuertes dicotomías entre «Kitharmusik» y «Auletik», las cual se revelarían proporcionalmente tanto en la poesía como en las relaciones culturales y de origen. La Kitharistik sería relajante, propia del culto de Apolo, la auletik entusiasta, excitante, dionisiaca. Aquí está implícita la oposición apolíneo-dionisiaco, también en la diferenciación musical entre Kitharistik y Aulos de Westphals:

La música Kithara está frente a la música Aulos en una estricta antítesis del ethos: tranquilidad, medida, seriedad jovial caracterizan la Kitharodik; - La Aulodie trastorna el alma en intranquilidad y movimiento, actúa no relajadamente, sino que arreba violentamente tanto en el orgiasmo del placer sobreburbujeante como del dolor desmedido¹⁵³

Esta construcción musical antitética opera con formaciones opuestas de tipo psico-religioso e histórico-cultural, las mismas que Nietzsche amplía en su *Nacimiento de la tragedia* en la forma de un modelo de explicación sistemático. Sin embargo, la sistemación y ampliación de esta antítesis efectuada por Nietzsche, a los ámbitos de la religión, arte e historia de la cultura, sobrepasada en su pretensión y ejecución a los intentos hasta la época desarrollados en la tradición alemana.

Resumiendo. Como hemos analizado, desde su concepto de vida Nietzsche debate con los planteamientos de la tradición occidental, en sus versiones platónica y cristiana y, además, con sus herederos modernos en las versiones del racionalismo y el resignacionismo schopenhaueriano. Ahora bien, nuestra investigación arrojó como resultado que, en primer lugar, a pesar de la pretensión de afirmación de la unidad de la vida, la visión dionisiaca del mundo no logra desembarazarse de sus implicaciones ni con la tradición cristiano-platónica ni la subjetividad moderna. Esto tiene que ver, como ya lo analizamos, con los «restos» de metafísica de la misma tradición occidental que subyacen a la construcción dual de lo “dionisiaco” y lo “apolíneo”. En las implicaciones de dicha dualidad se encuentran los motivos suficientes por los cuales el autor radicalizará en adelante su polémica con la metafísica. A partir del *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche se encuentra ante el gran desafío de tener que superar el dualismo inherente a la justificación estética del mundo, lo cual se expresará, en parte, como radical afirmación de lo “dionisiaco” y, al mismo tiempo, como crítica total del cristianismo. Pero, por otro lado, el gran desafío que se le presenta a Nietzsche es el de la crítica a la subjetividad moderna. Nietzsche sabe que en el *Nacimiento de la tragedia* la crítica de la visión optimista del mundo es realizada dentro de los límites de la subjetividad: el elevamiento del arte a metafísica consume la perspectiva crítica de la modernidad. El proyecto autorre-

flexivo de la modernidad se radicaliza como arte

Notas

- 1 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, trad. castellana de Pascual Sánchez, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 39. En adelante citaré el *Nacimiento de la tragedia* según la sigla NT, capítulo y página. Para las citas de las otras obras de Nietzsche también tengo como referencia las traducciones de Andrés Sánchez Pascual publicadas por Alianza Editorial.
- 2 NT 3, p. 52.
- 3 NT 4, p. 57.
- 4 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, 3ra. ed., México, Porrúa, 1992, p. 252.
- 5 Ibid, p. 251.
- 6 Ibid, p. 244.
- 7 Ibid, p. 253.
- 8 NT 10, pp. 97-98.
- 9 NT 18, p. 148.
- 10 Friedrich Nietzsche, *La visión dionisiaca del mundo*, en: Op. cit., Nietzsche, *El Nacimiento...*, p. 248.
- 11 NT 4, p. 57 y 5, p. 63.
- 12 NT 7, p. 78.
- 13 En su visión retrospectiva del *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche describe el fenómeno de lo dionisiaco como “una fórmula de la afirmación suprema, nacida de la abundancia, de la sobreabundancia, un decir sí sin reservas aun al sufrimiento, aun a la culpa misma, aun a todo lo problemático y extraño de la existencia...” Cfr. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. española de Pascual Sánchez, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 69. (*Nacimiento de la tragedia* 2).
- 14 NT 7, p. 78.
- 15 NT 3, p. 53.
- 16 NT 1, p. 43.
- 17 NT 24, p. 187.
- 18 NT 3, p. 53.
- 19 NT 7, p. 77.
- 20 NT *Prólogo*, p. 39
- 21 NT 5, p. 66
- 22 Cfr. Völker Gerhardt, *Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst*, In: Nietzsche-Studien, Band 13, Berlin/NewYork, Walter de Gruyter, 1984, p. 376.
- 23 NT 24, p. 188.
- 24 NT *Autocrítica* 5, p. 31.
- 25 Sobre la justificación estética del mundo como «creación» Cfr. Theo Meyer, *Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff*, Tübingen, Francke, 1991, p. 205 y del mismo autor *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen/Basel, Francke, 1993, p. 78.
- 26 NT 4, p. 58.
- 27 NT 4, p. 57.
- 28 NT 5, p. 66.
- 29 NT 18, p. 145.
- 30 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, VII, ed. por Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York, 1980. pp. 204-5. En adelante citaré esta edición con la sigla KSA, tomo y página.
- 31 KSA 1, p. 319.
- 32 KSA 1, p. 819.
- 33 KSA 1, p. 824.
- 34 KSA 1, p. 825.
- 35 Cfr. Günter Figal, *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1999, p. 102.
- 36 Cfr. Friedrich Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, trad. española de Pascual Sánchez, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 136. (*Lo que debo a los antiguos* 5)
- 37 KSA 7, p. 199.
- 38 Cfr. Werner Brock, *Nietzsches Idee der Kultur*, Bonn, Verlag von Friedrich Cohen, 1930, p. 43.
- 39 NT *Autocrítica* 5, p. 32.
- 40 Cfr. Meyer, op. cit. (1991), pp. 206-207.
- 41 Sobre la transición de la “metafísica de artistas” a la “fisiología del arte” en Nietzsche Cfr. Volker Gerhardt, *Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst*, In: Nietzsche-Studien, Band 13, Berlin/NewYork, Walter de Gruyter, 1984, pp. 378-380.
- 42 KSA 7, p. 428. 1872/73; 19 [35].

- 43 1872/73; 19 [322].
- 44 Deleuze sintetiza en forma sugerente las tesis de Nietzsche de su *Nacimiento de la tragedia* que van a sufrir transformaciones en el desarrollo de la obra del autor: “a) Dioniso interpretado en las perspectivas de la contradicción y de su solución será reemplazado por un dios afirmativo y múltiple; la antítesis Dioniso-Apolo desaparecerá en beneficio de la complementareidad dioniso-Ariadna; c) la oposición Dioniso-Sócrates será cada vez menos suficiente y preparará la oposición más profunda Dioniso-Crucificado; d) la concepción dramática de la tragedia será reemplazada por una concepción heroica; e) la existencia perderá su carácter todavía criminal para tomar un carácter radicalmente inocente”. Cfr. Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 2ª ed., Barcelona, Anagrama, 1986, p. 36.
- 45 Cfr. Friedrich Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos. O cómo se filosofa con el martillo*, trad. española de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 133 y Op. cit., Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 69. *El Nacimiento de la tragedia*, 2).
- 46 Ernst Behler, *Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche*, Nietzsche-Studien, XII, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1983, p. 337.
- 47 Sobre Nietzsche y la “nueva mitología” especialmente Cfr. Manfred Frank, *Gott im Exil. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1988, pp. 9-104; Op. cit., Jamme, *Einführung in die Philosophie...*, pp. 26-41 y pp. 74-90.
- 48 NT 1, p. 40.
- 49 Cfr. Barbara Von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» (Kap. 1-12)*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1992, pp. 57-58.
- 50 NT 1, p. 40.
- 51 KSA 7, p. 179. En otro fragmento: “En una ocasión dice Kant que a él siempre le ha parecido aquél dispositivo natural, vincular toda reproducción a la duplicidad del sexo, como sorprendente y como un abismo del pensar para la razón humana.” KSA 7, p. 149.
- 52 Sobre la «dualidad» en Nietzsche, Kant y Schelling Cfr. Op. cit., Von Reibnitz, *Ein Kommentar...*, pp. 58-60.
- 53 NT 2, p. 46.
- 54 NT 2, p. 47.
- 55 NT 24, p. 187.
- 56 NT 5, p. 67. Sobre «imitación» en el NT Cfr. Sigrídur Thorgeirsdóttir, *Vis creativa. Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches, Nietzsche in der Diskussion*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1996, pp. 48-51; Op. cit., Meyer, *Nietzsche. Kunstauffassung...*, p. 81.
- 57 NT 3, p. 53.
- 58 NT 3, p. 54.
- 59 NT 16, p. 137.
- 60 TN 3, p. 55.
- 61 NT 4, p. 57.
- 62 NT 4, p. 58.
- 63 NT 5, p. 63.
- 64 NT 6, p. 72.
- 65 NT 5, p. 62.
- 66 NT 5, p. 63.
- 67 NT 6, p. 70.
- 68 NT 5, p. 63.
- 69 NT 7, p. 77.
- 70 NT 16, p. 137.
- 71 NT 1, p. 45.
- 72 NT 1, p. 44.
- 73 NT 7, p. 77.
- 74 NT 8, p. 83.
- 75 NT 7, p. 73.
- 76 NT 7, p. 73.
- 77 NT 8, p. 86.
- 78 NT 8, p. 82.
- 79 NT 8, p. 85.
- 80 NT 8, p. 80.
- 81 NT 8, p. 84-85.
- 82 Cfr. NT 1, p. 41.
- 83 NT 21, p. 172.
- 84 NT 21, p. 172.

- 85 Arthur Schopenhauer, *Arthur Schopenhauer Sämtliche Werke*, I, Frankfurt, Ed. Wolfgang Frhr. Löhneysen, Suhrkamp, 1995, p. 564: “El gran mérito de Kant es la diferenciación de fenómeno y cosa en sí”.
- 86 Cfr. NT 1, p. 43.
- 87 Op. cit., Schopenhauer, *El mundo como voluntad...*, pp. 160-161.
- 88 Ibid, p. 161.
- 89 Sobre las diferencias respecto a los planteamientos sobre la voluntad/vida entre Schopenhauer y Nietzsche Cfr. Op. cit., Von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche...*, pp. 169-179 y Op. cit., Meyer, *Nietzsche. Kunstauffassung...*, p. 83.
- 90 KSA 12, p. 354.
- 91 Cfr. KSA 12, p. 116.
- 92 Cfr. KSA 12, p. 233.
- 93 KSA 13, p. 196.
- 94 Cfr. KSA 13, p. 301.
- 95 KSA 13, p. 159.
- 96 Richard Wagner, *Das Kunstlerthum der Zukunft*, en: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, XII, p. 278.
- 97 Ibid, p. 263.
- 98 Ibid.
- 99 Ibid.
- 100 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, III, Leipzig, Faksimiledruck der Ausgabe von 1887, 1887-88, p. 29.
- 101 Ibid, p. 30.
- 102 Ibid, p. 29.
- 103 NT 21, p. 168.
- 104 KSA 7, p. 277.
- 105 NT 21, p. 170.
- 106 NT 21, p. 139.
- 107 NT 21, p. 172.
- 108 Cfr. KSA 7, p. 277.
- 109 NT 21, p. 172.
- 110 Jakob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen. Über geschichtliches Studium*, en: *Gesammelte Werke*, IV, Darmstadt, 1962, p. 55.
- 111 Ibid.
- 112 Ibid, p. 56.
- 113 A medidados de febrero de 1872 escribió Nietzsche a Rohde, refiriéndose al curso del semestre de verano de 1872 de Burckhardt: “habré aprendido muchísimo en su curso de historia de la cultura griega!” Nietzsche B 3, p. 294; Nietzsche B 3, p. 317; Nietzsche B 5, p. 58 y p. 87. En su *Crepúsculo de los ídolos* Nietzsche menciona a Burckhardt como “el más profundo conocedor” de la cultura griega, el mismo que le habría aportado para tomar en serio el fenómeno de lo dionisiaco. Cfr. Op. Cit., Nietzsche, *El crepúsculo...*, p. 133. (KSA 6, p. 158).
- 114 NT 16, p. 131.
- 115 NT 12, pp. 114 y 110.
- 116 NT 12, p. 111.
- 117 Ibid.
- 118 NT 13, p. 116.
- 119 NT 14, p. 121.
- 120 NT 12, p. 113.
- 121 NT 13, p. 116.
- 122 NT 14, p. 123.
- 123 NT 14, p. 123.
- 124 NT 15, p. 12.
- 125 NT Autocrítica 2, p. 27.
- 126 NT 18, p. 148.
- 127 NT 15, p. 127.
- 128 Ibid.
- 129 Sobre «ciencia» y arte» en Nietzsche Cfr. Günter Abel, *Wissenschaft und Kunst*, en: Mihailo Djuric y Josef Simon, *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche, Nietzsche in der Diskussion*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1986, pp. 9-44.
- 130 Op. cit, Frank, *Gott im Exil. Vorlesungen ...*, p. 63.
- 131 NT 13, p. 116.
- 132 NT 13, p. 117.
- 133 NT 14, p. 122.
- 134 Cfr. Ibid.
- 135 NT 18, p. 146.
- 136 Ibid.
- 137 NT 18, p. 149.
- 138 Sobre la figura de Sócrates en el NT Cfr. Manfred Landfester, *Friedrich Nietzsche Die Geburt der Tragödie, Schriften zur Literatur und Philosophie der Griechen*, Frankfurt /Leipzig, Insel Verlag, 1994, p. 542.

- 139 Cfr. Walter Patt, *Formen des Anti-Platonismus bei Kant, Nietzsche und Heidegger*, Frankfurt, 1997, p. 76.
- 140 NT 8, p. 81.
- 141 NT 16, p. 32.
- 142 NT 17, p. 141-2.
- 143 NT Autocrítica 2, p. 27.
- 144 Ibid, p. 28.
- 145 Cfr. Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, I, Barcelona, Ediciones Orbis, pp. 81-83.
- 146 Cfr. Op. cit., Figal, *Nietzsche...*, p. 106.
- 147 NT Autocrítica 2, p. 27.
- 148 Figal, supra, p. 107.
- 149 J.J. Winckelmann, *Werke*, I, Stuttgart, 1847, p. 144, citado por Von Reibnitz, Op. cit., *Ein Kommentar zu Nietzsches...*, p. 61.
- 150 Op. cit., Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel...*, I, p. 20, citado por Von Reibnitz, supra, p. 62.
- 151 Fr. G. Welcker, *Griechische Götterlehre*, II, Göttingen, 1857-1863, p. 576, citado por Von Reibnitz, Ibid, p. 63.
- 152 Cfr. Müller, *Die Dorier*, 1, Breslau, 1824, p. 351, citado por Von Reibnitz, Ibid.
- 153 R. Westphal, *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*, Breslau, 1865, p. 98, citado por Von Reibnitz, Op. cit., *Ein Kommentar zu Nietzsches...*, p. 64.

Capítulo II

CONCEPTO “CULTURA” DE NIETZSCHE

Objeto del capítulo anterior fue una presentación de la “visión del mundo” de Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia*. Ahora pretendemos abordar directamente la concepción de cultura de Nietzsche. Seguimos trabajando con la misma tesis general, según la cual el concepto de vida de Nietzsche determina su concepto de cultura, pero, ahora queremos hacer explícitas las consideraciones sobre la cultura que subyacen a su visión del mundo. Expresado de la forma más general: Nietzsche concibe a la cultura como un tipo de «ilusión», es decir, como un derivado estético-natural al servicio de la voluntad de vida. Este concepto de cultura se construye sobre una crítica general de la modernidad que había concebido «cultura» desde un discurso de corte humanista e historicista. En función de esta tesis general pretendemos explicitar la concepción de cultura de Nietzsche desde los siguientes aspectos: a) Nietzsche considera la cultura como un tipo de «ilusión» al servicio de la voluntad de vida. b) El ideal estético de lo humano. c) El mito le parece a Nietzsche como el elemento capaz de dar sentido y unidad a la cultura. Finalmente, d) Nietzsche considera la producción del «genio» como el fin en el cual se concretan los esfuerzos de la cultura.

2.1. Cultura como “ilusión” y “estimulante”

El concepto de cultura en el *Nacimiento de la tragedia* está vinculado directamente con la metafísica de la vida de Nietzsche. Nietzsche entiende a la cultura como parte de la actividad creadora de la vida. Y en la medida que la actividad creadora de la vida es concebida por Nietzsche como actividad artística, entonces, el concepto de cultura aparece como parte de su teoría del arte. La amplitud del concepto de cultura, con el que Nietzsche trabaja en el *Nacimiento de la tragedia*, se explica justamente por la estrecha relación con su concepción del arte.¹

2.1.1. Cultura como derivado estético-natural

Nietzsche pretende explicar la cultura al margen de toda consideración de orden teológico-trascendente, como es el caso del cristianismo, y la explica desde una concepción inmanente del mundo y de la historia, en la cual la vida es la categoría central. Lo único que realmente existe es la vida, todo lo demás son fenómenos o, mejor, dicho, apariencias de las que se vale la voluntad en su tarea eterna de mantenimiento y recreación de la vida. Más aún, la vida sólo es posible como apa-

riencia. Los fenómenos histórico-culturales se convierten para Nietzsche en fenómenos de la voluntad. No existe un más allá, o un afuera, hacia el cual podrían dirigirse los esfuerzos de la cultura, ella misma ya es parte del movimiento inherente a la vida. Esto supone la disolución de las fronteras entre naturaleza y cultura. La realización histórica del hombre y sus producciones devienen para Nietzsche en materia de ciencia “natural”². La denominación genérica, que Nietzsche utiliza en el *Nacimiento de la tragedia* para referirse a la cultura, es la de «estimulante»; con lo cual hace referencia a los «medios» utilizados por la voluntad en su proceso natural de producción de «ilusiones» para el mantenimiento de la vida. En escritos inmediatamente posteriores Nietzsche denomina a la cultura “segunda naturaleza”, o “Physis transfigurada”³.

Nietzsche, al ser uno de los precursores de la moderna filosofía de la cultura, la entiende en general como el proceso histórico de autorrealización del hombre. Más particularmente, la cultura es concebida por Nietzsche como un principio estructurador de fuerzas instintivas caóticas; ella es capaz de someter al devenir y al caos de la naturaleza a la unidad y de conferirles forma. Pero, al mismo tiempo, la cultura es una reproducción de los instintos básicos de la misma naturaleza, la cual tiende a la superación permanente de sí misma. Sin embargo, de ninguna manera el desarrollo de la cultura supone el progresivo, sistemático y necesario paso por momentos, los cuales arribarían final-

mente a una fase superior, a la manera de la autoconciencia hegeliana. En la concepción de cultura planteada por Nietzsche no existe algo así como un principio ordenador último que confiera a los procesos históricos sentido o racionalidad.

La naturaleza está constituida por «instintos». Los instintos son considerados por Nietzsche desde un punto de vista naturalístico como instintos vitales originarios. Lo viviente se mantiene en la vida mediante la acción de fuerzas instintivas. El instinto de conservación y el de reproducción de las especies pueden ser un ejemplo de esto. Estos instintos pueden también ser desarrollados o adquiridos frente a la presión de condicionamientos externos. Tal es el caso de la especie humana que ha desarrollado a lo largo de su historia una segunda naturaleza; por ejemplo, el instinto lógico o, en general, el instinto de cultura. Las relaciones que los instintos mantienen entre sí son muy complejas: diversidad, enfrentamiento y, a veces, de conciliación. En la concepción de la cultura de Nietzsche los instintos cumplen un doble papel: por una parte, son la Energía cuánta que se relacionan con los procesos de satisfacción de las necesidades de la vida y, por otra, son las referencias con las que el geneólogo Nietzsche cuenta para juzgar la naturaleza y el valor de una cultura. El geneólogo se pregunta por la presencia de los instintos objetivados en una cultura y en qué medida afirman o niegan la vida⁴.

En el NT la cultura es entendida por Nietzsche como un proceso natural.

Aquella concepción de cultura como lo opuesto a la naturaleza, no cuenta para Nietzsche. El estudio de la cultura se convierte para Nietzsche en ciencia de la naturaleza. Pero, al mismo tiempo, hay que tener en cuenta, que la naturaleza misma es entendida por él como un fenómeno estético, porque ella está constituida por «instintos» de carácter estético. No nos olvidemos que en el NT Nietzsche se pregunta en qué medida se desarrollaron en los griegos los “instintos artísticos” de la naturaleza de lo “dionisiaco” y lo “apolíneo”.⁵ También en uno de sus fragmentos Nietzsche señala que “La cultura de un pueblo se manifiesta en la unidad disciplinada de los instintos de ese pueblo. La filosofía domina el instinto de conocimiento, el arte domina el instinto creador de las formas y del éxtasis”⁶. En otro de sus fragmentos, Nietzsche utiliza la siguiente figura para referirse a la cultura: “La cultura es sólo una fina piel de manzana sobre un ardiente caos”⁷. La cultura, más que estructurar el caos, cumple la función de expandir un ligero velo de sentido sobre él. Así, pues, la cultura es concebida por Nietzsche como un principio encubridor de fuerzas instintivas caóticas, de modo que el devenir y el caos de la naturaleza adquiere cierta unidad y forma.

Nietzsche va más allá de la concepción ilustrada de cultura que suponía una radical dicotomía entre naturaleza y cultura. La naturaleza carece de finalidad, no tiene sentido, ella es el reino del horror. La cultura aparece como un medio de hacer frente al horror de la naturaleza y así mantenerse en la existencia. Pero, al mismo

tiempo, la cultura no es más que un medio en el cual la naturaleza se consume como parte del proceso universal de creación y recreación de vida. El *Nacimiento de la tragedia* es una exposición de cómo las “potencias artísticas de la naturaleza”, lo “dionisiaco” y lo “apolíneo”, convergen en la creación de una cultura artística, es decir, como máxima afirmación de vida en el ejemplo paradigmático de la tragedia griega. Nietzsche tiene que explicar los fenómenos culturales como parte de su «estética» porque así los puede fundamentar como ciencia «natural». En uno de los apuntes preparatorios del año 1872, Nietzsche escribió que “La estética sólo tiene sentido como ciencia natural: como lo apolíneo y lo dionisiaco.”⁸ De esta manera el tratamiento de la cultura se convierte en parte de su estética y, por lo tanto, en ciencia natural. La concepción de cultura de Nietzsche es susceptible de ser deducida de su teoría del arte.⁹

2.1.2. El “engaño” o “ilusión” de la cultura

La ilusión producida por la cultura conlleva el aspecto del «engaño» o «encubrimiento» como medio de superación del displacer de la existencia; así en uno de sus apuntes de 1872: “Toda cultura empieza cuando una cantidad de cosas son ocultadas. El desarrollo del hombre depende de este ocultar –la vida en una esfera más pura y noble y el anudar de los estímulos comunes”¹⁰ El carácter del engaño, inherente a toda cultura, le garantiza su entronque con la actividad fundamental de la vida porque “toda vida se basa en la apariencia, el arte, el engaño, la óptica, la

necesidad de la perspectiva y el error”¹¹. La reflexión sobre la cultura nace, entonces, del abandono de la concepción tradicional del ser o verdad. El concepto de cultura de Nietzsche no se remite al ser o verdad de la tradición, sino a las invenciones de la existencia o formas de vida que constituyen las diferentes culturas. Sin la no-verdad no existe ni sociedad ni cultura. La cultura es mentira y sólo existe la mentira; el único objeto de meditación es, por lo tanto, la mentira o cultura.¹²

Según Nietzsche, la cultura es una forma de «ilusión» de la que se vale la naturaleza para conseguir su más alto propósito; mediante el «engaño» producido por la cultura, la naturaleza alcanza su verdadero objetivo: “glorificarse ella a sí misma”¹³, “contemplarse a sí misma”¹⁴. Esta es la verdadera meta que queda oculta por la imagen ilusoria creada por la cultura, “hacia ésta alargamos nosotros las manos, y mediante nuestro engaño la naturaleza alcanza aquélla”¹⁵. La cultura actúa como un «espejo transfigurador» en el cual la misma voluntad se mira de otra manera. A ella le interesa glorificarse a sí misma, pero no lo puede hacer de una manera directa, ella sólo puede contemplarse en sus criaturas. Por esto en la cultura sus criaturas tienen que aparecer dignas de ser glorificadas y tienen que volver a verse en una esfera superior, sin que la crudeza de la existencia actúe como una limitación.¹⁶ Por medio de la cultura el hombre trasciende el caos de la naturaleza y su existencia adquiere sentido y, a la vez, la naturaleza se supera a sí misma en la cultura. En la cultura la naturaleza ad-

quiere su máximo sentido. La cultura es la forma más alta de la naturaleza.¹⁷

La cultura, entendida como producto humano, es simplemente el «medio» a través del cual la voluntad se redime a sí misma. Es por eso que Nietzsche puede afirmar del arte:

Pues tiene que quedar claro sobre todo, para humillación y exaltación nuestras, que la comedia entera del arte no es representada en modo alguno para nosotros, con la finalidad tal vez de mejorarnos y formarnos, más aún, que tampoco somos nosotros los auténticos creadores de ese mundo de arte.¹⁸

La cultura, por lo tanto, no puede ser explicada en última instancia en sí misma, sino sólo como creación de la voluntad. La cultura adquiriría su máxima y verdadera dignidad cuando se funde con el mismo querer de la voluntad:

Pero en la medida que el sujeto es artista, está redimido ya de su voluntad individual y se ha convertido, por así decirlo, en un medium a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia.¹⁹

La meta «eternamente» alcanzada de la voluntad sería su redención mediante la apariencia.²⁰ La cultura se justifica sólo como creación de apariencias, destinadas a la redención de la voluntad. En la producción de apariencias la cultura alcanza su verdadero sentido:

...lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero crea-

dor de ese mundo [del arte] somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte - pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo.²¹

2.1.3. Cultura como “unidad” de “estilo artístico”

En las *Consideraciones intempestivas* I (1873) y II (1874) Nietzsche acuña una definición de cultura en la cual expresa en grado extremo su concepto estético de cultura: “La cultura es ante todo la unidad de estilo artístico en todas las manifestaciones vitales de un pueblo”²². Sólo los pueblos que han sido capaces de llegar a tener una «figura», una «forma», en definitiva, «unidad», pueden afirmar que poseen una auténtica cultura; en efecto, “Damos el nombre de ‘culto’ -dice Nietzsche- a quien ha llegado a tener una figura, a quien ha adquirido una forma: lo contrario de la forma es aquí lo no configurado, lo amorfo, lo que carece de unidad”²³. En la *II Consideración intempestiva*: “el pueblo al que se atribuye una cultura debe ser en toda su realidad algo vitalmente uno y no disociarse de modo tan miserable en una interioridad y exterioridad, un contenido y una forma”²⁴. Pero lo importante es que no se trata de cualquier unidad, sino de la “unidad de estilo artístico”²⁵. La unidad de estilo artístico es el elemento configurador de la cultura. En la *II Consideración intempestiva*, en la cual Nietzsche, además, llama la atención al

lector, en el sentido de que “no es lícito entender mal esa definición, como si se tratara de una antítesis entre barbarie y estilo bello”²⁶. Su llamado a la unidad de estilo artístico, sólo es posible bajo una concepción de la cultura en la que todas las producciones vitales de un pueblo son comprendidas como productos estéticos. La «barbarie» de un pueblo consiste justamente en la «carencia» de educación estética²⁷; ella tiene que ver con la carencia de estilo y con la «mezcolanza» caótica de todos los estilos. A esto se debe que para Nietzsche

El saber muchas cosas y el haber aprendido muchas cosas no son, sin embargo, ni un medio necesario de la cultura ni tampoco una señal de cultura y resultan perfectamente compatibles, si es preciso, con la antítesis de la cultura, con la barbarie.²⁸

Indudablemente que a Nietzsche le vienen de Goethe algunas intuiciones para su tesis de la cultura entendida como «cultivo», en contraposición de la «barbarie». En la *I Consideración intempestiva* se pueden observar particularmente algunos elementos fundamentales, Nietzsche incluso lo cita:

En una ocasión dijo Goethe a Eckermann lo siguiente: ‘Nosotros los alemanes somos de ayer; es cierto que desde hace siglos venimos aplicándonos de firme a cultivarnos, pero puede suceder que todavía hayan de transcurrir unos cuantos siglos antes de que en los hombres de nuestra tierra haya penetrado y se haya generalizado tal abundancia de espíritu y de cultura

superior, que de ellos pueda decirse que quedan ya muy lejos los tiempos en que eran unos bárbaros.²⁹

En el texto en cuestión Goethe se ha referido a las condiciones indispensables para la cultura, se lamenta de la dispersión territorial de los hombres de cultura en Alemania y comenta las buenas condiciones existentes en París y en la antigua Grecia. El texto, del cual Nietzsche elimina algunas frases, dice así:

Nosotros los alemanes somos de ayer; es cierto que desde hace un siglo venimos aplicándonos de firme a cultivarnos, pero puede suceder que todavía haya que transcurrir unos cuantos siglos antes de que en los hombres de nuestra tierra haya penetrado y se haya generalizado tal abundancia de espíritu y de cultura superior que rindan tributo de homenaje a la belleza, como los griegos, y que se entusiasmen con una bella canción, y que de ellos pueda decirse que quedan ya muy lejanos los tiempos en que eran unos bárbaros.³⁰

Tres tipos de cultura. En el *Nacimiento de la tragedia* la cultura es presentada por Nietzsche como «estimulantes» requeridos para librar a ciertos individuos del «displacer de la existencia» mediante la producción de «ilusiones». De esta manera la cultura forma parte de un proceso cósmico (universal) del cual se vale la «voluntad» para mantener la vida mediante la producción de ilusiones: “Es un fenómeno eterno: mediante una ilusión extendida sobre las cosas la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus

criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo.”³¹ Existirían tres «grados» de ilusión que se producen por la acción de estos estimulantes culturales:

A éste lo encadena el placer socrático del conocer y la ilusión de poder curar con él la herida eterna del existir, a aquél lo enreda el seductor velo de la belleza del arte, que se agita ante sus ojos, al de más allá, el consuelo metafísico de que, bajo el torbellino de los fenómenos, continúa fluyendo indestructible la vida eterna: para no hablar de las ilusiones más vulgares y casi más enérgicas aún, que la voluntad tiene preparadas en cada instante.³²

En el *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche precisa los tipos de «estimulantes» o culturas:

De esos estimulantes se compone todo lo que nosotros llamamos cultura: según sea la proporción de las mezclas, tendremos una cultura preponderantemente socrática, o artística, o trágica; o si se nos quiere permitir unas ejemplificaciones históricas: hay, o bien una cultura alejandrina, o bien una cultura helénica, o bien una cultura budista.³³

2.1.4. Cultura como “segunda naturaleza”

En las *Consideraciones intempestivas* sobre la historia Nietzsche trata sobre todo de hacer frente al espíritu del historicismo que, a su criterio, sería la causa principal del decaimiento de la verdadera formación. En su concepción de cultura entendida como «segunda naturaleza» Nietzsche considera que sería posible lo-

grar una auténtica formación. La noción de cultura entendida como «segunda naturaleza» es elaborada por Nietzsche en el contexto de su crítica a la cultura moderna en sus versiones de ciencia «histórica» y «formación». Nietzsche observa que la expansión de la ciencia histórica de su época ha dado como resultado una cultura esencialmente dividida, sin la unidad fundamental característica de la vida. Frente a todo esto Nietzsche recurre a lo que él entiende por concepto de cultura de los griegos, quienes habrían construido una cultura donde las oposiciones entre cultura y naturaleza, conocimiento y vida habrían sido superadas ejemplarmente. La relación entre «primera» y «segunda» naturaleza es presentada como una relación compleja de complementariedad e interdependencia, en la cual ya no se puede más diferenciar estrictamente entre la una y la otra, de modo que se puede decir que la cultura es entendida por Nietzsche básicamente como un derivado de la misma «naturaleza». ³⁴

Una primera formulación de la tesis de la cultura como «segunda» naturaleza, aunque no expresada con estos términos, se encuentra, como ya lo señalamos en el escrito póstumo, fechado el 29 de diciembre de 1872, *La lucha de Homero*.³⁵ El hombre es «totalmente» naturaleza y participa del «doble» carácter «siniestro» de ésta. En el escrito Nietzsche narra cómo los griegos, los hombres más humanos de la antigüedad, a partir de la «lucha», la más «noble» idea helénica, habrían logrado sublimar sus instintos de crueldad,

odio y destrucción para constituir la cultura o mundo «homérico»:

...sin envidia, sin rivalidad, sin ambición combatiente, [tanto] el estado helénico, como el hombre helénico degeneran. Se hacen malos y crueles, vengativos e impíos; en una palabra, se vuelven `prehoméricos', y entonces basta un terror pánico para conducirlos al abismo y destruirlos.³⁶

En varias cartas también Nietzsche se refiere a la oposición y complementariedad existente entre su «primera» y «segunda» naturaleza³⁷. Así pues, la «segunda» naturaleza es necesaria para mantenerse en la existencia y, además, como complemento y compensación de la «primera».³⁸ A lo que se refiere es al inmoralismo de Nietzsche que es observado escépticamente por Rohde.³⁹

La noción de cultura como «segunda» naturaleza Nietzsche la presentó ya en sus Consideraciones intempestivas I y II y es una de las tesis centrales que mantuvo a lo largo de su obra. En el contexto de su crítica a las formas de la historia «enemigas» de la vida y a la «formación» de la época, Nietzsche desarrolla el concepto de «formas» de la vida en las formaciones de la «segunda» naturaleza:

En el mejor caso llegamos a un conflicto entre nuestra naturaleza transmitida y heredada y nuestro conocimiento; quizá también llegamos a la lucha de una nueva disciplina severa contra lo que ha sido adquirido por la herencia y la educación desde la más tierna edad; implantamos en

nosotros un nuevo hábito, un nuevo instinto, una segunda naturaleza de suerte que la primera se deseca y cae.⁴⁰

Sin embargo, Nietzsche también sabe que es imposible desembarazarse de la carga histórica inherente a toda cultura:

Pues desde el momento en que nosotros somos los extremos de generaciones anteriores, somos también el resultado de los errores de estas mismas generaciones, de sus pasiones, de sus extravíos y hasta de sus crímenes. No es posible desprenderse completamente de esta cadena. Si condenamos estos extravíos creyendo que nos hemos deshecho de ellos, no por eso suprimimos el hecho de que de ellos traemos nuestro origen.⁴¹

De esta manera lo único posible es experimentar con nuestra «segunda naturaleza»:

Es un intento para atribuirnos, en cierto modo, a posteriori, un pasado de donde quisiéramos traer nuestro origen, en oposición a aquél del que se desciende verdaderamente. Ahora bien, esta tentativa es siempre peligrosa, porque es difícil fijar un límite a la negación del pasado y porque la segunda naturaleza es, la mayor parte de las veces, más débil que la primera. Nos limitamos a reconocer el bien sin hacerlo, porque sabemos lo que es mejor, sin ser capaces de practicarlo. Pero aquí y allá se suele conseguir la victoria, y para los que luchan, para los que se sirven de la historia crítica, hay un consuelo especial, a saber: que esta primera naturaleza fue ella también, en otro tiempo, una segunda naturaleza y que toda segunda naturaleza

victoriosa se convierte en una primera naturaleza.⁴²

La crítica a la ciencia histórica positiva, por su atentado contra la vida, Nietzsche la extiende a la moderna formación en general: “nuestra formación moderna precisamente por eso no es nada vivo, sino sólo un tipo de saber sobre la formación”⁴³. A esta *Bildung* externa y artificial de la modernidad Nietzsche opone la formación griega (*Bildung*) de la época clásica y preclásica, como una totalidad ética no dividida, como forma de vida fundamental.⁴⁴ Los nuevos filósofos deberían tener presente la cultura griega porque en ella se encontraría el modelo de una vida en abundancia.⁴⁵ De esta manera, Nietzsche hace su ingreso en la modernidad elaborando un concepto de cultura que se caracteriza por su confrontación con los postulados de la ciencia histórica moderna y, a la vez, por su anticlasicismo, lo cual, sin embargo, no le impide construir un modelo de cultura griega que lo eleva al rango de ideal.⁴⁶

A criterio de Nietzsche, los logros alcanzados por medio de la ciencia histórica de ninguna manera habrían contribuido a impulsar una verdadera cultura:

El hombre moderno se alza orgulloso sobre la pirámide del progreso universal. Colocado en la cima la clave de la bóveda de su conocimiento, parece apostrofar a la naturaleza, que a su alrededor está escuchando, y decirle: ‘Nosotros somos el final, nosotros somos la realización de la naturaleza.’⁴⁷

Ante lo cual Nietzsche comenta: “Orgullosos europeos del siglo XIX, ¡estáis locos! Tu saber no es la realización de la naturaleza, pues no hace más que matar tu propia naturaleza.”⁴⁸ Las ciencias sólo pueden proporcionar miembros artificiales, desde ella solo se puede construir una caricatura de formación, en cambio, el secreto de una auténtica formación:

Imitando y adorando la naturaleza en lo que tiene de maternal y compasiva, realiza la obra de la naturaleza cuando previene sus golpes despiadados y crueles, para convertirlos en bienes, cuando echa un velo sobre sus impulsos de madrastra y sus tristes incomprendimientos.⁴⁹

Nietzsche reformula la concepción de Demócrito, según la cual la educación implanta una nueva naturaleza, para hacer una crítica a la formación del colegio y la Universidad de la Alemania prusiana de su época.

En opinión de Nietzsche, el genio sería el verdadero educador porque en él obraría la acción de la naturaleza. Sólo de estos se podría esperar una verdadera educación. Nietzsche considera a Schopenhauer como el modelo del genio-educador. A su criterio, el sabio y el científico serían enemigos de la vida:

Pues el que sepa observar advertirá que el sabio es por naturaleza ‘infecundo’, lo cual es consecuencia de su origen, y está animado de una especie de odio natural contra los hombres fecundos. Esto explica por qué en todos los tiempos los genios y los

sabios se han combatido. Los unos quieren descomponer la naturaleza, matarla para comprenderla, los otros creen que deben aumentarla por una nueva naturaleza viva.⁵⁰

Los genios

...son los hombres verídicos, esos hombres que se separan del reino animal, los filósofos, los artistas y los santos. A su aparición y por su aparición, la naturaleza, que nunca da saltos, da entonces su único salto. Pero se trata de un salto de alegría, pues siente que por primera vez ha llegado a su fin, es decir, allí donde comprende que debe olvidar que ha tenido fines y que había dado demasiada importancia al juego de la vida y del devenir.⁵¹

En pocas palabras: “la creación del genio es el fin de toda cultura”⁵².

El concepto de formación de Nietzsche está determinado por la estructura trágica de la vida histórica. La formación no es comprendida por él como la transmisión de sentido efectuada de generación a generación, sino que es derivada del carácter cambiante de la vida histórica que busca superarse a sí misma. Con su crítica a la formación moderna Nietzsche se pronuncia contra una concepción de historia que sabe que no puede ofrecer al hombre un carácter objetivo a su existencia, pero, que sin embargo, se refugia en aquellas ideas sobre la historia como una forma de sobrevivir sin ser tocado por las preguntas de fondo sobre el sentido de su existencia.

2.1.5. Schopenhauer, Burckhardt, Hegel y Kant

A criterio de Schopenhauer, la vida humana, al ser una forma de objetivación de la voluntad, es un querer sin fin y sin término, lo esencial de ella es la carencia, el dolor: “la vida humana [...] no es en su esencia más que un dolor constante disfrazado bajo mil distintas formas, y un estado absoluto de desgracia”⁵³. Así, pues, condición de mantenimiento de la vida humana sería su capacidad para ocultar y disfrazar su verdadera condición. A su criterio, el hombre no tiene suficiente con los tormentos, las inquietudes y trabajos que le son impuestos por la violencia de la naturaleza ya que, apenas alcanza un poco de reposo, crea nuevas tareas bajo la forma de mil «supersticiones». La «fuerza» de la ilusión, resultado de sus supersticiones, es tan fuerte e, incluso, más interesante que la verdadera realidad que, finalmente, queda oculta. Mediante este mecanismo, según Schopenhauer, el hombre satisface a dos necesidades básicas: la de ayuda y protección, y la de ocupación y entretenimiento. Si es cierto que muchas veces mediante dichas supersticiones no afronta la primera de sus necesidades, en cambio, no es menos cierto que satisface adecuadamente la segunda.⁵⁴ De esta manera la cultura deviene para Schopenhauer en una forma de «engaño» o «superstición» requerida por el hombre para hacer frente al caos de la naturaleza y, a la vez, como modo de dar sentido a la condición miserable de su propia existencia. Evidentemente, Nietzsche sigue a Schopenhauer

cuando plantea su tesis de que la cultura es una forma de «ilusión» o «engaño» requerida por el hombre para mantenerse en la vida. Sin embargo, las diferencias surgen cuando la cultura, en uno y otro caso, tiene que ser fundamentada por referencia a su aspecto metafísico.

Para Schopenhauer, existe un ámbito o, como él lo denomina, un nivel de «objetivación» de la voluntad, en la cual la «voluntad de vivir» alcanza su mejor expresión: la Idea. Propio de esta forma de objetivación de la voluntad consiste en el no estar sometida a los avatares propios de la «representación» o «fenómeno». En otras palabras, el hombre supera el dolor del mundo de las apariencias cuando accede al ámbito de las Ideas. Justamente, las múltiples «formas» de la vida humana, o formaciones históricas, son la forma «contingente» en que se manifiesta la Idea, aquella pertenece al ámbito de la apariencia y el dolor, mientras que esta constituiría la «adecuada» objetivación de la voluntad.⁵⁵

Schopenhauer considera que existen tres formas de vida entre las cuales oscila el hombre: la primera sería el querer «enérgico». Esta forma de vida corresponde a la objetivación de las grandes pasiones. Estas aparecerían ejemplarmente en los grandes caracteres de la historia y están descritas en la epopeya y en el drama; la segunda corresponde al «conocimiento puro» y se refiere a aquella vida regida por las Ideas. En esta forma de vida la inteligencia estaría emancipada del servicio de la voluntad. La vida del genio sería su máxima expresión; Finalmente, el «letargo»

de la voluntad o voluntad de nada, correspondería a una vida regida por “una aspiración vacía, un aburrimiento que fosiliza la vida”⁵⁶. Nietzsche por su parte, como sabemos, desconoce la existencia de un mundo de Ideas, en el cual el hombre podría ponerse a salvo del dolor propio del mundo de las apariencias y considera, más bien, que la realización del hombre supone la afirmación del carácter total y contradictorio de la vida. Hay que decir también que no se puede dejar de ver en el mundo de las Ideas de Schopenhauer, los elementos a partir de los cuales Nietzsche va a construir la cultura apolínea. De igual manera, lo que Schopenhauer denomina la forma de vida regida por el querer «enérgico», constituye para Nietzsche la base de la cultura «artística», cuyo modelo lo encuentra en la tragedia de los griegos. Sin embargo, hay que tener presente que para Nietzsche el modelo de la tragedia no supone una exclusión del elemento apolíneo, sino que ella surge del juego complejo de lo dionisiaco y lo apolíneo; proceso en el que es evidente cierto predominio del primero. Mucho menos está Nietzsche por una forma de vida que suponga el «letargo» de la voluntad. Cultura sólo es posible para Nietzsche como afirmación del carácter total y contradictorio de la vida.

Las consideraciones que Burckhardt hace sobre la historia intentan alejarse del programa del historicismo en cuanto no parte de un principio rector en el cual los acontecimientos encuentran sentido, sino que, más bien, su método sería «patológico», es decir, considera “el

hombre que padece, aspira y actúa; el hombre tal como es, como ha sido siempre y siempre será”⁵⁷:

La acción del fenómeno fundamental es la vida histórica tal y como fluye y refluye bajo mil formas complejas, bajo todos los disfraces posibles, libre y no libre, hablando tan pronto a través de la masa como a través de los individuos, unas veces en tono optimista y otras veces en tono pesimista, fundando y destruyendo estados, religiones y culturas, ora constituyendo un oscuro enigma ante sí misma, guiada más por confusos sentimientos transmitidos por la fantasía que por verdaderas reflexiones; ora dirigida por la pura reflexión y mezclada, a su vez, con ciertos presentimientos de lo que sólo mucho más tarde habrá de ocurrir.⁵⁸

Común a Schopenhauer, Burckhardt y Nietzsche es su escepticismo respecto a la historia considerada como la realización de un «plan universal», o justificada como «filosofía de la historia», o como «coronación de todos los tiempos» pasados. A sus ojos, el único principio válido mediante el cual los hombres logran dar sentido a su existencia es la «ilusión», «engaño» o «fantasía».

Como se sabe, Burckhardt expone en sus *Reflexiones sobre la historia universal* su concepción de la historia como cultura. A su criterio, existen tres «potencias» en las cuales se desarrolla el acontecer humano: estado, religión y cultura. A ésta última se refiere en dos sentidos. Por una parte, en sentido general, como a la “totalidad de formas de vida comunes de todo tipo”⁵⁹. En este sentido, las tres potencias

son consideradas por él como cultura; y, por otro lado, en sentido más restringido, cuando se refiere a la potencia cultura:

Llamamos cultura a toda la suma de evoluciones del espíritu que se producen espontáneamente y sin la pretensión de tener una validez universal o coactiva. La cultura ejerce una incesante acción modificativa y disgregadora sobre las dos instituciones estables.⁶⁰

Cuando Nietzsche menciona las culturas alejandrina, helena y budista como «ejemplificaciones» históricas de cultura, lo hace basándose en la distinción de Burckhardt de las tres potencias (Estado, cultura y religión). Nietzsche ve en la cultura helena la concreción histórica de la potencia «cultura» de Burckhardt:

Situados entre India y Roma, y empujados a una elección tentadora, los griegos consiguieron inventar con clásica pureza una tercera forma, de la cual no usaron, ciertamente, largo tiempo, pero que, justo por ello, está destinada a la inmortalidad.⁶¹

Nietzsche denomina a la cultura de los griegos, a diferencia de las culturas india y romana, la «tercera forma», «mezcla», «mediador». Según Nietzsche, los griegos habrían conseguido “no quedar agotados ni por un ensimismamiento extático [de la cultura india] ni por una voraz ambición de poder y de honor universales [de la cultura romana]”⁶². Aquí no podemos dejar de notar la apropiación que hace Nietzsche de la potencia cultura de Burckhardt, la cual, según éste, ejerce-

ría una incesante acción modificativa y disgregadora sobre las dos instituciones «estables» del Estado y la religión. Burckhardt ve a la potencia cultura como la potencia «móvil», que tiene una función «crítica» y potenciadora respecto a las potencias estables del Estado y la religión porque en aquélla alcanzan un “poder reflexivo hasta llegar a su fase última y suprema, la ciencia y, especialmente, a la filosofía, la pura reflexión.”⁶³ Para Nietzsche la «cultura» no implica exclusión, sino, como dice en otro pasaje, «proporción» o «Bändigung»⁶⁴. La tragedia griega y el drama musical de Richard Wagner serían, a criterio de Nietzsche, las expresiones artísticas en las cuales la cultura logra una «proporción» adecuada. Por otro lado, en la época *del Nacimiento de la tragedia* es evidente que el entusiasmo de Burckhardt respecto a la ciencia y la filosofía no es compartido por Nietzsche, quien en escepticismo se muestra más cercano a las tesis de Schopenhauer y Wagner sobre la ciencia y el arte. Especialmente en lo que tiene que ver con la íntima relación entre música y voluntad.

Friedrich Hegel. Desde el punto de vista de los productos culturales, aquello que Nietzsche denomina «cultura» (arte, religión, filosofía), está determinado fundamentalmente por su concepto de vida, en oposición a Hegel, para quien, contrariamente a lo planteado en su *Fenomenología del Espíritu*, arte, religión y filosofía (esta última incluye la ciencia) son las formas en las que el «espíritu absoluto» se consumiría.⁶⁵ Para Nietzsche la triada ar-

te, religión y filosofía, como expresiones básicas de la vida, tiene que fundamentarse desde su tesis según la cual sólo como fenómeno estético estaría eternamente justificada la existencia y el mundo, es decir, en clara oposición a Hegel, para quien la filosofía es la expresión más alta, y no el arte. Además, ambos pensadores juzgan al Estado por su relación con aquellas expresiones. Hegel vio en aquél a un aliado o realizador del espíritu, en cambio, Nietzsche lo declaró el mayor enemigo de la cultura.⁶⁶ En todo caso, lo que sí está claro es que ambos pensadores forman parte de la misma tradición alemana que establece una radical diferenciación entre civilización y cultura. La referencia de la cultura a la vida, en el caso de Nietzsche, o al espíritu, en el caso de Hegel, no afecta su presupuesto común: el mundo de lo técnico, material y social, es decir, de la civilización, está excluido del ámbito de las producciones más altas de la cultura.

Immanuel Kant. Nietzsche y Hegel coinciden al no considerar el ámbito moral en el orden de la cultura. Ambos consideran que la moral está marcada por sus vinculaciones con la sociedad y el Estado. Se trata de la crítica a las enseñanzas kantianas sobre el primado de los valores morales.⁶⁷ Hegel ubica la moralidad en el ámbito del «espíritu objetivo», como tránsito hacia las formas del «espíritu absoluto»: en su orden ascendente de arte, religión y filosofía; por su parte, Nietzsche dice de su «metafísica de artistas» en su *Ensayo de autocrítica* (1866) del *Nacimiento de la tragedia*:

...lo esencial en esto está en que ella delata ya un espíritu que alguna vez, pese a todos los peligros, se defenderá contra la interpretación y el significado morales de la existencia. Aquí se anuncia, acaso por vez primera, un pesimismo `más allá del bien y del mal`, aquí se deja oír y se formula aquella `perversidad de los sentimientos` contra la que Schopenhauer no se cansó de disparar de antemano sus más coléricas maldiciones y piedras de rayo, -una filosofía que osa situar, rebajar la moral misma al mundo de la apariencia y que la coloca no sólo entre las `apariencias` (en el sentido de este terminus technicus idealista), sino entre los `engaños`, como apariencia, ilusión, error, interpretación, aderezoamiento, arte.⁶⁸

Hegel ubica la moral en el ámbito del «espíritu objetivo», Nietzsche ve en aquélla simplemente un «engaño»; Kant, a diferencia de los dos, considera que la moral tiene que ser remitida en última instancia a la razón.⁶⁹

Vista la discusión en su conjunto, más allá del *Nacimiento de la tragedia*, y remontándonos a los orígenes de cierta tradición cultural occidental, el concepto de cultura de Nietzsche:

Más restringido que el término `vida`, él abarca como concepto de horizonte la tríada ciencia (del espíritu), filosofía (para lo cual Nietzsche también cuenta la religión -Metafísica;) y arte, relación en la cual se hace observable la influencia de la tradición filosófica, la cual desde Aristóteles ha considerado ciencia, filosofía y arte como ámbitos y modos del conocer.⁷⁰

Nietzsche se dedica a la inmensa tarea de repensar el espíritu de la tradición occidental, para lo cual tiene que replantear la fundamentación de la ciencia, filosofía y arte desde su categoría de la vida.

Ontológicamente el concepto cultura no tiene más una propia base porque el `espíritu`, cuya especificidad de `material` como un modo del espíritu estaba limitado a un ámbito específico, para Nietzsche permanece apenas como función y medio de la vida omniabarcante.⁷¹

El hecho de que Nietzsche haya puesto a la «vida» en lugar del conocimiento como elemento vinculante de aquella triada, no es garantía de que haya superado la tradición occidental, porque, en todo caso, la vida misma sigue alimentándose de aquello que era el espíritu. El hecho de que la técnica y las ciencias naturales estén excluidas de aquella triada le asegura su fidelidad al espíritu que animaba a Platón y, más adelante, a la generación de pensadores alemanes que hicieron de la dicotomía civilización-cultura su especificidad cultural.

2.2. Humanidad y cultura

En este apartado nos interesa una presentación de la tesis de Nietzsche según la cual la cultura es resultado del “dominio”. Tesis que aparece en polémica con los principios ilustrados que establecen la igualdad, fraternidad, libertad como postulados de la cultura moderna. No nos olvidemos que a la base de las declaraciones ilustradas se encuentra un concepto hu-

manista de cultura. Dicho concepto en última instancia se relaciona con una concepción filosófica que había empezado en la Antigüedad. Se trata de una concepción del mundo alimentada por la tradición cristiana y platónica y que se extendió hasta la modernidad en las formas del “humanismo”⁷². Al poner el dominio en la base de los fenómenos de civilización Nietzsche polemiza con una visión de hombre y de cultura que había sido justificada a lo largo de la tradición occidental desde lo que se podría denominar la metafísica del espíritu. A esto se debe la disputa de Nietzsche con las concepciones modernas cuya propuesta es traducida en términos estéticos a una condición ideal, racional o metafísica en el momento de justificar el fenómeno de la producción artística.

2.2.1. Naturaleza y “humanidad”

La visión «trágica» del mundo supone la disolución de los límites establecidos por la metafísica tradicional entre la naturaleza y el hombre. El concepto de vida le lleva a Nietzsche a considerar la cultura como un derivado de la naturaleza. La realidad humana participa, por lo tanto, plenamente de la realidad natural. Este es el conocimiento «profundo» que se encuentra a la base de toda formación cultural. Así lo expone Nietzsche en un fragmento para una versión ampliada de su *Nacimiento de la tragedia*:

Podría ser que nuestro conocimiento se llene de espanto: este espanto pertenece casi a las necesarias consecuencias de

aquel conocimiento profundo. Porque la naturaleza es también algo horrible donde ella se esfuerza en crear lo más hermoso.⁷³

Lo humano participa plenamente de aquella dinámica terrible de creación y destrucción inherentes a la naturaleza. Así también lo explica Nietzsche en su escrito *La lucha de Homero* (1872):

Cuando se habla de humanidad, se piensa en lo que separa y distingue al hombre de la naturaleza. Pero tal separación no existe en realidad; las propiedades ‘naturales’ y las propiedades ‘humanas’ son inseparables. El hombre, aun en sus más elevadas funciones, es totalmente naturaleza y ostenta el doble carácter siniestro de aquélla. Sus cualidades terribles, consideradas generalmente como inhumanas, son quizá el más fecundo terreno en el que crecen todos aquellos impulsos, hechos y obras de lo que llamamos humanidad.⁷⁴

En el trasfondo de la discusión está la tesis del humanismo moderno y clásico que, debido a sus imbricaciones con la metafísica, consideraba al espíritu como referencia de la realización humana.

En el *Nacimiento de la tragedia*, a propósito de la «génesis» de la ópera, la cual es considerada por Nietzsche como la máxima expresión de la cultura moderna, el autor polemiza con la “tendencia idílica” de ésta. Nietzsche critica con ello a la concepción estética de los «humanistas», quienes partían de una supuesta “época primitiva del ser humano en la que éste se hallaba junto al corazón de la naturaleza, y en esa naturalidad había alcanzado a la

vez, en una bondad y una vida artística paradisiacas, el ideal de la humanidad”⁷⁵. A los ojos de Nietzsche,

...esa presunta realidad no es más que un jugueteo fantasmagórico y ridículo, al que todo hombre capaz de confrontarlo con la terrible seriedad de la naturaleza y de compararlo con las auténticas escenas primitivas de comienzos de la humanidad tendría que increpar con asco de este modo: ¡Fuera ese fantasma!⁷⁶

Nietzsche polemiza, junto con Schiller, contra la tesis de Rousseau y sus seguidores que postulaban una supuesta armonía originaria del hombre con la naturaleza:

...esta armonía, más aún, unidad del ser humano con la naturaleza, contemplada con tanta nostalgia por los hombres modernos, para designar la cual Schiller puso en circulación el término ‘ingenuo’, no es de ninguna manera un estado tan sencillo, evidente de suyo, inevitable, por así decirlo, con el que tuviéramos que tropezarnos en la puerta de toda cultura, cual si fuera un paraíso de humanidad: esto sólo pudo creerlo una época que intentó imaginar que el Emilio de Rousseau era también un artista, y que se hacía la ilusión de haber encontrado en Homero ese Emilio artista, educado junto al corazón de la naturaleza.⁷⁷

La antítesis civilización-cultura. Como se sabe, este intento de desvinculación de lo humano de toda metafísica del espíritu Nietzsche la tradujo en la antítesis civilización-cultura. Ella expresaría justa-

mente la imposibilidad de establecer en el orden de la historia relaciones de identidad en el desarrollo de la civilización y la cultura. En opinión de Nietzsche, no existe definitivamente algo así como una condición ideal de desarrollo de lo humano que estaría justificada por una dinámica histórica de corte racional. La tesis de la compleja y contradictoria relación existente entre cultura y civilización Nietzsche la radicalizó en escritos posteriores.⁷⁸ Civilización y cultura pierden cierto optimismo que se observa en el joven Nietzsche, especialmente bajo la influencia del programa wagneriano de renovación de la cultura, así en uno de sus fragmentos de 1880:

Cultura contra civilización: Los puntos más altos de la cultura y la civilización están contrapuestos: no hay que dejarse llevar a error acerca del antagonismo abismal de cultura y civilización. Los grandes momentos de la cultura fueron siempre, dicho moralmente, tiempos de corrupción; y por otra parte fueron las épocas deseadas y obligadas de la domesticación del animal hombre («civilización») tiempos de intolerancia para las naturalezas más espirituales y osadas. La civilización quiere algo diferente a lo que la cultura quiere: tal vez lo contrario...⁷⁹

2.2.2. Nietzsche y Friedrich Schiller

Schiller concebía la práctica poética como la “expresión perfecta posible” de la “idea de humanidad”⁸⁰. En su *Poesía ingenua y sentimental* plantea la existencia de dos tipos de hombres: los realistas y los idealistas. El realista “se somete, sí a la na-

turalidad y a su necesidad; pero a la naturaleza como un todo, a su necesidad eterna y absoluta, no a sus ciegas y momentáneas coacciones”⁸¹. Estos rasgos representan a lo que Schiller denomina poeta «ingenuo». El hombre idealista, en cambio, abandona la naturaleza y la experiencia sólo porque ahí no encuentra lo inmutable y lo condicionalmente necesario, a que la razón le ordena tender.⁸² Estos rasgos, a su vez, corresponden al prototipo de artista «sentimental».⁸³ A criterio de Schiller, este contraste sería sin duda tan antiguo como los comienzos de la cultura y difícilmente podrá resolverse antes que ella acabe. En última instancia, Schiller se explica dicho «antagonismo psicológico» por ser «raigal» y estar fundado en la forma íntima del espíritu. Schiller considera, además, que el ideal de «humanidad bella» sólo se podría realizar en el íntimo «enlace» de uno y otro.⁸⁴ Schiller:

Quiero advertir, para prevenir toda falsa interpretación, que con esta clasificación de ningún modo me propongo dar motivo a que se elija entre lo uno y lo otro, favoreciendo así lo uno con exclusión de lo otro. Precisamente lo que combato es esa exclusión, que encontramos en la experiencia, y el resultado de las presentes consideraciones será probar que sólo incluyendo ambos con absoluta igualdad es como puede satisfacerse la idea racional de lo humano.⁸⁵

Schiller y Nietzsche comparten el programa de una reconciliación del hombre y la naturaleza en el arte. En este sentido, el hombre se realiza plenamente en el

desarrollo de sus potencialidades artísticas. A diferencia de Schiller, que concibe la realización de la idea «racional» de lo humano, en el ejercicio del arte ingenuo y sentimental, en una relación de «absoluta igualdad», Nietzsche concibe la tragedia griega, y el drama musical de Richard Wagner, como predominantemente marcados por la dinámica del arte «dionisiaco». Nietzsche ve en lo «ingenuo» de Schiller el rasgo esencial del arte «apolíneo», pero, en cambio, el concepto de arte «sentimental» no es suficiente para explicar el arte dionisiaco. Así como tampoco se podría explicar el arte dionisiaco como suma de lo ingenuo y lo sentimental.⁸⁶ El concepto de arte dionisiaco de Nietzsche no se basa en una «absoluta igualdad» de las expresiones artísticas ingenuas y sentimentales, sino en el enfrentamiento de los instintos artísticos de lo «apolíneo» y lo «dionisiaco», que finalmente convergen en una suerte de «reconciliación», en la que es notoria la preponderancia de lo «dionisiaco». Además, hay que considerar que en la tragedia el elemento de la música no es el espíritu, como es el caso del arte sentimental que siendo guiado por la razón busca lo «inmutable», sino que en última instancia es una «apariencia» del ser, reflejo del Ur-Eine. De esta manera Nietzsche despidió el concepto de espíritu de Schiller, y con él todo el trasfondo metafísico con el que se apoyaba el concepto de cultura del humanismo clásico, y la experiencia artística y la cultura en general tiene que ser justificados desde el de vida dionisiaca. En palabras de Nietzsche:

Seguro es que puede ser reconocido en lo «ingenuo» la característica eterna de un género de arte, seguro que el concepto «sentimental» no es suficiente para resumir las características de todo arte no-ingenuo. Qué confusión nos prepara, si es que nosotros quisiéramos, por ejemplo, la tragedia griega o Shakespeare; Y en absoluto la música; Yo entiendo, en cambio, como la total oposición de lo «ingenuo» y de lo apolíneo lo «dionisiaco», es decir, todo arte, que no es «apariencia de la apariencia», sino «apariencia» del ser, reflejo del eterno Ur-Einen, con lo cual todo nuestro mundo empírico, el cual es una obra de arte dionisiaca, desde el punto de partida del Uno-primordial; o desde nuestro punto de partida, la música. Incluso tengo que denegar a lo «sentimental» desde mi puesto de juez la validez de una obra de arte pura, porque no se origina como aquella reconciliación máxima y duradera de lo ingenuo y de lo dionisiaco, sino inquieta entre ambas - y vacilante, y su unificación sólo inseguramente, sin lograr una posesión permanente, tiene mucho más una posición insegura entre los diferentes artes, entre poesía y prosa, filosofía y arte, concepto e intuición.⁸⁷

2.3. Mito y cultura

A criterio de Nietzsche, la unidad vital de una cultura se logra en la afirmación de su dimensión mítico-artística. Esta tesis supone una crítica al «historicismo» de la época que había hecho extensivos los principios de la ciencia a los procesos históricos y socio-culturales. Nietzsche ve en esto la destrucción de la «ilusión» que la cultura necesita para mantenerse en

la vida. En la tragedia griega y en el drama musical de Wagner es representada por Nietzsche una confluencia paradigmática de mito y arte como elementos configuradores de cultura. Nietzsche hace el anuncio del «renacimiento» del espíritu de la antigua tragedia griega y con ello del «mito alemán» en el drama musical de Wagner y con ello toda una renovación de la cultura de la época.

2.3.1. *El mito garantiza la “unidad” de una cultura*

En oposición al espíritu “histórico-crítico”⁸⁸ de la moderna cultura, que ha arrebatado al mito y al arte su protagonismo, Nietzsche sostiene que “toda cultura, si le falta el mito, pierde su fuerza natural sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mitos otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero.”⁸⁹ Más aún, Nietzsche considera que “ni siquiera el Estado conoce leyes no escritas más poderosas que el fundamento mítico, el cual garantiza su conexión con la religión, su crecer a partir de representaciones míticas.”⁹⁰ Toda cultura auténtica posee una «sede primordial fija y sagrada», a la cual referirse para articularse como tal. A criterio de Nietzsche, el mito garantiza el entronque fundamental de un pueblo con la dimensión «intemporal» o «metafísica» de la vida:

Y el valor de un pueblo -como, por lo demás, también el de un hombre- se mide precisamente por su mayor o menor capacidad de imprimir a sus vivencias el sello de lo eterno: pues, por decirlo así, con es-

to queda desmundanizado y muestra su convicción inconsciente de la relatividad del tiempo y del significado verdadero, esto es, metafísico de la vida.⁹¹

De otro lado, no hay que perder de vista que la dimensión metafísica que Nietzsche otorga al mito se debe a su íntima relación con el arte. El mito participa plenamente del «propósito metafísico de transfiguración» propio del arte. Esta es la conclusión que Nietzsche extrae de su representación del mito trágico:

...el arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla. En la medida en que pertenece al arte, el mito trágico participa también plenamente de ese propósito metafísico de transfiguración, propio del arte en cuanto tal.⁹²

En última instancia, el mito sólo puede justificarse en el contexto de la «metafísica del arte», como una forma de mantenimiento de la vida universal:

...aquí se hace necesario elevarse, con una audaz arremetida, hasta una metafísica del arte, al repetir yo mi anterior tesis de que sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo: en ese sentido, es justo el mito trágico el que ha de convencernos de que incluso lo feo y lo disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo mismo, en la eterna plenitud de su placer.⁹³

La práctica mítica de una cultura garantiza vincular a esta última con la acción reproductora de vida. El mito garan-

tiza la referencia de la cultura a la vida por su entronque con la actividad estética o producción de ilusiones. No olvidemos que en el *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche utiliza el concepto «ilusión» para referirse a los distintos tipos de culturas. Ella queda explicada como el «medio» del que se vale la voluntad en su tarea permanente de mantenimiento de la vida. Además, propio de ella sería el «engaño» o «encubrimiento» como forma requerida para mantenerse en la existencia. En la representación que Nietzsche desarrolla sobre el surgimiento de la religión olímpica, están sacadas algunas consecuencias de su metafísica de artista para sus consideraciones histórico-culturales. Nietzsche explica que el mito habría surgido como el recurso del griego frente a los «horrores» y «espantos» de la existencia.⁹⁴ Toda la mitología olímpica es entendida por Nietzsche como un «*mundo intermedio*» artístico que les habría permitido soportar la existencia. En última instancia, el mito surge del mismo instinto que posibilitó el surgimiento del arte:

El mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico, en el cual la 'voluntad' helénica se puso delante un espejo transfigurador.⁹⁵

El mito sería capaz de dar sentido a la cultura, de modo que la existencia bajo el luminoso resplandor solar de tales dioses sería sentida como lo apetecible de suyo. Mito y arte aparecen para Nietzsche

como formas de mantenimiento de la vida en la medida que participan en el proceso de producción de ilusiones que inducen a seguir viviendo.

2.3.2. El mito, “imagen compendiada del mundo”

El mito, “imagen compendiada del mundo”⁹⁶, nos posibilita recuperar la visión “total” del mundo. Esta sería la característica “más importante” de la cultura «trágica» anunciada por Nietzsche:

...la ciencia queda reemplaza, como meta suprema, por la sabiduría, la cual, sin que las seductoras desviaciones de las ciencias la engañen, se vuelve con mirada quieta hacia la imagen total del mundo e intenta aprehender en ella, con un sentimiento simpático de amor, el sufrimiento eterno como sufrimiento propio.⁹⁷

La naturaleza del mito es simbólica, por eso Nietzsche lo ubica como parte del mundo «intermedio artístico». En realidad, para Nietzsche todo constructo cultural es de naturaleza artístico-simbólica. La ficción resultante de la cultura sólo es posible para el hombre como resultado de su estructura artístico-simbólica. Sólo en la producción de símbolos y apariencias logra el hombre mantenerse en la vida. Podríamos resumir la función simbólico-cultural que Nietzsche ve en el mito con un texto de Lange al respecto:

Así está el hombre en capacidad de conseguir mediante la aplicación de un mundo ficticio de símbolos tanto la compensación de fracasos, la negación de debilidad

des reales y peligros, como el intento que él emprende, con ayuda precisamente de las mismas formas simbólicas, de unificar la naturaleza que amenaza la existencia para asegurar la reproducción de la vida. En el encubrimiento y transfiguración de la naturaleza el mito despotencia el horror del hombre frente a lo totalmente otro y logra afianzarse en la apariencia mediante el elevamiento antropo- y teomórfico de lo extraño.⁹⁸

Nietzsche considera que el causante de la miseria cultural de la modernidad es el espíritu «histórico-crítico». Éste sería el causante de la descomposición del fondo mítico necesario para mantener una unidad cultural basada en la afirmación de las energías artísticas reproductoras de vida. Con ello Nietzsche se refiere a la ciencia histórica de la época y, a su criterio, a los rasgos característicos de una cultura marcada por ella:

El enorme apetito histórico de la insatisfecha cultura moderna, el coleccionar a nuestro alrededor innumerables culturas distintas, el voraz deseo de conocer, ¿a qué apunta todo esto si no a la pérdida del mito, a la pérdida de la patria mítica, del seno materno mítico? Pregúntese si la febril y tan desazonante agitación de esta cultura es otra cosa que el ávido alargar la mano y andar buscando alimentos propios del hambriento - ¿y quién podría dar todavía algo a tal cultura, que no puede saciarse con todo aquello que engulle, y a cuyo contacto el alimento más vigoroso, más saludable, suele transformarse en 'historia crítica'?⁹⁹

En realidad, en cuestión está todo el programa de la Ilustración cuya implementación suponía la erradicación de todo elemento mítico y religioso, lo cual había sido el rasgo configurador de la antigua sociedad medieval.

Una cultura regida por el espíritu histórico, de la cual ha sido expulsado el mito, pierde su referencia fundamental con la vida:

Lo contrario de esto acontece cuando un pueblo comienza a concebirse a sí mismo de un modo histórico y a derribar a su alrededor los baluartes míticos: con lo cual van unidas de ordinario una mundanización decidida, una ruptura con la metafísica inconsciente de su existencia anterior, en todas las consecuencias éticas.¹⁰⁰

Nietzsche entiende por «mundanización» el efecto de una cultura centrada en sus instintos «políticos», es decir, el elevamiento de los principios racionales a principio configurador de una sociedad, como sería el caso del imperio romano y también de la cultura moderna.¹⁰¹ El aniquilamiento del mito en la cultura moderna en manos del espíritu histórico le sirve de referencia a Nietzsche para elaborar su crítica de la cultura:

En las cumbres, la misma abundantísima ansia de saber, la misma insaciada felicidad de encontrar, esa mundanización enorme, y junto a ello un apátrida andar vagando, un ávido agolparse a las mesas extranjeras, un frívolo endiosamiento del presente, o un apartamiento obtuso y aturdido, todo sub specie saeculi [bajo el

aspecto del siglo], del 'tiempo de ahora': síntomas idénticos que permiten adivinar en el corazón de esa cultura un fallo idéntico, la aniquilación del mito.¹⁰²

La destrucción del mito significa la destrucción de la ilusión requerida por la cultura. Como se sabe, Nietzsche desarrolló ampliamente en su *II Consideración intempestiva* el problema de la historia. Según Nietzsche,

Todo lo que vive tiene necesidad de rodearse de una atmósfera, de una aureola misteriosa. [...] Pues, del mismo modo, todo pueblo, todo hombre que quiera llegar a su 'madurez' tiene necesidad de una de estas ilusiones protectoras, de una nube que le abrigue y le envuelva.¹⁰³

A su criterio, el «sentido histórico» desarraigaría el porvenir, destruiría las ilusiones y quitaría la atmósfera necesaria a procesos vitales; en definitiva se trataría de una virtud terrible porque socavaría los cimientos de todo lo vivo:

Toda verificación histórica saca a la luz tantas cosas falsas, groseras, inhumanas, absurdas, violentas, que forzosamente se disipa la atmósfera de ilusión piadosa, en la que únicamente puede prosperar todo lo que tiene el deseo de vivir. (...) Los historiadores ahogan las ilusiones, y 'el que destruye las ilusiones, en sí mismo y en los demás, será castigado por la naturaleza, que es el más severo de todos los tiranos'.¹⁰⁴

Ahora bien, la crítica al historicismo tiene que ver con la crítica a la ciencia

moderna que ha impregnado a la historia y la ha debilitado:

Sin embargo, hoy se tiene horror a la madurez, porque se hace más caso de la historia que de la vida. Es más, nos gloriamos de que 'la ciencia comience a reinar sobre la vida'. Es posible que acabemos por llegar a ese reinado, pero también es cierto que una vida así regentada no valdrá gran cosa, porque es mucho menos 'vida', y lleva en germen menos vida por venir que la vida de otro tiempo, regida no por el saber, sino por el instinto y por ilusiones generosas.¹⁰⁵

La crítica de Nietzsche al historicismo hay que ubicarla como consecuencia de su crítica general a la ciencia. Nietzsche ubica ciencia y mito al mismo nivel, es decir, como constructos culturales, productos de la capacidad artístico-creadora del hombre. Ambos están al servicio de la voluntad de vida y su misión es la de crear representaciones que hagan el mundo inteligible y, así, se pueda justificar la existencia del hombre. Más exactamente, ciencia y mito son tipos de ilusiones fruto de la capacidad artístico-simbólica del hombre requeridos para mantenerse en la vida. A esto se debe que para Nietzsche ciencia y mito no pueden reclamar alguna pretensión de universalidad, ambos nos aportan un conocimiento meramente interpretativo sobre la realidad, en última instancia, absolutamente ilusorio.

Antes de que ingrese la reflexión y sus derechos y verifique los productos imagina-

tivos de la imaginación humana en su posible aptitud, ya elige o rechaza, el instinto creador de mitos del hombre ya ha elaborado un horizonte interpretativo, desde la cual las cosas aisladas reciben su significancia y sobre el cual están diseñados.¹⁰⁶

A criterio de Nietzsche, la figura del Sócrates, que supo ofrendar su vida por la ciencia, nos recuerda el destino de ésta: hacer aparecer inteligible y, por lo tanto, justificada la existencia, a lo cual también serviría el mito, más aún, éste sería el propósito de aquélla.¹⁰⁷

Resumiendo. A criterio de Nietzsche, ciencia y mito son constructos culturales fruto de la capacidad artístico creadora del hombre. Ellos son medios de los que se vale el instinto de conservación del hombre para poder justificar y asegurar su existencia. Su pretensión de universalidad es una mera interpretación del mundo que forma parte de la ilusión requerida por el hombre para mantenerse en la vida. La absolutización de la ciencia en el ámbito de los fenómenos históricos produce la aniquilación de la ilusión necesaria para el mantenimiento de la vida. Una cultura centrada en la ciencia destierra el mito y con ello también al arte y, por lo tanto, renuncia a la posibilidad de fundamentarse desde la vida. La presencia del mito en una cultura garantiza su unidad vital.

2.3.3. *Mito, arte e historia*

Tesis de Nietzsche es que la activación, en la época de la tragedia griega, y reactivación del mito, en la época moder-

na, sólo es posible mediante el arte. Nietzsche se remite a “La fuerza, similar de Heracles, de la música: y esa fuerza, que alcanza en la tragedia su manifestación suprema, sabe interpretar el mito en un nuevo y profundísimo significado”¹⁰⁸. Nietzsche es consciente de que, como todo producto histórico, el mito está sometido a los avatares de la historia:

Pues es destino de todo mito irse deslizando a rastras poco a poco en la estrechez de una presunta realidad histórica, y ser tratado por un tiempo posterior cualquiera como un hecho ocurrido alguna vez con pretensiones históricas: y los griegos estaban ya íntegramente en vías de cambiar, con perspicacia y arbitrariedad, todo su sueño mítico de juventud en una histórico-pragmática historia de juventud.¹⁰⁹

En otras palabras, el mito pierde en el proceso de la historia su realidad originaria, vital y fundante y se convierte en objeto de análisis de una historia racionalizante.

El rol del arte consiste en reactivar las energías míticas que han sido paralizadas en una cultura dominada por la ciencia: “De este mito moribundo apoderóse ahora el genio recién nacido de la música dionisiaca, con unos colores que jamás había mostrado, con un perfume que suscitaba un nostálgico presentimiento de un mundo metafísico.”¹¹⁰ El verdadero sentido del arte, tanto de la tragedia griega como del drama musical de Richard Wagner, es el de reavivar las energías míticas que han sido sofocadas por la historia:

Mediante la tragedia alcanza el mito su contenido más hondo, su forma más expresiva; una vez más el mito se levanta, como un héroe herido, y con un resplandor último y poderoso brilla en sus ojos todo el sobrante de fuerza, junto con el sosiego lleno de sabiduría del moribundo.¹¹¹

En los textos aludidos se nota, en realidad, una actitud crítica respecto al mito. Por una parte, Nietzsche reivindica el mito por referencia a la dimensión metafísica que le ofrece el arte para su reactivación, pero, por otra parte, él sabe que no es posible escapar a la historia, que los mitos también son productos históricos, eso se puede interpretar de su eufórica toma de conciencia del mito moribundo, el cual sólo mediante el arte puede ser revitalizado. La mutua condicionabilidad de mito e historia no pasa del todo inadvertida a los ojos de Nietzsche.

Hay que también tener presente que la problemática del mito y el artista en la época del *Nacimiento de la tragedia* están marcados por la metafísica del arte. En esta época aparece el mito como vehículo y expresión de la voluntad. El artista aparece como un sujeto creador de mitos en la medida que se entrega a la acción reproductora de vida de la voluntad. El artista ya tiene un extraordinario significado porque sólo a través de él es posible la actualización de los instintos artísticos, pero, él es entendido todavía como mera órgano consumidor de la voluntad presubjetiva. En la época del *Zarathustra*, en cambio, el artista aparece como el sujeto creador referido totalmente a sí mismo, el cual crea

desde su propia prepotencia. Se puede observar que de la época del *Nacimiento de la tragedia* al *Zarathustra* el problema del mito se traslada desde el ámbito sobrepersonal-objetivo de lo religioso metafísico hasta el ámbito subjetivo -existencial del sujeto creador. Meyer:

No más el gran acontecimiento de integración, el acontecimiento originario de abigarramiento de yo y voluntad del mundo, sino la absoluta soledad del yo, la reducción monológica del sujeto, determina ahora la situación existencial de Nietzsche. Él está ahora sólo consigo mismo. En esta situación es la proyección mitopoyética de la propia problemática existencial en la figura artística del *Zarathustra* precisamente para eso una necesidad existencial. Nietzsche necesita ahora el mito, es decir, el modo de obrar de la formación de mitos para ganar en absoluto una forma adecuada de la expresión propia. La estilización mítica y elevación es un proceso necesario. Y qué otra cosa es el *Zarathustra* si no un mito, un arte-mito?¹¹²

En el plano de las interpretaciones hasta la fecha se sigue discutiendo si la actitud de Nietzsche frente al mito es contra ilustrada (Habermas) o ilustrada (Adorno), o si es que Nietzsche puede ser considerado como creador de nuevos mitos o, a más tardar desde el *Zarathustra*, como crítico de mitos. Pero, quizá los últimos años algunos autores han remarcado más que la obra de Nietzsche, caracterizada por esa tensión entre una actitud afirmativa y crítica frente al mito, responde a la relación ambivalente que el autor mantiene res-

pecto al Romanticismo, más exactamente, respecto al Romanticismo temprano. Ambivalencia que se explica en el contexto de una crítica a los excesos de la modernidad en su expresión histórica y a una reformulación de la imagen de la antigüedad clásica.¹¹³

2.3.4. El “renacimiento” de la tragedia griega y del mito “alemán”

Arte y mito se convierten en el escrito de Nietzsche en categorías de análisis para los fenómenos culturales de la época:

Así, pues, para apreciar correctamente la aptitud dionisiaca de un pueblo tendremos que pensar no sólo en la música del pueblo, sino, con igual necesidad, en el mito trágico de ese pueblo como segundo testigo de aquella aptitud. Pues, dado el estrechísimo parentesco existente entre la música y el mito, cabe suponer asimismo que con la degeneración y depravación del uno irá unida la atrofia del otro: si bien, por otro lado, en el debilitamiento del mito se expresa un decaimiento de la facultad dionisiaca.¹¹⁴

La «aptitud dionisiaca» de un pueblo haría referencia a aquella dimensión mítico-artística que garantizaría el entronque de una cultura con las energías elementales de la vida. En el caso de los griegos la unidad vital de su cultura se desarrolló como síntesis de los instintos artísticos de lo «apolíneo» y lo «dionisiaco» en la tragedia, en la época actual, en cambio, Nietzsche vislumbra en el drama musical de Wagner el renacimiento de la «aptitud dionisiaca» para la cultura de la época

ca y con ello también anuncia para ésta una renovación general.

Nietzsche considera a la música alemana como el centro artístico que posibilitaría una renovación general de la cultura desde el espíritu dionisiaco de la antigua tragedia. Nietzsche ve en el «juez» Dioniso al portador de los criterios necesarios para un próximo enjuiciamiento de la cultura moderna:

Pero que el mentiroso y el hipócrita tengan cuidado con la música alemana: pues precisamente ella es, en medio de toda nuestra cultura, el único espíritu de fuego limpio, puro y purificador, desde el cual y hacia el cual, como en la doctrina del gran Heráclito de Efeso, se mueven en doble órbita todas las cosas: todo lo que nosotros llamamos ahora cultura, formación, civilización tendrá que comparecer alguna vez ante el infalible juez Dioniso.¹¹⁵

En la música coral alemana Nietzsche ve “una fuerza ancestral magnífica, íntimamente sana, la cual, es cierto, sólo en momentos excepcionales se revuelve con violencia, y luego vuelve a seguir soñando en espera de un futuro despertar”¹¹⁶. Nietzsche ve incluso, en ciertas expresiones de la música alemana la garantía de un futuro «renacimiento del mito alemán»:

De ese abismo surgió la Reforma alemana: en su coral resonó por vez primera la melodía del futuro de la música alemana. Tan profundo, animoso e inspirado, tan desbordadamente bueno y delicado resonó ese coral de Lutero, como si fuera el primer reclamo dionisiaco que, en la cercanía de la primavera, brota de una intrincada

maleza. A él le dio respuesta, en un eco de emulación, aquel cortejo festivo, solemnemente altanero, de entusiastas dionisiacos a los que debemos la música alemana -¡y a los que deberemos el renacimiento del mito alemán!¹¹⁷

Más particularmente, en el proyecto cultural de la música dramática de Wagner Nietzsche cree asistir al renacimiento del espíritu dionisiaco de la antigua tragedia griega y con ello también a una restauración de la cultura alemana. En este contexto es que se explica aquello de que “sólo un horizonte rodeado de mitos otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero.”¹¹⁸ La tesis del renacimiento del mito alemán muestra, la influencia del proyecto cultural de Richard Wagner en la obra del joven Nietzsche.

Nietzsche se une al programa de restauración cultural de Wagner y ve en el drama musical de éste el fondo dionisiaco que le posibilitaría al “espíritu alemán” a su “patria mítica”:

Mas, para nuestro consuelo, había indicios de que, pese a todo, el espíritu alemán, cuya salud espléndida, cuya profundidad y cuya fuerza dionisiaca no estaban destruidas, descansaba y soñaba en un abismo inaccesible, como un caballero que se ha echado a dormir: desde ese abismo se eleva hasta nosotros la canción dionisiaca, para darnos a entender que también ahora ese caballero alemán continúa soñando su ancestral mito dionisiaco, en visiones bienaventuradas y serias. Que nadie crea que el espíritu alemán ha perdido para

siempre su patria mítica, puesto que continúa comprendiendo con tanta claridad las voces de los pájaros que hablan de aquella patria. Un día ese espíritu se encontrará despierto, con toda la frescura matinal de un enorme sueño: entonces matará al dragón, aniquilará a los pérfidos enanos y despertará a Brunilda- ¡y ni siquiera la lanza de Wotan podrá obstaculizar su camino!¹¹⁹

Que el «espíritu alemán» en su anhelo de la «patria mítica» tenga ante sus ojos, a ejemplo del humanismo clásico, a la Antigüedad griega, no nos debe conducir a la falsa conclusión de que Nietzsche promueve un mero clasicismo:

Convendría alguna vez se ponderase, bajo los ojos de un juez no sobornado, en qué tiempo y en qué hombres el espíritu alemán se ha esforzado hasta ahora con máxima energía por aprender de los griegos; y si admitimos con confianza que esa alabanza única tendría que ser adjudicada a la nobilísima lucha de Goethe, Schiller y Winckelmann por la cultura, habría que añadir en todo caso que desde aquel tiempo, y después de los influjos inmediatos de aquella lucha, se ha vuelto cada vez más débil, de manera incomprensible, el esfuerzo por llegar por una misma vía a la cultura a los griegos. Para no tener que desesperar completamente del espíritu alemán, ¿no debería sernos lícito sacar de aquí la conclusión de que, en algún punto capital, tampoco aquellos luchadores consiguieron penetrar en el núcleo del ser helénico ni establecer una duradera alianza amorosa entre la cultura alemana y la griega?¹²⁰

Los anuncios de Nietzsche sobre el renacimiento de la Antigüedad griega en el espíritu de la música alemana, es decir, “la resurrección del espíritu dionisiaco y el renacimiento de la tragedia”¹²¹ en el contexto de su metafísica del arte no pueden reducirse a mero Clasicismo: “Que nadie intente debilitar nuestra fe en un renacimiento ya inminente de la Antigüedad griega; pues en ella encontramos la única esperanza de una renovación y purificación del espíritu alemán por la magia de fuego de la música.”¹²² El anuncio que hace Nietzsche, finalmente, adquiere un tono mesiánico:

Sí, amigos míos, creed conmigo en la vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia. El tiempo del hombre socrático ha pasado: coronaos de hiedra, tomad en la mano el tirso y no os maravilléis si el tigre y la pantera se tienden acariciadores a vuestras rodillas. Ahora osad ser hombres trágicos: pues seréis redimidos. ¡Vosotros acompañaréis al cortejo dionisiaco desde India hasta Grecia! ¡Armaos para un duro combate, pero creed en los milagros de vuestro dios!¹²³

Los conceptos «espíritu» y «alemán» en el escrito de Nietzsche están ciertamente caracterizados por cierta nubosidad. Confunde, por ejemplo, que el concepto «espíritu» Nietzsche lo utiliza para referirse a lo específico de un pueblo, cuando, en realidad, para ese fin, y siguiendo a Schopenhauer, sería más coherente el concepto «voluntad». En su *Visión dionisiaca del mundo* escribe «voluntad helénica» cuando se refiere a la especifici-

dad de los griegos y, también, en el *Nacimiento de la tragedia*, en el capítulo 1, utiliza el concepto «voluntad» con el mismo fin, incluso como un modo de polemizar con el concepto de «espíritu» que era utilizado tradicionalmente como la referencia inmediata de lo específicamente humano; en cambio, el concepto «espíritu», utilizado por Nietzsche en los capítulos últimos del escrito, tienen, más bien, ese sentido general de esencial, específico, propio (p.e. «espíritu de la música»). El contenido del concepto «alemán» también es oscuro, aunque en este caso se puede acceder a sus contenidos por el contexto antitético en el cual Nietzsche lo usa. En el texto aparece «alemán» como contrario a los conceptos «científico», «socrático» y «latino», con lo cual es retomada la característica oposición germano-latina del Clasicismo alemán. Oposición que Nietzsche hereda, en parte, de Wagner. Así, pues, ser «alemán» tendría que ver con la liberación de los “andadores de una civilización latina”. Con todo, la determinación positiva del concepto «alemán» se queda bastante general: ser «alemán» queda referido a un «fondo dionisiaco», con lo cual lo dionisiaco del «espíritu alemán» se explica mediante analogía a lo dionisiaco del «espíritu griego». La irrupción de lo dionisiaco significaría un «retorno» del espíritu alemán a «sí mismo», un “regreso a la fuente primordial de su ser”¹²⁴.

2.3.5. La “cultura” alemana, la “civilización” latina y Wagner

En la segunda conferencia *Sobre el futuro de nuestros establecimientos educati-*

vos de Nietzsche aparece también la diferenciación entre cultura «alemana» y civilización «latina» en el contexto de su crítica a la imitación y falta de autenticidad de la en aquella época pretendida «cultura alemana»:

...lo que ahora se llama, con particular presunción, 'cultura alemana', es un conjunto cosmopolita, que guarda con el espíritu alemán la misma relación que un periodista con Schiller, o Meyerbeer con Beethoven. En este caso, la influencia más fuerte es la ejercida por la civilización francesa, antigermánica en lo más profundo de su ser, a la que se imita sin talento y con el gusto más dudoso, imitación con la que se da una forma hipócrita a la sociedad, a la prensa, al arte y al estilo alemanes. Indudablemente, esa copia no producirá por ningún lado un resultado tan logrado artísticamente como el producido en Francia, casi hasta nuestros días, por esa civilización original, nacida de la naturaleza neolatina.¹²⁵

Nietzsche, reivindica en aquella época la elaboración de una cultura alemana con sustrato griego, así lo expresa precisamente al final de su *II Consideración intempestiva*. Nietzsche critica la enfermedad histórica que, a su criterio, consiste en la mera imitación de otras culturas y en el anclarse en el pasado y llama a la combatir aquellas concepciones que reducen la cultura a mera «decoración» de la vida, a ejemplo de los griegos que se habrían hecho precursores y modelos de todos los pueblos de cultura del porvenir:

Así se revelará a sus ojos la concepción griega de la cultura -en oposición a la cultura romana-, la concepción de la cultura como una cultura nueva, como una naturaleza mejorada, sin interior ni exterior, sin simulación ni convención, como una armonía entre la vida y el pensamiento, entre la apariencia y la voluntad.¹²⁶

Las enérgicas y críticas reacciones en aquella época frente *al Nacimiento de la tragedia* se explican porque el discurso de Nietzsche constituye una negación de los logros alcanzados y los principios formulados hasta la fecha por la ciencia histórica. La introducción de categorías de corte schopenhaueriano y wagneriano chocaba con el convencimiento general de la época de que el análisis de la historia no debía recurrir a categorías modernas. El supuesto hermenéutico básico, según el cual sólo era lícito interpretar la Antigüedad desde ella misma, fue transgredido por Nietzsche. Igualmente, el planteamiento de un «renacimiento» de la tragedia griega no era posible sin oponerse a los principios teleológicos de la filosofía de la historia de la época. La creencia en la actualidad del pasado era simplemente pasada de moda e implicaba, aparentemente, un retorno al clasicismo alemán y el nuevo humanismo para sustentar la tesis de un «renacimiento». Finalmente, para la época fue incluso escandaloso que dicho renacimiento se pueda vincular a la persona y obra de Richard Wagner. Difícilmente se podía admitir la tesis de que justamente en Richard Wagner se pudiera esperar un renaci-

miento de la humanidad.¹²⁷ Sin considerar la manera de pensar y el ambiente de su época, Nietzsche se convierte en un difusor de la obra de Wagner, a la que consideraba como el auténtico renacimiento de la tragedia griega.¹²⁸ Un concepto histórico filosófico relativamente sencillo le sirve para fundamentar su profecía. En vez de recurrir al modelo teleológico de comprensión de la historia, Nietzsche se sirve del mito, como el telón de fondo en el cual los fenómenos históricos aparecen remitidos a la «intemporalidad» y a la «suspensión»; en lo que, a su vez, ya se puede observar un anticipo de los contenidos de su II Consideración intempestiva sobre la historia: el carácter «suprahistórico» de los fenómenos históricos.¹²⁹ Lo «suprahistórico» es lo «eterno», lo «idéntico», es la suma de las verdades intemporales. Esta tesis de la intemporalidad de los fenómenos históricos, por otro lado, se puede relacionar sin dificultad con la idea del «retorno», prefiguración de lo que más tarde el autor desarrollará bajo el concepto del «eterno retorno de lo mismo».

La oposición entre la «civilización» francesa y la «cultura» alemana, presente también en las *Consideraciones intempestivas*, Nietzsche la retoma de Richard Wagner, quien confrontó a los franceses, «el pueblo dominante de la civilización actual», en su *Beethoven* (1870), con la música alemana de la cual se podría esperar un renacimiento fundado en lo «eterno» y «profundo»:

Pero, junto a este mundo de la moda [de los franceses] ha surgido al mismo tiempo

otro mundo. Así como el cristianismo surgió bajo la civilización-universal romana, la música surge ahora del caos de la civilización moderna. Ambas nos dicen: 'Nuestro reino no es de este mundo.' Esto significa justamente: nosotros venimos de adentro, vosotros de afuera; nosotros surgimos de la esencia, vosotros de la apariencia de las cosas¹³⁰

Además, Wagner criticó la «democratización» del gusto artístico en Francia porque habría conducido a una falta total de «originalidad»¹³¹. En su *Ensayo de autocrítica*, incluido en la segunda edición del *Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche se lamenta autocríticamente el haberle hecho el juego al proyecto wagneriano:

El haber comenzado a descarriar, basándome en la última música alemana, acerca del 'ser alemán', como si éste se hallase precisamente en trance de descubrirse y de reencontrarse a sí mismo [...] entre tanto he aprendido a pensar sin esperanza ni indulgencia alguna acerca de ese 'ser alemán', y asimismo acerca de la música alemana de ahora, la cual es romanticismo de pies a cabeza y la menos griega de todas las formas posibles de arte.¹³²

Wagner explica que Beethoven habría cambiado el texto de Schiller para el coro final de su novena sinfonía.¹³³ Schiller: «Deine Zauber binden wieder,/ was die Mode streng getheilt»; Beethoven cambió, después de que hace cantar «fiel» al texto, «de acuerdo a un enorme incremento del entusiasmo dionisiaco» para la repetición-unísona en el texto en «Was die Mode frech geteilt». Wagner consideró es-

te cambio de texto de mucho importancia y lo utilizó como argumento para su crítica de la civilización, en la cual él alinea a Beethoven y él mismo desarrolló ampliamente en su escrito *Beethoven* - bajo las expresas asociaciones de «moda», «civilización» y cultura francesa. Tener en cuenta que el escrito Beethoven apareció durante la guerra franco-alemana y desarrolla una crítica de la civilización que se basa en una perspectiva polémica antifrancesa.¹³⁴

Wagner opone a la (decadente) civilización francesa la (creadora) cultura alemana y anuncia la unidad política y cultural de la misión alemana. Sin embargo, Nietzsche no siguió a Wagner en esta perspectiva nacionalista. A pesar de que él alrededor de 1870/71 también muestra cierto afecto antifrancesés y, por ejemplo, en carta dirigida a Gerdsdorff el 21.6.87 habla de una supuesta misión «alemana», del aplanamiento franco-alemán y «elegancia» y de los inmensos «daños» de la dominante civilización «latina», sin embargo, al mismo tiempo somete a su crítica la vida moderna y la antigua Europa cristiana y su Estado; también él, conmovido por la (falsa) noticia de la destrucción de Louvre, diagnostica una culpa general: “Como todos nosotros, con todo nuestro pasado, somos culpables hoy por hoy del espanto que ingresa”¹³⁵.

En lo que respecta al *Beethoven* de Wagner, Nietzsche está atado a él sobre todo por la teoría musical contenida en aquél. Él se muestra entusiasmado por aquel manuscrito «maravilloso»: “Aquí tenemos una filosofía de la música suma-

mente profunda en estricta conexión con Schopenhauer”¹³⁶. Nietzsche se mantiene a cierta distancia del tono chauvinista de Wagner; por el contrario, él se percata con alegría de la difusión de los pensamientos de Schopenhauer también en Francia.¹³⁷ En adelante él advierte, en una carta a Gersdorff el 7.11.1870, sobre las consecuencias del triunfo militar para el desarrollo de la cultura y llama a la cordura:

Yo tengo la más grande preocupación ante el inminente estado actual de la cultura. [...] En confianza: a mí me parece la actual Prusia como un poder altamente peligroso para la cultura. [...] A veces es realmente difícil, pero, nosotros filósofos tenemos que bastarnos para mantenernos en juicio en la embriaguez generalizada [...].¹³⁸

Sin embargo, hay que decir que en la época del estallido de la guerra, Nietzsche tiene una actitud ambigua. Esto se observa claramente en dos de sus cartas del 19.7.1970. Por una parte, él se siente como defensor de la cultura alemana: “¡Se trata de nuestra cultura! ¡Y aquí no hay víctimas, lo cual sería lo suficientemente grande! ¡Este maldito tigre francés!”¹³⁹ Pero, por otro lado, él lamenta la barbarie amenazante: “Aquí un trueno horrible: la guerra franco-alemana está declarada, y toda nuestra deteriorada cultura arroja el horripilante demonio en su pecho.”¹⁴⁰ Nietzsche no rindió un ciego homenaje al espíritu chauvinista de la época. Como se sabe, más tarde su crítica a un supuesto «espíritu» alemán se convierte en una decidida afirmación de la cultura francesa:

“Yo sólo creo en la cultura francesa”¹⁴¹. Nietzsche reivindica, más bien, la formación de una nueva cultura mediante un arte creador. Parece ser que éste es el aspecto que en el fondo le unió con Richard Wagner.

2.4. Genio y cultura

El “genio” es una de las figuras centrales en el concepto de cultura propuesto por Nietzsche. Objetivo final de los impulsos artísticos de lo “dionisiaco” y de lo “apolíneo” sería justamente la creación del genio. A pesar de que Nietzsche pretende dicha justificación en el contexto de su metafísica del arte, sin embargo, su recurso al genio se circunscribe en el ámbito mayor de la modernidad. Ya Schopenhauer, Burckhardt y Hegel apelan al papel protagónico de estos “grandes hombres” para la cultura.

2.4.1. Lo “apolíneo”, lo “dionisiaco” y el genio

La cultura es básicamente un derivado de la naturaleza, lo cual no nos debe llevar a concluir que ella es simplemente algo así como la ejecución ciega de ciertos instintos o impulsos cósmicos. En realidad, la acción reproductora de vida de la cultura no es posible sin la participación del genio. Estos individuos creadores de cultura no son meros instrumentos de la voluntad del mundo, sino que también participan activamente en la creación de apariencias o ilusiones para reproducir la vida. En el NT Nietzsche señala con claridad que la cultura está reservada “en gene-

ral sólo a las naturalezas más noblemente dotadas, que sienten el peso y la gravedad de la existencia en general con hondo displacer, y a las que es preciso librar engañosamente de ese displacer mediante estimulantes seleccionados”¹⁴². En un fragmento para una versión ampliada del NT, escrito en las primeras semanas del año 1871, Nietzsche escribió que “el genio es realmente el objetivo y la intención última de la naturaleza”¹⁴³. Así pues, Apolo y Dioniso como expresión más alta de los instintos de la vida helénica, tendrían como tarea la «preparación» del nacimiento del genio. En el genio la voluntad alcanzaría la máxima posibilidad de creación de apariencias requeridas para su liberación. La diferencia entre el hombre «normal» y el genio radicaría en que el primero no llega a ser consciente del placer de su ser obra de arte, porque no posee el conocimiento que le posibilite entenderse a sí mismo y a la naturaleza como apariencia y como reflejo del tipo de visión de la voluntad, es decir, carecería del conocimiento estético.

En el genio, en cambio, se da al mismo tiempo, aquella energía propia de las otras esferas [de conocimiento] -aparte del significado que a él como hombre le concierne- y, a la vez, él mismo experimenta el éxtasis de la visión.¹⁴⁴

Así pues, lo específico del genio no radicaría en la posesión de un conocimiento racional frente al mundo, sino que se trata de la afirmación de la vida, incluidos el «peso» y la «gravedad» de la existencia, mediante la participación en la activi-

dad reproductora de vida de la voluntad, lo cual el genio lo experimentaría como éxtasis.

2.4.2. Genio “apolíneo” y genio “dionisiaco”

Además, Nietzsche establece una diferenciación entre genio apolíneo y dionisiaco y su confluencia en la obra de arte de la tragedia. El genio apolíneo aparece en máximo grado en el hombre que no está «despierto» y sólo «sueña». En este estado el genio sería capaz del más alto placer porque tiene poder sobre él y lo podría producir desde «sí mismo». En cambio, el genio dionisiaco Nietzsche lo presenta como el hombre que “en el absoluto olvido de sí mismo se ha vuelto uno con el fondo originario del mundo, creando desde los dolores originarios la contra apariencia para su liberación”¹⁴⁵. Esto sucedería especialmente en el «santo» y en los «grandes músicos». Nietzsche plantea que el genio tiene que ser capaz de crear apariencias tanto desde el estado apolíneo como desde el estado dionisiaco porque no habría una apariencia dionisiaca sin una contraapariencia apolínea. Los dos estados son necesarios al genio porque encuentran su expresión máxima en la realización de la obra de arte apolínea-dionisiaca de la tragedia.¹⁴⁶

En el cap. 3 del NT, se constata que el objetivo de la voluntad, contemplarse a sí misma» o, más exactamente, su propia redención mediante la apariencia, sólo se realiza en la “transfiguración del genio y del mundo del arte”¹⁴⁷. Así pues, el genio aparece vinculado directamente con la ac-

tividad artística de la voluntad: “El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo”¹⁴⁸. La genialidad sólo es posible como acto de «procreación artística» en la medida que el genio se funde con la tarea re-creadora de vida de la voluntad. En la III *Consideración intempestiva, Schopenhauer como educador*¹⁴⁹ (1874), también aparece que “la creación del genio es el fin de toda cultura”¹⁵⁰. En el mismo escrito, Nietzsche recalca la urgencia de la tarea porque con la creación del genio la cultura consumiría la gran obra de la naturaleza. El genio sería tan necesario a la cultura, como ésta lo sería a la naturaleza:

...esta idea fundamental es la cultura, en cuanto ésta nos coloca a cada uno de nosotros ante una sola tarea: acelerar la venida del filósofo, del artista y del santo, en nosotros mismos y fuera de nosotros, para trabajar de este modo en la realización de la naturaleza¹⁵¹

2.4.3. Schopenhauer, Burckhardt, Hegel y el genio.

La idea del “genio”, “gran hombre” o “gran individuo” no es originalmente de Nietzsche.¹⁵² Hegel, Schopenhauer y Burckhardt ya se adelantaron a la idea del “gran individuo”. Lo que sí hace Nietzsche es darle una mayor dimensión al concebir aquel ideal del hombre como creador de nuevos valores. Schopenhauer habla de los «grandes»¹⁵³ espíritus que contradicen a su tiempo, de los «faros»¹⁵⁴ de la humani-

dad, de los «dirigentes» del «rebaño»¹⁵⁵ de la especie humana, del gran individuo como «educador»¹⁵⁶ de la especie humana. Sin embargo, hay que observar que Schopenhauer se limita a una consideración crítica de la cultura de su época, mientras que Nietzsche va más allá, perfilando los rasgos de una cultura, una visión del mundo y una forma de existencia nuevas. Nietzsche concibe al gran hombre como un verdadero creador de nuevas formas de vida. Las diferencias de los dos pensadores, respecto al problema del genio, son particularmente claras cuando se analiza la respuesta de cada uno frente al problema de la voluntad. El genio, imaginado por el primero, no busca remontarse a un estado de «contemplación» que lo libere del dolor de la existencia, sino que busca su liberación en la «fusión» con la actividad de la voluntad, la cual se libera de su propio placer en la creación de apariencias. El genio de Schopenhauer surge de la negación, total incluso, del individuo, en cambio, el genio de Nietzsche es ante todo afirmador y recreador de la actividad de la voluntad.¹⁵⁷

Nietzsche está muy influenciado por la idea de Burckhardt sobre el «gran individuo». Burckhardt expone en su *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* la idea de la poetización de la historia del mundo, de la concentración de movimientos en “grandes individuos”¹⁵⁸. Una de sus tesis fundamentales es la idea de la “grandeza histórica”¹⁵⁹ (historischen Größe), con lo cual supone la coincidencia de individuo y espíritu de la época:

Lo característico de la grandeza parece ser que está en que ejecuta una voluntad, la cual va más allá de lo individual, y la misma que es designada como voluntad de una época, dependiendo del punto de partida, desde la voluntad de dios, desde la voluntad de una nación o totalidad.¹⁶⁰

La idea de Burckhardt sobre el «gran hombre» influyó decisivamente en Nietzsche, sin embargo, hay diferencias claras. Para Nietzsche el gran individuo no es simplemente un órgano consumidor de las tendencias del espíritu de la época, sino que él es capaz de crear desde sí nuevas formas culturales, las mismas que incluso reacuarían los valores vigentes para una época y producirían en el futuro un tipo de hombre diferente. En Nietzsche el gran individuo siempre aparece en oposición a su propia época y al espíritu de la época, pero, siempre en relación con la búsqueda de nuevas formas que transformen la cultura, el hombre y el mundo. Estas no son propiamente las expectativas de Burckhardt. Este se mantiene en el plano de la observación de los fenómenos histórico-culturales.

Pero, Nietzsche también recibió ciertos impulsos de Hegel. Este idealiza los grandes hombres, entendiéndolos como órganos consumidores del «espíritu del mundo». Los individuos de la «historia del mundo» serían los consumidores de la «Idea», del «universal».¹⁶¹ Hegel ensalza a los «grandes hombres» en la historia como a «héroes».¹⁶² Personajes de la talla de Alejandro, Cesar y Napoleón son los «conductores del espíritu del mundo». En su

consideración de Napoleón es cuando su culto a la persona alcanza su punto más alto.¹⁶³ Cuando miró a Napoleón a caballo, creyó haber visto al «alma del mundo».¹⁶⁴ Pero, hay que reconocer que la exaltación de Napoleón no es simplemente realizada por Hegel, ella es prácticamente un rasgo fundamental de muchos autores en el siglo XIX. Para Nietzsche Napoleón no es ni un instrumento del espíritu del mundo ni un protagonista del progreso. “La revolución posibilitó a Napoleón: esta es su justificación.”¹⁶⁵ En los casos de Bismark y Napoleón, esto significaría que “un sentimiento de bienestar de especial similitud atravesó Europa: el genio tiene que ser *Señor*”¹⁶⁶. En Napoleón, “esta síntesis de no hombre y super hombre”¹⁶⁷, Nietzsche considera que se expresan en él “todas las más altas esperanzas de este siglo”¹⁶⁸. En lo que consistan estas esperanzas queda abierto. Nietzsche no ve a Napoleón como el *homo politicus*, sino que le interesa porque es personificación de la voluntad. De todas maneras, también se puede observar que Nietzsche también participa en el culto a Napoleón en la comparación de éste con Zaratustra: “En hombres como Napoleón toda copia de sí es un peligro y una pérdida: ellos tienen que mantener el corazón cerrado - incluso el filósofo. Zaratustra.”¹⁶⁹

Resumiendo. El concepto de cultura con el que Nietzsche trabaja en su *Nacimiento de la Tragedia* está determinado por su concepto de vida concebida como arte. En este contexto, la cultura es entendida como un tipo de ilusión al servicio de

la actividad vital; proceso que Nietzsche lo representa como función creadora de apariencias que hagan posible la superación del displacer de la existencia. En esta representación de cultura Nietzsche mantiene una permanente polémica con las representaciones de la historia que buscan un sentido que sea susceptible de ser justificado en términos racionales. La referencia al mito y al arte tendrían que garantizar, por lo tanto, la unidad vital de una cultura. La vitalidad de una cultura se expresaría en su negativa a regirse por los criterios de la ciencia moderna y en su apertura a un horizonte que al no estar totalizado suponga la permanente recreación de su sentido. Esto es posible, según el autor, en forma paradigmática en la figura del genio (artista); a quien lo concibe como afirmador incondicional de procesos vitales en los cuales el hombre creador de cultura en un acto de máxima libertad se entrega a la acción recreadora de vida de la voluntad. De esta manera los procesos culturales son explicados en polémica con el humanismo clásico y moderno al justificar el fenómeno cultura al margen de sus relaciones con la metafísica del espíritu y al hacerlo en el marco contradictorio de la civilización. La representación dionisiaca de la cultura se mantiene en la senda característica de la modernidad tardía: afirmación del arte como instancia crítica y realizadora de la subjetividad, crítica de los excesos y explicitación de los supuestos de la racionalidad instrumental en su aplicación a los fenómenos históricos y la afirmación irrestricta de la histo-

ria como horizonte de construcción de la libertad del hombre. Aquí ya están contenidos todos los elementos necesarios para una concepción de la cultura y la historia en clave nihilista. Más adelante, la expresión de Nietzsche “Dios ha muerto” ofrece el marco necesario para la irrupción del “hombre que se trasciende a sí mismo” (Übermensch).

Notas

- 1 Op. cit., Meyer, *Nietzsche. Kunstauffassung...*, pp. 235-236: “Nietzsche weitert [...] den Kunstbegriff außerordentlich aus und versteht ‘Kultur’ als eine Äußerungsform der Kunst [...], gemäß seiner Grundvorstellung, daß alle Ausdrucksgebilde des schöpferischen Lebens ‘künstlerische’ Phänomene seien. ‘Kultur’ interessiert ihn nicht als bloß vorgegebene Totalität der geistigen Lebensformen einer Gesellschaft oder Epoche, sondern allein als Ausdruck des schöpferischen Lebens, und nur aus diesem Grunde kann der Begriff ‘Kultur’ für ihn zum Synonym von Kunst und Stil werden. Nietzsches ‘Kultur’-Begriff ist ein extensiver Kunstbegriff.”
- 2 Según Meyer, para Nietzsche “Die Kulturgeschichte wird zum Naturprozeß” porque aquella es “Erscheinungsform der Natur” Op. cit. Nietzsche. *Kunstauffassung...*, p. 227.; Giacoia anota que la cultura en Nietzsche hace referencia a “Verdoppelung des innerlichsten Impulses der Natur” o como “gestaltende Bewegung der Natur auf der Ebene des Geistes” O. Giacoia, *Von der Kunstmetaphysik zur Genealogie der Moral: Wege und Stege der Kulturphilosophie Nietzsches*, Berlin, FUB, 1987, pp. 3 y 45; Según Izquierdo, Nietzsche expone una “teoría sobre la cultura en la que ésta aparece derivada de la naturaleza”. La forma de inscribir la cultura en la naturaleza” es reconociéndola como “necesidad natural” A. Izquierdo, *El concepto de cultura en Nietzsche*, Madrid, Universidad Complutense, 1993, p. 109.
- 3 KSA 1, pp. 270, 362-3 y 684.
- 4 Cfr. Op. cit., Giacoia, *Von der Kunstmetaphysik zur...*, pp. 19-20.
- 5 NT 2, p. 47.
- 6 KSA 7, p. 432.
- 7 KSA 10, p. 362.
- 8 KSA 7, p. 395
- 9 Vattimo alude a una “teoría general del arte”: “Apolíneo y dionisiaco [...] no definen sólo una teoría de la civilización y la cultura, sino también una teoría del arte. Apenas hace falta recordar que la relación entre creación artística y génesis de los dioses, sobre todo de los dioses de la mitología griega, era un tema muy frecuentado por el pensamiento romántico. Construyendo una ‘estética’ que es también, y principalmente, una teoría general de la cultura Nietzsche se pone evidentemente en relación con estos precedentes.” Gianni Vattimo, *Nietzsche. Introducción*, 2da. ed., Barcelona, Nexos, 1991, pp. 23-4.
- 10 KSA 7, p. 435.
- 11 KSA 1, p. 18.
- 12 Sobre cultura como “mentira” en Nietzsche Cfr. Op. cit., Izquierdo, *El concepto de cultura...*, p. 112.
- 13 NT, p. 54 (KSA 1, p. 37).
- 14 NT, p. 54 (KSA 1, p. 37).
- 15 NT, p. 54 (KSA 1, p. 37).
- 16 NT, pp. 53 y 54 (KSA 1, pp. 36 y 37).
- 17 Cfr. Op. cit., Meyer, *Nietzsche. Kunstauffassung...*, p. 227.
- 18 De entrada Nietzsche señala que en el estado dionisiaco el hombre se convierte en «obra» de la voluntad: “El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, [...] El barro más noble, el mármol más precioso son aquí amasados y tallados, el ser humano” NT 1, p. 45. (KSA 1, p. 30).
- 19 NT 4, p. 58. (KSA 1, p. 39)
- 20 Cfr. Ibid.
- 21 NT 5, p. 66. (KSA 1, p. 47)
- 22 Friedrich Nietzsche, *I Consideración intempestiva*, Madrid, Alianza Editorial, p. 30; Friedrich

- Nietzsche, *II consideración intempestiva*, en: Friedrich Nietzsche, *Obras completas*, Trad. Española de Ovejero, Madrid, p. 68. (KSA 1, pp. 163 y 274).
- 23 KSA 7, p. 513. (Escritos póstumos 1872-73)
- 24 Op. cit., Nietzsche, *II Consideración...*, p. 68. (KSA 1, p. 274)
- 25 Ibid.
- 26 Ibid.
- 27 Según Nietzsche, en los fragmentos del verano de 1872 a principios del 1883, "Las palabras 'bárbaro' y 'barbarie' son palabras hirientes, osadas, y yo no me atrevo a usarlas sin anteponerles un prólogo: y si es cierto que los griegos decían que el acento con que hablaban los pueblos extranjeros a ellos se parecía al croar y por ello denominaban a las ranas con el mismo nombre que los bárbaros, entonces estos son croadores -un parloteo falto de sentido y de belleza. *Carencia de educación estética.*" KSA 7, p. 515.
- 28 Op. cit., Nietzsche, *I Consideración...*, p. 30-31. (KSA 1, p. 163).
- 29 Ibid, p. 33. (KSA 1, p. 164).
- 30 Cfr. Andrés Sánchez Pascual, en: Nietzsche, *supra*, p. 33 (nota 12).
- 31 NT 18, p. 145.
- 32 Ibid.
- 33 Ibid.
- 34 Cfr. Norbert Rath, *Jenseits der ersten Natur, Kulturtheorie nach Nietzsche und Freud*, Heidelberg, Roland Asanger, 1994, p. 22: "Erste und zweite Natur verhalten sich in seiner Sicht nicht wie Basis und Überbau, nicht wie Tiefen- und Oberflächenstruktur, nicht wie festes und Flüssiges, sondern interdependent und prozessual. Es sind (selber wieder Interpretationsbedürftige) Deutungsmuster, die in einem ständigen Prozeß der Wechselwirkung miteinander stehen. In der Perspektive ihres Gewordenseins läßt sich *zwischen Natur- und Kulturformen nicht mehr strikt unterscheiden.*"
- 35 KSA 1, p. 783: "Cuando se habla de *humanidad*, se piensa en lo que *separa* y distingue al hombre de la naturaleza. Pero tal separación no existe en realidad; las propiedades 'naturales' y las propiedades 'humanas' son inseparables. El hombre, aun en sus más elevadas funciones, es totalmente naturaleza y ostenta el doble carácter siniestro de aquélla. Sus cualidades terribles, consideradas generalmente como inhumanas, son quizá el más fecundo terreno en el que crecen todos aquellos impulsos, hechos y obras de lo que llamamos *humanidad.*"
- 36 KSA 1, p. 792.
- 37 Carta de Nietzsche a Erwin Rode (fines 1882?), en: Nietzsches Briefwechsel mit Erwin Rohde, 1923, p. 407: "Wir müssen uns in etwas ganzes hineinlegen, sonst macht das Viele aus uns Vieles [...]. was mich betrifft: Liebster Freund, sieh zu, daß du gerade jetzt nicht über mich in den Irrtum gerätst. Gut, ich habe eine 'zweite Natur', aber nicht um die erste Natur zu vernichten, sondern um sie zu ertragen. An meiner 'erster Natur' wäre ich längst zugrunde gegangen -war ich beinahe zugrunde gegangen."
- 38 Cfr. Op. cit., Rath, *Jenseits der ersten Natur...*, p. 11.
- 39 Carta de Nietzsche a Hans von Bülow (1882), en: Karl Schlechter, *Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden*, III, München, 1966, p. 1197: "Was geht es mich an, wenn meine Freunde behaupten, diese meine jetzige 'Freigeisterei' sei ein Exzentrischer, mit den Zähnen festgehaltener *Entschluß* meiner eigenen Neigung abgerungen und angezwungen? Gut es mag eine 'zweite Natur' sein, aber ich will schon beweisen, daß ich mit dieser zweiten Natur erst in den eigentlich *Besitz* meiner ersten Natur getreten bin.;" Cfr. También KSA 15, p. 132.
- 40 KSA 1, p. 270.
- 41 KSA 1, p. 270.
- 42 Ibid.
- 43 KSA 1, p. 273.
- 44 Cfr. KSA 1, p. 334: "der griechische Begriff der Cultur -im Gegensatze zu dem romanischen- als einer neuen und verbesserten Physis, ohne Innen und Aussen, ohne Verstellung und Conventio, der Cultur als einer Einhelligkeit

- zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen”.
- 45 Cfr. KSA 1, p. 362: “Hier ist der Grund, weshalb gerade die neueren Philosophen zu den mächtigsten Fördern des Lebens, des Willens zum Leben gehören, und weshalb sie sich aus ihrer ermatteten eignen Zeit nach einer Cultur, nach einer verklärten Physis sehnen.”
- 46 A criterio de Rath, “Denker der Modernität ist Nietzsche von einem der Moderne entgegengesetzten archimedischen Punkt aus: von Standpunkt einer zwar anticlassizistisch verstanden, aber gleichwohl zum ideal überhöhten altgriechischen Kultur aus.” Cfr. Op. cit., Rath, *Jenseits der ersten Natur...*, p. 12.
- 47 KSA 1, p. 313.
- 48 Ibid.
- 49 KSA 1, p. 341.
- 50 KSA 1, p. 399.
- 51 KSA 1, p. 380.
- 52 KSA 1, p. 358.
- 53 Op. cit., Schopenhauer, *El mundo como voluntad...*, p. 252.
- 54 Ibid.
- 55 Cfr. Ibid, p. 150.
- 56 Ibid, p. 151.
- 57 Jakob Burckhardt, *Reflexiones sobre la historia universal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1943, p. 46.
- 58 Ibid, p. 49.
- 59 Jakob Burckhardt, *Gesammelte Werke*, VII, Darmstadt, 1962, p. 295.
- 60 Ibid, VII, p. 42; Ibid, 11, pp. 564. En otro pasaje Burckhardt se refiere a lo mismo, pero, se precisa un poco más otros aspectos: “Indem wir uns nun der damaligen Kultur in engeren Sinne des Wortes zuwenden, möchten wir vor allem gerne wissen, wie weit das Sinken der Poleis und der Abschmack am Bürgertum den Intellektuellen Dingen wirklich große Begabungen zuführte...” Luego pregunta Burckhardt por la investigación y la filosofía, escultura y pintura, teatro y poesía. Cfr. Ibid, p. 565.
- 61 NT 21, p. 166.
- 62 Ibid.
- 63 Op. cit., Burckhardt, *Reflexiones sobre...*, p. 103. Sobre Burckhardt y su «doble» concepto de cultura Cfr. Wolfgang Hardtwig, *Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt Jacob Burckhardt in seiner Zeit*, Göttingen, 1974, pp. 166-173.
- 64 En un fragmento de 1972 Nietzsche escribió: “Das Problem einer Kultur selten richtig gefaßt. Ihr Ziel ist nicht das größtmögliche Glück eines Volkes, auch nicht die ungehinderte Entwicklung aller seiner Begabugen: sondern in der richtigen Proportion dieser Entwicklungen zeigt sie sich. Ihr Ziel.” “Die Kultur eines Volkes offenbart sich in der einheitlichen Bändigung der Triebe dieses Volkes: die Philosophie bändigt den Erkenntnißtrieb, die Kunst den Formentrieb und die Ekstasis” KSA 7, 432.
- 65 A criterio de Adorno, la «neutralización» del concepto de cultura, llevado a cabo por Hegel, sería el aporte teórico más importante de la modernidad: “En todo caso, el concepto de cultura se ha neutralizado en gran medida gracias a la emancipación de los procesos vitales que había recorrido con la ascensión de la burguesía y de la Ilustración: se ha embotado su filo frente a lo existente. La teoría del Hegel último y resignado, que -antinómicamente a la ‘Fenomenología’- reserva el concepto de espíritu absoluto únicamente a las esferas culturales en sentido restringido, constituye el primer precipitado -y, desde luego, el más importante teóricamente hasta hoy- de este estado de cosas. El proceso de neutralización, la metamorfosis de la cultura en una cosa independiente, que ha renunciado a toda relación con la praxis posible”. Cfr. Theodor Adorno, *Crítica cultural y sociedad*, Madrid, Sarpe, 1984, p. 61.
- 66 KSA 1, 365. Al respecto Cfr. Walter Kaufmann, *Nietzsche. Philosoph-Psychologe-Antichrist*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, p. 143.
- 67 Ibid.
- 68 NT Autocrítica 5, p. 32.
- 69 A criterio de Kant, las facultades del alma pueden reducirse a tres: “das Erkenntnisvermö-

- gen”, que se fundamenta en el “Verstand”; “das Begehrensvermögen”, que se fundamenta en la “Vernunft”; y, “Nun ist zwischen dem Erkenntnis- und dem Begehrensvermögen das Gefühl der Lust und Unlust, so wie zwischen dem Verstande und der Vernunft die Urteilskraft, enthalten.” Cfr. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1990, pp. 13-14.
- 70 Thomas Böning, *Methaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche*, en: *Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung*, XX, Berlin/New York, ed. por Walter de Gruyter, 1988, p. 155; Martin Klinkenberg, *Der Kulturbegriff Nietzsches*, en: *Historische Forschungen und Probleme*, Wiesbaden, 1961, p. 315.
- 71 Klinkenberg, *Ibid.*, p. 338. También en otro pasaje: “Gerade dieser ‘Geist’ hat durch seine Umwertung in Nietzsches Philosophie viel von seinem Zauber verloren. Nicht mehr verwirklicht er, der an sich und schließlich für sich bestehende, sich nun im Lebendigen, sondern das leben verwirklicht sich selbst mit dem ihm eigenen Mittel des Geistes. Wissenschaft, Philosophie und Kunst können daher nicht mehr wie bei Hegel Weisen des Geistes sein, für sich zu sein, weil dieser Geist nicht mehr für sich und auch nicht an sich ist, sondern sie müssen auf das ‘Leben’ bezogen werden, und der Geist steht mit ihnen in Frage. Damit ist auch ihre bisherige Wertung in Frage gestellt. Das Tabu des Geistes der Methaphysik ist durchbrochen.” *Ibid.*, p. 317.
- 72 Para un análisis de la historia de los conceptos “humanidad” y “humanismo” desde la Antigüedad hasta la Modernidad Cfr. Hans Erich Bödeker, *Art. Menschheit, Humanität, Humanismus*, en: O. Brunner, W. Conze y R. Koselleck, ed., *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon*, t. III, Stuttgart, Klett-Cotta, 1982, pp. 1063-1128.
- 73 KSA 7, p. 366.
- 74 KSA, 1, p. 783.
- 75 NT 19, p. 155.
- 76 NT 19, p. 156.
- 77 NT 3, p. 54.
- 78 Cfr. David Sobrevilla, *Der Ursprung des Kulturbegriffs, der Kulturphilosophie und der Kulturkritik*, Tübingen, Fotodruck Präzis, 1971, pp. 149-152.
- 79 Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, III, München, ed. por Karl Schlechta, Carl Hanser Verlag, 1954, p. 837.
- 80 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, V, München, Carl Hanser Verlag, 1959. p. 717.
- 81 *Ibid.*, p. 779.
- 82 Cfr. *Ibid.*, p. 780.
- 83 El hombre «realista», en otro lugar, aparece caracterizado por “un sobrio espíritu de observación y una firme adhesión al testimonio uniforme de los sentidos, y en cuanto a lo práctico, un resignado sometimiento a la necesidad (pero no a la ciega coacción) de la naturaleza; es decir, un entregarse a lo que es y debe ser.” Y el idealista, en cambio, “en cuanto a lo teórico, un inquieto espíritu especulativo que persigue lo absoluto en todo conocimiento, y en cuanto a lo práctico, un rigorismo moral que exige lo absoluto en los actos de la voluntad.” *Ibid.* p.
- 84 *Ibid.*, p. 769.
- 85 *Ibid.*, p. 770.
- 86 Cfr. KSA 7, pp. 183-184.
- 87 KSA 7, p. 184.
- 88 NT 23, p. 179.
- 89 NT 23, p. 179-180.
- 90 NT 23, p. 180.
- 91 NT 23, p. 182.
- 92 NT 24, p. 187.
- 93 NT 24, pp. 187-8.
- 94 Cfr. NT 3, p. 52.
- 95 NT 3, p. 53.
- 96 NT 23, p. 179.
- 97 NT 18, p. 148.
- 98 Wolfgang Lange, *Tod ist bei Götter immer nur ein Vorurteil. Zum Komplex des Mythos bei Nietzsche*, en: Karl Heinz Bohrer (ed.), *Mythos und Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983, pp. 111-137.
- 99 NT 23, p. 180.

- 100 NT 23, p. 182.
- 101 Cfr. NT 21, p. 166.
- 102 NT 23, p. 182.
- 103 Op. cit., Nietzsche, *II Consideración...*, p. 81. (De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida).
- 104 Ibid, p. 80.
- 105 Ibid, p. 82.
- 106 Op. cit., Lange, *Tod ist bei Götter...*, p. 116.
- 107 Cfr. NT 15, p. 128.
- 108 NT 10, p. 98.
- 109 NT 10, p. 99.
- 110 Ibid.
- 111 Ibid.
- 112 Op. cit., Meyer, *Nietzsche. Kunstauffassung...*, p. 243.
- 113 Cfr. Op. cit., Jamme, *Einführung in die Philosophie...*, p. 84. Sobre las relaciones de Nietzsche con el Romanticismo Cfr. Ernst Behler, *Nietzsche und die Früheromantische Schule*, en: *Nietzsche-Studien*, VII, Berlin/New York, ed. por Walter de Gruyter, 1978, pp. 59-87; d.m.a., *Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche*, en: *Nietzsche-Studien*, XII, Berlin/New York, ed. por Walter de Gruyter, 1983, pp. 335-354.
- 114 NT 24, pp. 188-189.
- 115 NT 19, pp. 158-9.
- 116 NT 23, p. 181.
- 117 Ibid.
- 118 NT 23, pp. 179-180.
- 119 NT 24, p. 189. La cita contiene una clara alusión al *Sigfrido* de Richard Wagner.
- 120 NT 20, p. 161.
- 121 NT 20, p. 162.
- 122 NT 20, p. 163.
- 123 NT 20, p. 164.
- 124 NT 19, p. 159. Sobre los conceptos «espíritu» y «alemán» en los textos mencionados Cfr. Op. cit., Landfester, *Friedrich Nietzsche...*, pp. 614-5.
- 125 Friedrich Nietzsche, *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, en: Op. cit., Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische...*, KSA 1, p. 690.
- 126 KSA 1, p. 334.
- 127 Las reacciones surgidas con la publicación del *Nacimiento de la tragedia* están recogidas en M. Rohde, U. von Wilamowitz-Möllendorff y otros, *Nietzsche y la polémica sobre el Nacimiento de la tragedia*, Granada, Agora, 1994.
- 128 Años más tarde, Nietzsche reconoce su adhesión en aquella época al proyecto de Wagner y, también, formula su crítica: “Para ser justos con el *Nacimiento de la tragedia* (1872) será necesario olvidar algunas cosas. Ha *influido*, e incluso fascinado, por lo que tenía de errado, por su aplicación al *wagnerismo*, como si éste fuese un síntoma de *ascensión*. Este escrito fue, justo por ello, un acontecimiento en la vida de Wagner: sólo a partir de aquel instante se pusieron grandes esperanzas en su nombre. Todavía hoy se me recuerda a veces, en las discusiones sobre *Parsifal*, que en realidad yo tengo sobre mi conciencia el hecho de que haya prevalecido una opinión tal alta sobre el *valor cultural* de ese movimiento. -He he encontrado muchas veces citado ese escrito como *El renacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*; sólo se ha tenido oídos para percibir en él una nueva fórmula del arte, del propósito, de la tarea de Wagner- en cambio no se oyó lo que de valioso encerraba en el fondo ese escrito.” Op. cit., Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 67.
- 129 Op. cit., Nietzsche, *II Consideración intempestiva...*, p. 10.
- 130 Op. cit., Wagner, *Gesammelte Schriften...*, IX, 115-120. Al respecto Cfr. Pütz, en: Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, ed. Pütz, Klassiker, p. 321. (Nota 7)
- 131 Ibid, Wagner, supra, IX, p. 119; Cfr. Ibid, Pütz, p. 274. (Nota 149)
- 132 NT *Autocrítica* 6, p. 34.
- 133 Op. cit., Wagner, *Gesammelte Schriften...*, IX, p. 121.
- 134 Cfr. Op. cit., Reibnitz, *Ein Kommentar zu Nietzsches...*, pp. 87-88, 302. Wagner: “Éstas podrían ser ahora apariencias indignas, ellas corresponden sin embargo al original espíritu francés; ellas lo expresan totalmente tan reconocibles exacta y rápidamente, como los italia-

- nos del renacimiento, como se han expresado en sus tipos de arte los romanos, los griegos, los egipcios y asirios; y mediante nada más nos muestran los franceses, que ellos son el pueblo dominante de la civilización actual, que cuando nuestra imaginación ahora mismo cae en lo ridículo, cuando nos imaginamos que sólo nos queremos emancipar de su moda. Ahora mismo reconocemos que sería algo totalmente absurdo una 'moda alemana' contrapuesta a la moda francesa, y tenemos que finalmente ver, porque nuestro sentimiento se revela nuevamente contra aquel dominio, que nosotros hemos caído en una verdadera maldición, de la cual sólo nos podría salvar un renacimiento infinito profundamente fundamentado. Nuestro ser fundamental tendría que cambiar de tal modo que el mismo concepto de moda se vuelva totalmente sin sentido para la formación de nuestra vida externa." Richard Wagner, *Beethoven*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft E. V., 1953, pp. 57.
- 135 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, III, München, Ed. G. Colli und M. Montinari, 1986, p. 203.
- 136 *Ibid*, III, p. 154. (Carta del 12.12.1870 a Gersdorff)
- 137 Cfr. *Ibid*, III, p. 161.
- 138 *Ibid*, supra, III, p. 155. Al respecto Cfr. Op. cit., Meyer, *Nietzsche. Kunstauffassung...*, p. 50.
- 139 Op. cit., Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische...*, III, p. 131. (Carta a su madre)
- 140 *Ibid*, III, p. 130. (Carta a Rohde)
- 141 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, en: Op. cit., Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische...*, VI, p. 285; F. Nietzsche, *Der Wanderer und Sein Schatten*, en: *Ibid*, II, p. 651; F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, en: *Ibid*, V, p. 198; F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, en: *Ibid*, VI, p. 427.
- 142 KSA 1, p. 116.
- 143 KSA 7, p. 336.
- 144 KSA 7, pp. 333-4.
- 145 KSA 7, p. 335.
- 146 Cfr. *Ibid*.
- 147 NT 4, p. 54. (KSA 1, p. 37)
- 148 NT 5, p. 67. (KSA 1, p. 48)
- 149 Meyer resume en cuatro puntos las tesis de Nietzsche sobre el individuo que aparecen en la mencionada obra: "primero, el antagonismo entre individuo y época. Segundo, el gran individuo como ideal. Tercero, la función ejemplar y educativa de los grandes hombres y, cuarto, la producción del gran hombre como energía creadora de cultura." Theo Meyer, *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen/Basel, Francke, 1993, p. 35.
- 150 KSA 1, p. 358.
- 151 KSA 1, p. 382.
- 152 Cfr. Op. cit., Meyer, *Nietzsche. Kunstauffassung...*, pp. 227-238; Op. cit., Meyer, *Nietzsche und die Kunst*, pp. 34-43.
- 153 Cfr. Op. cit., Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, I, p. 92. (Parapolipomena)
- 154 *Ibid*, p. 94.
- 155 *Ibid*, p. 293.
- 156 *Ibid*, p. 662.
- 157 Según Schopenhauer, "Las ideas sólo pueden ser concebidas por medio de esa contemplación pura que se pierde en el objeto, y la esencia del genio consiste en la capacidad preeminente para esta contemplación, y como ésta, exige un completo olvido de la persona y de sus intereses; la genialidad no es otra cosa que la objetivación máxima, es decir, la dirección objetiva del espíritu en oposición a la dirección subjetiva encaminada hacia la voluntad. Según esto, la genialidad es la facultad de conducirse meramente como contemplador, de perderse en la intuición y de emancipar el conocimiento, originariamente está al servicio de la voluntad, de esta servidumbre, perdiendo de vista sus fines egoístas, así como la propia persona, para convertirse en sujeto puro del conocimiento, en visión transparente del mundo, y esto no de una manera momentánea, sino por tanto tiempo y tan reflexivamente como sea necesario para reproducir el objeto contemplado por un arte superior, para fijar en pensamientos eternos lo que se mueve

vacilante en forma de fenómeno' (Goethe)." Op. cit., Schopenhauer, *Arthur Schopenhauer Sämtliche...*, I, p. 153 y también en Ibid, p. 266. Además, "El mundo sólo puede emerger en su verdadero color y forma, en su significado total y correcto, cuando el intelecto, liberado de la voluntad, flota sobre los objetos y, sin ser impulsado por la voluntad, sin embargo, es enérgicamente activo. Sin embargo, esto es contrario a la naturaleza y especificidad del intelecto, en cierta medida contra natural, precisamente por eso ocurre rara vez: pero, justamente en esto estriba lo esencial del genio, en que en él se da ese estado en alto grado y permanentemente, mientras que en los demás aparece sólo ligeramente y en forma excepcional." Ibid, II, p. 492.

158 Op. cit., Burckhardt, *Reflexiones sobre la historia...*, p. 43.

159 Ibid, p. 264.

160 Ibid, p. 300.

161 Friedrich Hegel, *Filosofía de la historia*, p. 74.

162 Cfr. Ibid, p. 75.

163 Cfr. Ibid, p. 76.

164 Cfr. Friedrich Hegel, *Gesamte Briefe*, I, p. 120. (Carta del 13.10.1806)

165 KSA 12, p. 471.

166 KSA 11, p. 79.

167 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, en: Op. cit., Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische...*, V, p. 288.

168 KSA 12, p. 357.

169 KSA 11, p. 187.

Capítulo III

EL DIOS DIONISO

Como ya lo hemos dicho, Nietzsche personifica en la figura de Dioniso al gran «juez» ante el cual tendrán que comparecer todo lo que en la modernidad se ha habido denominado cultura, civilización y formación.¹ En este capítulo pretendemos hacer explícita la identidad del dios Dioniso. La pregunta por la identidad del Dioniso de Nietzsche no nos debe llevar simplemente a esclarecer sus vínculos con la tradición romántica, sino que sobre todo nos debe llevar a profundizar la visión del mundo del autor. Nietzsche aparece entroncado a la «tradición» órfica que los románticos supieron dar continuidad en la figura del Dioniso-Zagreos. En realidad, Dioniso aparece representado en tres versiones y su presencia puede ser rastreada en pensadores como Creuzer, Schelling y Hölderlin, con quienes también se puede establecer cierta relación con Nietzsche en el marco de las especulaciones del idealismo temprano. Una vez desarrollado este punto, tomamos distancia del *Nacimiento de la tragedia* y analizamos las transformaciones del dios Dioniso en la obra posterior de Nietzsche.

3.1. Las enseñanzas «místicas» de la tragedia

Lo primero que debemos averiguar es sobre la existencia de una «tradición» basada en una relación fundamental entre

los contenidos representados en la antigua tragedia y el dios Dioniso. Parece ser que Dioniso no fue exclusivamente el centro de las representaciones de la época de la tragedia griega. Y, en todo caso, la única prueba antigua es indirecta y aparece en Herodoto. La referencia de Nietzsche a una supuesta tradición está determinada por su visión del mundo: la contradicción y dolor originarios aparecen representados en los dolores de Dioniso y su autoliberación de aquéllos en el placer de la apariencia. Antes de pasar a la explicación filológica se hace necesaria una ubicación del mito de Dioniso que nos de cierta base histórica.

3.1.1. El mito de Dioniso

Seis siglos a.C. se habría introducido en Grecia este culto procedente de Tracia. El mito de Dioniso aparece en *Las Bacantes* de Eurípides, en el que se cuenta que unas mujeres «delirantes» (denominadas bacantes, ménades o tíadas) peregrinaban en las noches de primavera hacia las cumbres nevadas, despedazando animales por el camino y devorándolos crudos. Estas mujeres son convocadas por su dios Dioniso, para cumplir el rol de nodrizas en el momento de su renovado nacimiento cada primavera, en una cuna ubicada en lo alto de las montañas. Gracias a la referencia a lo sagrado, creada narrati-

vamente, la costumbre quedaría justificada socialmente; y la función comunicativa del mito no consistiría más que en lograr tal justificación. Con el correr del tiempo la religión dionisiaca habría conseguido suplantar a la religión olímpica de los griegos: Dioniso se habría convertido en el dios «supremo» y algunas comunidades griegas habrían llegado, incluso, por sinuosos caminos a reconocer en el niño divino del portal de Belén al Dioniso espiritualizado de su mito.²

La madre de Dioniso es Semele, una mujer mortal hija del rey Cadmos de Tebas y de su esposa Harmonía. Zeus habría mantenido una relación amorosa con Semele que intenta en vano ocultar a Hera. Cómo es lógico, Zeus sólo se presenta ante su amante bajo apariencia mortal pero cuando Hera le da a Semele el pérfido consejo de que exija de su amante que le revele su auténtica apariencia, él la fulmina lleno de rabia al aparecerse bajo su figura de dios de los truenos y los rayos. Hermes habría conseguido salvar el fruto que la embarazada llevaba en su seno cosiendo el feto en el muslo de Zeus para que finalice allí su gestación. Justamente, una de las muchas interpretaciones etimológicas del nombre Dioniso es la de que significaría «nacido dos veces» o «el niño de la doble puerta», etimología que también se ha querido ver en «ditirambo». A partir de aquél momento el dios -con cuernos de toro y la testa coronada con serpientes- se verá siempre perseguido por los celos de Hera. Según una tradición órfica del mito, en la que Dioniso recibe el

nombre de Zagreo, es decir, «fuerte cazador», y aparece bajo la figura de un toro, Hera hace que los titanes, antiguos enemigos de Zeus, lo despedacen vivo y lo cuezan como para hacer una sopa. La abuela, Rea, y en otra versión la hija más fiel de Zeus, Atenea, habría vuelto a reunir los pedazos y le devuelve la vida al cuerpo muerto, disfrazándolo después de niña. Pero Hera se da cuenta del engaño y castiga a sus padres adoptivos mortales sumiéndolos en la locura. Temiéndose lo peor, Zeus habría transformado a su amenazado hijo en cabrito o en carnero y lo habría dejado al cuidado de las ninfas, que lo criaron en las colinas de Nisa (topónimo que vuelve a encontrarse dentro del nombre Dio-niso). Hera acaba descubriendo también este escondrijo y en esta ocasión es al propio Dioniso, que entretanto ya ha descubierto el vino y la embriaguez, al que castiga con la locura. A partir de ese momento, Dioniso iría peregrinando por todo el mundo y sobre todo por el norte de Africa y de Asia menor, acompañado de Sileno, su mentor, y de un frenético séquito de sátiros con pies de carnero y bacantes o ménades, esto es, mujeres que, excitadas por el espíritu del dios que habita en ellas, cometen actos dementes y desenfrenados: en efecto, en medio de sus salvajes danzas despedazarían a criaturas vivas, siendo una de sus víctimas el más serio adversario del dios ebrio, el poeta y cantor Orfeo, el cual lucha por la unidad en los distintos ámbitos del ser, de la misma manera que Dioniso lucha por su disolución.³

3.1.2. *Los misterios de Eleusis y la tradición “órfica”*

Ahora bien, necesario es tener en cuenta que desde muy antiguo los poetas han considerado a Eleusis, ciudad cercana a Atenas, como uno de los lugares en los cuales se le rendía especialmente culto al dios Dioniso; lugar donde también se lo hacía en honor a la diosa Deméter y su hija Core. En Eleusis Dioniso se confunde con Iaco, que era conocido como el dios de los cuernos de buey o de toro. Iaco habría presidido la procesión de los misterios eleusinos.⁴ Deméter (o Ceres) es en la mitología griega la diosa de la fecundidad de los campos, específicamente de los cereales, especialmente del trigo. Ella sería la diosa que proporciona el pan. Se ve muy claro en el nombre latino de la diosa «Ceres», muy relacionado con «cereales». La palabra Deméter ha recibido dos interpretaciones, las cuales, a su vez, nos muestra con mayor claridad su significado: la primera la interpreta como la «madre tierra» y la segunda como «madre del trigo». Por otro lado, el mito de Deméter tiene como argumento central la búsqueda de su hija Cera (o Perséfone en la versión latina) que habría sido raptada y conducida por Hades al reino de las sombras. Mito que está recogido en el II himno Homérico a Deméter. Ante la imposibilidad de una recuperación definitiva de Ceres por parte de Deméter, se llegó a un acuerdo: cuando Core regresa junto a su madre, Deméter se alegra haciendo reverdecer la tierra y produciendo toda clase de flores y de frutos en la primavera. Por el contrario, cuando

la joven desciende al mundo subterráneo, el descontento de su madre se muestra en la tristeza del otoño y el invierno. Así se renovaría anualmente el ciclo de las cuatro estaciones. Como ya lo indicamos, el culto a la Diosa Deméter y su hija Cera habría sido especialmente celebrado en la ciudad de Eleusis, en estrecha relación con el culto al dios Dioniso.⁵

El poeta y citarero Orfeo habría sido hijo de Eagro, rey de Tracia, y representaría sobre todo la magia de la poesía, de la palabra y de la música. Su nombre estaría asociado a unos poemas y fragmentos generalmente tardíos -aunque alguno se remonta al siglo VI a.C.- conocidos con el nombre de “órficos”, en los cuales se expone una corriente religiosa de carácter místico, en parte exotérica, que penetró en Grecia en época arcaica y cuyo dios era Dioniso-Zagreos.⁶

3.1.3. *Los misterios de Dioniso en el Nacimiento de la tragedia*

Nietzsche empieza el capítulo 10 de su escrito haciendo referencia a la existencia de una tradición «irrefutable» cuyo contenido central estaría en la representación de los dolores de Dioniso en la tragedia antigua: “Es una tradición irrefutable que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dioniso, y que durante larguísimo tiempo el único héroe presente en la escena fue cabalmente Dioniso.”⁷

En realidad, el lenguaje apodíctico utilizado por Nietzsche contrasta con los resultados de las investigaciones sobre el

objeto de la antigua tragedia griega: no se puede hablar de la existencia de una tradición que haya tenido exclusivamente como centro la representación de los sufrimientos del dios Dioniso. La única prueba antigua, y que podría ser considerada como una prueba indirecta para relacionar la tragedia y el sufrimiento de Dioniso, se puede encontrar en Herodoto 5, 67.⁸ Aquello de que durante «larguísimo tiempo» el único héroe en la escena habría sido Dioniso no es contenido de una supuesta «irrefutable» tradición, sino, más bien, la conclusión a la que llega Nietzsche en capítulos anteriores.

En el capítulo ocho Nietzsche señala el motivo del coro: “Este coro contempla en su visión a su señor y maestro Dioniso, y por ello es eternamente el coro servidor: él ve cómo aquél, el dios, sufre, y se glorifica, y por ello él mismo no actúa.”⁹ En el texto se nos ofrece no sólo la clave de la explicación de Nietzsche sobre la materia del coro, sino también para aquello que Nietzsche denomina «las enseñanzas mistericas de la tragedia» en el cap. 10. En ella Dioniso es explícitamente el sustituto mitológico del Uno-primordial que corresponde, en lenguaje kantiano, a la cosa-en-sí metafísica. Lo esencial de ésta consistiría en el dolor y contradicción «originarios» que, a su vez, estarían representados en los «sufrimientos» de Dioniso, mientras que la autoglorificación del dios correspondería a la autoliberación del Uno-originario en la apariencia.¹⁰ Que con esto Nietzsche está refiriéndose al mito del Dioniso-Zagreo, que fue despedazado por los titanes («dolor originario»/«la

contradicción originaria») y a Apolo, al Dioniso regenerado de otros dioses («autoglorificado»), recién es explícito en el capítulo 10.

Una relación entre el «sufrimiento» de Dioniso y el coro de sátiros del ditirambo, más exactamente, de la tragedia originaria, no resulta de este mito, sino sólo de una prueba no del todo clara que es ofrecida por Herodoto sobre la reforma del culto de Kleisthenes en Sikyon.¹¹ A criterio de Von Reibnitz, lo fundamental de esta interpretación se basa en dos supuestos que no pueden ser probados a partir del mismo texto: a) que no sólo representación coral como tal es transmitida desde el culto de Adraastro al Dioniso, más exactamente, que habrían sido traspasados, sino que también su objeto, las narraciones sobre el destino del héroe; b) que los «patea», motivo de celebración del coro, podrían ser entendidas con respecto a Dioniso como «sufrimiento».¹² Karl Otfried Müller ya había interpretado, antes que Nietzsche, en este sentido: “El ditirambo, del cual nació la tragedia, giró en torno al sufrimiento del Dioniso, como claramente hace notorio la curiosa información de Herodoto”¹³. También en otro pasaje:

Es claro que los coros trágicos de los Sikyonier adoraron a Adraast sólo por sus sufrimientos, y si Kleisthenes, en el Olymp 45., produjo en este coro trágico al Dioniso como su antiguo derecho, entonces debieron haber sido estos sufrimientos el objeto central del mismo.¹⁴

Estos sufrimientos podrían «significar la huida ante Lykurgos y este y aquel

rasgo en la historia de Dioniso», pero, “no es probable que este sufrimiento mayor (el despedazamiento mediante los titanes) haya sido transmitido, aunque... bien... amasaron los cantores la horripilante leyenda clásica sólo con prudencia y santo temor.”¹⁵

Partiendo de esta interpretación del testimonio de Herodoto es que Müller establece una relación entre la tragedia y los misterios. Él explicó la supuesta representación mimética para la tragedia originaria de los sufrimientos del Dioniso por analogía al drama *mytikon*, como los misterios eleusinos, pero, también desarrolló el culto de Dioniso. Los sufrimientos de la divinidad de los misterios habrían sido representados en la obra dramática.

La posibilidad de una explicación del elemento mimético-dramático, en general, del elemento escénico de la tragedia por analogía al ritual de los misterios ocupó pormenorizadamente a Nietzsche. Ya en otoño de 1869 Nietzsche escribió en un fragmento referido a los «misterios» de Adrastos:

...importante que en Sikyon se entonan canciones a Adrast, las cuales primero son oficialmente transmitidas a Dioniso. Estas no eran dramas satíricos: ¿qué tenía que ver Adrast con sátiros? Eran precisamente misterios. [...]. Importante es el impulso que los misterios debieron haber dado. La acción santa con efectos de teatro en lugares cerrados, con luz, con efectos de iluminación. El drama surgió probablemente como misterio público, como una reacción contra los secretismos de los sacerdotes, para protección de la democracia de

lado de la autoridad suprema. Yo pienso que los tiranos introdujeron estos `misterios´ públicos por oposición a contra el sacerdocio de los misterios. Nosotros sabemos de Pisistratos que él favoreció a Thespis.¹⁶

Por otro lado, algunos fragmentos de Nietzsche muestran que la analogía de los misterios era especialmente importante para él porque le ofreció la posibilidad de tomar distancia contra la teoría aristotélica de la tragedia. Aristóteles y toda la teoría de la tragedia inspirada en él había puesto en el centro la determinación de la tragedia como «acción», por eso se concentró básicamente en los protagonistas trágicos y no en el coro.¹⁷ Nietzsche, en cambio, pone el coro como elemento histórico y objetual primero y deriva de él el efecto del suceso trágico como suceso patético, como suceso de transformación colectiva. En ello está el diálogo y con eso la estructura de la acción es para él totalmente secundaria -ofrece finalmente el punto asociativo para el «espectáculo» místico-visionario, más exactamente, para el conocimiento místico de la «unidad» en el despedazamiento. Sabemos que esta tesis fue estimulada por el *Beethoven* de Wagner, más exactamente, mediante el concepto metafísico de la música desarrollado ahí y en base a la determinación funcional de la orquesta en la obra de arte musical total.

Sintetizando. La tesis de Nietzsche de que los motivos representados por la antigua tragedia se habrían centrado en los dolores del Dioniso despedazado no

pueden ser históricamente probados. Nietzsche al igual que otros autores románticos, como es el caso de Müller, pretende establecer dicha relación basándose en una referencia de Herodoto sobre el tema, pero que no puede ser tomada como prueba de la existencia de una «irrefutable» tradición que avale la existencia de algo así como unas «enseñanzas místicas» de la tragedia que tengan exclusivamente al dios Dioniso como tema. En realidad, lo que Nietzsche denomina enseñanzas místicas de la tragedia está determinado por su visión del mundo. En su lectura de la tragedia, particularmente del coro y de los motivos de la escena, muestran que Dioniso es representado por nuestro autor como el sustituto mitológico del Uno-primordial (la cosa-en-sí kantiana). El dolor y la contradicción, rasgos característicos de la vida (el ser, en categorías más tradicionales) son representados como los «sufrimientos» del dios Dioniso, mientras que la «autoglorificación» del dios corresponde a la autoglorificación del Uno-originario en la apariencia. Con dicha construcción Nietzsche está haciendo alusión, por una parte, al mito del Dioniso-Zagreos que habría sido despedazado por titanes («dolor», «contradicción» originaria) y, por otra, a Apolo, al Dioniso regenerado de otros dioses («autoglorificado»). Lo que está en juego es la representación mítica de las complejas relaciones que el autor establece entre vida y apariencia y que pretenden ser justificadas filosóficamente desde su lectura apolíneo-dionisiaca heredada de Kant y Schopenhauer. Finalmente, también pudimos constatar que la in-

fluencia de Wagner sobre Nietzsche se puede percibir en su distanciamiento de la lectura aristotélica de la tragedia; el énfasis wagneriano en la música y en el marco de su concepción de la obra de arte total tienen como consecuencia una definición a favor del coro, en desmedro de la acción (drama).

3.2. Dioniso y la visión del mundo de Nietzsche

Una vez que la ruptura del Uno-primordial ha sido representado en los dolores del Dioniso despedazado, Nietzsche procede a explicar el fenómeno de dicha diversidad, la cual, a su vez, ha sido representada por los elementos naturales aire, agua, tierra y fuego. Para lograr esto Nietzsche interpreta las tesis de la diversidad y la unidad primordial del ser de Plutarco y Empédocles desde una lectura de corte schopenhaueriano, de modo que la escisión fundamental de ser y apariencia aparecen reproducidos en su referencia a lo dionisiaco y lo apolíneo. Justamente, la referencia a la «doble» naturaleza de Dioniso está determinada por esta tensión fundamental que le viene de su visión del mundo. Las varias figuras del Dioniso (Dioniso, Zagreos, Iaco), que reclaman la recuperación de una unidad fundamental, aparecen vinculadas a los esquemas del idealismo temprano alemán.

3.2.1. El Dioniso-Zagreos

Nietzsche alude al Dioniso-Zagreos, con lo cual se estaría haciendo referencia al sufrimiento dionisiaco «propiamente»

dicho, el mismo que equivaldría a “una transformación en aire, agua, tierra y fuego”¹⁸. En lo fundamental esta alegoría se refiere al «despedazamiento» de Dioniso. Ella ofrece elementos de interpretación mítico-naturales, especulaciones sobre la vida y la muerte y consideraciones filosóficas de las más diversas corrientes.

Nietzsche trabaja parafraseando a Plutarco.¹⁹ En el texto Plutarco menciona -sin referencia a la tradición cültica interpretada como tal por Nietzsche- al mito del despedazamiento de Dioniso y a la reagrupación de sus miembros por Apolo como alegoría de las enseñanzas estoicas de diakosmesis y ekpyrosis. En el contexto de la tradición antigua Plutarco habría sido el primero que interpretó el mito en el ámbito filosófico como explicación sobre la unidad primigenia y la diversidad existencial real (del mundo de las apariencias). Sin embargo, Nietzsche, a diferencia de otros textos²⁰, no sigue fielmente a Plutarco, sino que le da un giro, en el cual se alinea, más bien, con Empédocles. No se trata simplemente de un giro estilístico para rodear a su tesis de un halo de mucha antigüedad, sino que ella es ubicada, y no de una manera casual, antes de Platón. La alusión a Empédocles, quien es tradicionalmente considerado como pluralista -no le conduce a Nietzsche a remitir la diversidad de las apariencias a un único principio, sino que las explica como constelaciones cambiantes de los cuatro elementos primarios-. Nietzsche no actúa en este contexto, en el cual se trata para él de la diversidad que fundamenta la unidad, en total coherencia con el planteamiento

de otros textos. En efecto, la comparación de la tesis del *Nacimiento de la tragedia* con la lección sobre *Los filósofos presocráticos*²¹ muestra, sin embargo, que Nietzsche interpreta a Empédocles contra esta tradición como filósofo de la unidad. El núcleo de las enseñanzas de Empédocles sería la concepción de la “unidad de toda vida”²². A criterio de Nietzsche, todo el Pathos de Empédocles se basaría en la tesis de que todo lo viviente es uno:

En este mundo de la escisión, del sufrimiento y de las contradicciones él sólo encuentra un principio, el cual le garantiza un orden totalmente otro: a él le parece la Afrodita [...] como un principio cósmico [...] La pertenencia es rota mutuamente en algún momento y ahora se desean nuevamente.²³

Inmediatamente Nietzsche pasa a considerar el orden de las apariencias, representadas en los elementos de aire, agua, tierra y fuego, como el estado de «individuación», el mismo que sería “la fuente y razón primordial de todo sufrimiento, como algo rechazable de suyo”²⁴. Más allá de la carga retórica, en el ámbito de los contenidos se puede detectar la influencia de Schopenhauer. La alegoría estoica de Plutarco ya había preparado el modelo para la interpretación del mito en el marco de los sistemas filosóficos dualistas. Especialmente los intérpretes neo platónicos habían leído el mito del despedazamiento de Dioniso como símbolo del desgarramiento de la unidad originaria en la diversidad de las apariencias -con lo que el ser en la diversidad (como materia) frente a la uni-

dad originaria (espíritu) fue determinado como ontológicamente secundario: como ser aparente- inmanentemente caracterizado mediante la falta (de unidad), dualidad y oposición de las apariencias.²⁵

La «voluntad» de Schopenhauer, la «cosa en sí» de Kant, la «Idea» de Platón, se objetiva en la diversidad de apariencias según el principio de individuación como «representación» y que como tal está caracterizada por el desdoblamiento, la contradicción y el dolor. De esta manera, Nietzsche puede traducir la interpretación moderno-platónica del mito de Zagreo a lenguaje schopenhaueriano. Con esto Nietzsche pretende, al mismo tiempo, asegurar míticamente su propio dualismo, derivado de Schopenhauer, de la «aparición» apolínea y la «verdad» dionisiaca. En cambio, en el campo histórico Nietzsche logra únicamente una relación asociativa y analógica entre el Dioniso-Zagreo y la tragedia ática.

3.2.2. *La doble naturaleza del Dioniso-Zagreo*

Una vez que Nietzsche ha hecho entrar en escena al Dioniso-Zagreo, procede a expresar en qué consistiría la «doble» naturaleza de su dios: “En aquella existencia de dios despedazado Dioniso posee la doble naturaleza de un demonio cruel y salvaje y de un soberano dulce y clemente.”²⁶ El contenido y el origen de lo mentado ya aparece en un fragmento de Nietzsche del invierno 70/71: “A él [a Zagreo] Temístocles le ofrece en sacrificio tres jóvenes ante la batalla de Salamis.”²⁷ Más adelante, el

mismo fragmento es aludido por Nietzsche:

En aquel estado el Dioniso tiene la doble naturaleza de un demonio cruel, salvaje y de un soberano suave y... Esta naturaleza se revela en tan espantosas transformaciones, como en aquella exigencia del adivino Euphrantides ante la batalla de Marathon, se debería ofrecer al Dioniso en sacrificio las tres hijas hermanas de Xerxes, tres bellas y resplandecientes jóvenes adornadas: sólo esto sería el precio del triunfo.²⁸

Los dos fragmentos que sirven de base para su reflexión son dos pasajes de Plutarco y que tratan de la descripción de la vida de Temístocles y del M Antonius. También a ellos ya habían recurrido Kreuzer y Welcker como demostración del aspecto «salvaje» y «cruel» del Dioniso «jovial».²⁹ El sacrificio humano para Dioniso, el cual Nietzsche lo anota como ilustración del aspecto «cruel» del Dioniso, Plutarco lo informa en su *Vida de Temístocles* bajo el llamado al peripatético Phainias de Eresos (aprox. 375-300 a.C.).³⁰ Este informe, cuya autenticidad es muy dudosa, fue relacionado por la tradición «romántica», en su representación de Dioniso, con explicaciones posteriores sobre los supuestos sacrificios humanos en el culto del dios. Estos sacrificios humanos del inicio, posteriormente reemplazados por sacrificios de animales, tendrían que explicar esto como parte integrante de las «orgías» dionisiacas triádicas, «misterios» del ritual concebido como despedazamiento y consumo de carne cruda, en lo que estaría

simbólicamente representado el sufrimiento de Dioniso.

El aspecto contradictorio de Dioniso es mencionado por Plutarco en la *Vida de Antonius* -y, al parecer, sólo ahí. Antonius, el cual es venerado en las provincias orientales del imperio romano como Dioniso, habría sido denominado por la población en su ingreso a Efeso como []; “porque él habría sido tal para algunos, pero, Dioniso para la mayoría”³¹. Nietzsche no recoge en su *Nacimiento de la tragedia* los sacrificios humanos, de los cuales da cuenta en sus fragmentos, como demostración de la crueldad del Dioniso. Von Reibnitz llama la atención sobre este hecho, el silencio sobre las fuentes empleadas por Nietzsche, en claro contraste con el procedimiento seguido en capítulos anteriores del escrito, como una forma de deshistorizar lo dionisiaco para resaltar su aspecto psicológico y estético. Esta actitud se explicaría a partir de la función inmanente del texto, el cual se refiere a la doble naturaleza del Dioniso. En el texto en cuestión se trata de una transición desde el «sufrimiento» de Dioniso hasta su «renacimiento» -una transición que Nietzsche no desarrolla argumentativamente, sino a partir de los pares sonrisa/lágrimas, así como cruel/salvaje y dulce/clemente. De esta manera el lector es transportado a un estado psicológico en que el dolor se transforma en alegría.

El hecho de que Nietzsche no retome la tesis de la «doble naturaleza» de Dioniso se debe a que, probablemente, no quiere debilitar la oposición apolíneo-

dionisiaco. Sin embargo, ella es el fundamento de la descripción de la experiencia, mediada en el culto a Dioniso, de una «ambivalencia de los afectos», caracterizada como mezcla de horror (Grausen) y delirio (Wonnevoller Verzückung). A esta experiencia paradójica de una ambivalencia elemental, declarada por Nietzsche como fundamento y experiencia existencial del ser, a través de la cual la realidad cotidiana es depotenciada y abierta «al fundamento primordial del ser», le es atribuida un significado central en las interpretaciones modernas de la religión dionisiaca, en las cuales la naturaleza «doble» de Dioniso, más allá de las diferencias metódicas e interpretativas, es considerada como la característica central de este Dios. En este sentido, no cabe duda que uno de los aportes más influyentes ha sido el de Walter Otto. Él hace explícita aquella «duplicidad» esencial a Dioniso, tal como lo entendió Nietzsche:

Su duplicidad se nos presenta en la oposición de delirio y terror, en la que se establece entre la irrefrenable plenitud vital y la desazón más fiera, en la algarabía habitada por un silencio mortal, en la presencia inmediata que es a la vez lejanía absoluta. Todos sus dones y atributos testimonian la insania de su duplicidad: la profecía, la música, y por último también el vino, ígneo mensajero de dios, preñado de bendiciones y frenesí. En la cima de la exaltación, los opuestos desvelan de pronto su rostro dejando al descubierto sus nombres: vida y muerte³²

A su vez Nietzsche:

Y sólo por esa esperanza aparece un rayo de alegría en el rostro del mundo desgarrado, roto en individuos: el mito ilustra esto con la figura de Deméter absorta en un duelo eterno, la cual por vez primera vuelve a alegrarse cuando se le dice que de nuevo puede ella dar a luz a Dioniso.³³

Después de que Nietzsche hasta aquí ha presentado e interpretado el mito de Dioniso-Zagreos como tradición mítica y como objeto de una alegoría antigua y ha planteado así la referencia directa a su afirmación de partida, es decir, que el héroe trágico sería el Dioniso sufriente de los misterios; a cuál la religión mística griega se refiere, es un asunto que Nietzsche no lo aclara. Evidentemente, Nietzsche lo quiere entender como parte integrante de Eleusis drómicos, a los cuales él ya recurrió como misterios «dramáticos» en el pasaje sobre el origen de la tragedia.³⁴ Nietzsche arriba, sobre todo, respecto a los misterios en general al momento especulativo, a las tesis con él relacionadas. Esto corresponde a su tendencia psicologizante de su punto de vista histórico, especialmente histórico-religioso. En la práctica, en el párrafo analizado, Nietzsche realiza una mezcla de ideas órficas, dionisiacas y eleusianas, las cuales son declaradas por él -en perspectiva schopenhaueriana- como enseñanzas místicas de la tragedia.

Diodoro, en su bosquejo de las narraciones antiguas sobre el nacimiento de Dioniso, menciona también aquella sobre un «tercer» nacimiento del dios y elabora expresamente para esto una relación con

los misterios órficos. Después de que él como hijo de Zeus y Perséfone habría sido despedazado por los titanes, Deméter habría juntado nuevamente sus miembros, y así habría surgido él. Lo cual, continúa explicando, estaría en consonancia con las enseñanzas de las poesías órficas y las cosas, que fueron practicadas en sus ritos de iniciación, de las cuales no estaría permitido informar en detalle al no iniciado.³⁵

Más detalles sobre esta relación no es posible reconstruir. Seguramente estaban relacionadas con las ceremonias de iniciación órficas sobre la esperanza en el más allá y el deseo de «limpieza» de la existencia corporal y mundana, considerada como culpable. Ambas pueden ser conectadas con el mito del despedazamiento y renacimiento de Dioniso, el mismo que jugó un significativo rol en la poesía teológica órfica. Especialmente, en relación a este mito se puede suponer un entrecruzamiento de la religión mística dionisiaca y órfica.³⁶

3.2.3. *Dioniso, Brimo e Iaco*

El nacimiento de un niño divino debió haber jugado un papel en el ceremonial de los misterios eleusinos, a saber, en relación con el rescate simbólico-ritual de Perséfone del mundo de las sombras. La teología temprano cristiana de Hipólito informa en su *Refutatio omnium* por referencia a la fuente gnóstica sobre el anuncio del nacimiento, el cual hace el hierofante al iniciado: “la señora ha dado a luz a un niño, Brimo al Brimos”³⁷. Sobre la identidad de este niño y la de su madre no se sabe nada seguro. Se lo ha querido iden-

tificar como Iaco, a quien se le dedica el canto de procesión de los misterios eleusinos. En referencias posteriores (con influencia órfica?) Iaco es equiparado con el Dioniso-Zagreo chtónico, con el hijo de Perséfone.

Los misterios eleusinos remitirían a antiguos rituales sobre la vegetación, los cuales se refieren al cambio de siembra, cosecha, descanso y nuevo brote de la siembra. Con este ritual se relacionaron esperanzas personales y privadas sobre fertilidad, vida feliz y también sobre la vida en el más allá. En el himno a Deméter, narrado por Homero, se ha transmitido el suceso eleusino de los misterios en la formulación mítica que trata sobre el rapto por parte de Hades de Kore-Perséfone al mundo de las sombras, hija de aquella, sobre la búsqueda en vano y del luto de la madre, y de cómo, finalmente, Hades habría accedido a que Perséfone pueda ascender una parte del año al mundo superior.

Lo que también siempre han practicado los secretos ritos de los misterios, el núcleo del suceso emotivo debió haber consistido para los participantes en una transformación repentina de horror y dolor en alegría, análogamente al luto y alegría de Deméter que describe el himno de Homero. Que este suceso de alguna manera fue actualizado representativamente, se puede concluir con cierta seguridad de las referencias transmitidas.

Prescindiendo de que en el centro de los misterios no surgió Dioniso, sino madre e hija y que el mito de Zagreo, si es que en general se puede relacionar débil-

mente con aquel otro mito, no se puede elaborar para la “esperanza de los epoptos”, aludida por Nietzsche, ninguna referencia más a la religiosidad de los misterios, sea ella eleusiana, órfica o dionisiaca. Las expresiones “rostro del mundo desgarrado”, “roto en individuos” y “esperanza [...] en el fin de la individuación” son pensamiento escatológico en lenguaje schopenhaueriano. En el contexto del discurso artístico-religioso que Nietzsche elabora, el collage de referencias a la religión antigua y las referencias filosóficas sólo logran un efecto retórico cargado de elementos míticos. Así en uno de sus fragmentos:

La individuación -por lo tanto, la esperanza en el renacimiento de un Dioniso. Todo será Dioniso. La individuación es el martirio del dios- ningún iniciado confía más. La existencia empírica es algo que no debería ser. La alegría es posible en la esperanza de esta reproducción.- El arte es tal esperanza bella.³⁸

El dios/Dioniso venidero y los misterios de la «alianza eleusina» juegan un rol significativo en los esquemas sincréticos del idealismo temprano - así en Hegel, Schleiermacher, Schelling, Hölderlin. De una comunidad cultural conformadora de unidad, fundamentada religiosamente, de un grupo de «iniciados», debe surgir una reforma del mundo, una superación del aislamiento. Eleusius es asociado con el momento del nacimiento del mesías. De la experiencia de la unidad crecería la nueva religión.

La visión de Nietzsche sobre Dioniso como dios conformador de unidad, de cuyo culto los hombres se reunifican desde el despedazamiento y la escisión, parece que está conectada con esta tradición, sobre todo en la concepción inspirada en Juan sobre el misterio de la unidad. Aparte del fragmento en que Nietzsche incluye a Juan como uno de los temas integrantes de un bosquejo de su escrito sobre la tragedia,³⁹ la alusión a Juan aparece directamente en otro de sus fragmentos del invierno 1870/71: “El evangelio de Juan nacido desde atmósfera griega, desde el suelo de lo dionisiaco: su influencia en el cristianismo, en oposición al judaísmo.”⁴⁰ Y más adelante: “La mística absoluta, aunque ella reciba nombre e impulso de Oriente, se muestra, sin embargo, en la creación totalmente griega como fruto del mismo espíritu, desde el que los misterios habrían nacido.”⁴¹ Paradójicamente, esta interpretación dionisiaca del evangelio de Juan muestra las fuentes de las que bebe Nietzsche.

Síntesis. Una vez que la ruptura del Uno-primordial ha sido representado en los dolores del Dioniso despedazado (Zagreos), nuestro autor procede a explicar el fenómeno de dicha diversidad (o apariencias) en los elementos naturales (aire, agua, tierra y fuego) que, a su vez, es lo que Nietzsche concibe como «individua-ción». Desde una lectura schopenhaueriana Nietzsche intenta explicar las tesis de la diversidad y la unidad primordial del ser de Plutarco y Empédocles en el marco de la escisión fundamental de ser y aparien-

cia (en clave de lectura dionisiaco-apolíneo). La representación de la «doble» naturaleza («horror» y «delirio») de Dioniso está determinada en última instancia por esta tensión fundamental que articula su visión del mundo. En realidad, Nietzsche no llevó al extremo la afirmación de la doble naturaleza de Dioniso y, según parece, para no debilitar su opción de lectura hecha desde lo dionisiaco-apolíneo. Con esto, desde el punto de vista filosófico, nuestro autor logra traducir a lenguaje schopenhaueriano la interpretación moderna del mito de Zagreos, desde la dualidad de la clave dionisiaco-apolíneo, pero, por otro lado, desde el punto de vista histórico, Nietzsche logra únicamente una relación asociativa y analógica entre el Dioniso-Zagreos y la tragedia ática. Finalmente, hay que decir que la representación del dios Dioniso desarrollada por Nietzsche, en el marco de su representación mítica, filosófica y psicológica de su visión del mundo tiene como referencia a diferentes figuras de Dioniso que convergen en la reivindicación de una unidad fundamental del mundo y de los hombres; exposición que aparece vinculada a las lecturas del idealismo temprano alemán sobre el dios Dioniso. El dios Dioniso «venidero» y los misterios de la alianza eleusina juegan un rol significativo en los esquemas sincréticos del idealismo temprano (Hegel, Schleiermacher, Schelling, Hölderlin). La visión de Nietzsche sobre Dioniso como conformador de unidad, de cuyo culto los hombres se reunificarían desde la escisión, parece ser que está relacionada con dicha

tradicción, especialmente con la concepción inspirada en Juan sobre el misterio de la unidad.

3.3. Dioniso y la tradición romántica

En este punto nos interesa, por una parte, mirar con mayor detenimiento la lectura que algunos autores del Romanticismo temprano alemán desarrollaron sobre Dioniso y, por otra parte, los vínculos de Nietzsche con aquella tradición de lectura. Por lo menos en Creuzer, Schlegel y Schelling se puede rastrear un entronque con la «tradicción» órfica (es decir, los fragmentos que han sido transmitidos bajo el nombre del supuesto dios-cantor-mítico) que habría transmitido tres interpretaciones del mito de Dioniso. Nietzsche parece vinculado a ellos por su interpretación del Dioniso de Deméter, representado en los misterios Eleusinos, y por su referencia al «tercer» Dioniso o «dios venidero». Esta problemática puede ser especialmente analizada en el capítulo 10 de su *Nacimiento de la tragedia*.

3.3.1. Los tres Dionisos

A criterio de Frank, para esclarecer el punto sobre las relaciones de Nietzsche con la tradición romántica, sería necesario observar cómo se comporta el poetizar de Nietzsche sobre el mito dionisiaco respecto a las fantasías de los románticos, sobre todo de Hölderlin y del Schelling maduro (cuyas lecciones mitológicas habrían sido publicadas hace apenas 10 años respecto al tiempo de la redacción del escrito de Nietzsche sobre la tragedia). Los órficos, y

siguiendo a ellos Creuzer, Hölderlin y Schlegel, como ya lo dijimos, diferenciaron tres Dionisos. El «primero», Zagreus - denominado el «cazador salvaje», es aquél que fue despedazado por los titanes, los antiguos enemigos de Zeus, pero vuelto a la vida por éste mismo. Su tumba fue mostrada en Delfos y alrededor de su muerte y resurrección se formó y difundió rápidamente un culto. En la primavera peregrinaban las mujeres del dios, las bacantes o ménades, hacia la cumbre del Parnaso para como nodrizas recibir y tranquilizar en su cuna al recién nacido Dioniso. Ellas ascienden la montaña en un estado de éxtasis y baile, mientras que desgarran y devoran animales salvajes (y como algunas poesías narran, también hombres que niegan al dios del culto). Así ellas creían - Nietzsche diría: en estado de embriaguez-hacerse uno con el dolor de su señor, el cual había sido despedazado. Este «segundo» Dioniso recién nacido, recibido al clamor primaveral de las bacantes, es el que generalmente se conoce como el Dioniso Baco, el dios del vino. Nietzsche no se refiere a este Dioniso, o sí, pero sólo en la medida que es entendido como reencarnación de Zagreo. Pero, existiría un «tercer» Dioniso. A él y sólo a él Hölderlin y Schelling lo nombrarían como el dios «venidero» o de adviento, a él lo identificarían con el niño divino, el cual, según la tradición del evangelio de Lucas, nacerá en el pesebre como salvador del mundo. Este tercer Dioniso también aparece en el texto de Nietzsche como el «tercer Dioniso venidero».⁴²

Para hacer esto comprensible, hay que referirse brevemente a aquella tradición helénica según la cual, Deméter, la diosa del grano y cuyos misterios se iniciaron en Eleusis, habría tenido un hijo, Iaco, el mismo que habría recibido el sobrenombre de Dioniso. Iaco es una expresión de júbilo que hizo fácil comparar al Iaco con el Dioniso “eternamente feliz”. Además, Iaco también lleva una antorcha en la mano como Baco. Mediante su nacimiento tenía que ser aplacada la furia de la diosa Deméter, a quien Hades, el dios del bajo mundo, le había robado su única hija (Perséfone).

Schelling habría interpretado este mito en una muy influyente lección de la siguiente manera. Hades -el dios del bajo mundo- sería el “dios real” que está todavía atado a la parte nocturna, oscura y material de la creación. Cuando él raptó a Perséfone al mundo de los muertos, construye un vínculo entre su madre, Deméter, y el mundo material. Pero, se trata de un vínculo negativo porque la madre está impedida de una participación real en dicho mundo, esto sería lo que le produce la conocida falta de consuelo. Ella sólo podría ser consolada cuando se le paga por esta pérdida; y esto sólo puede ocurrir, cuando se le restituye por algo que para ella es su equivalente. El vínculo con lo real es cortado, el reemplazo sólo podría suceder desde imaginarios; y así también ocurre: Iaco, el Zagreo que es al mismo tiempo idealmente resucitado dios del premundo, reemplaza idealmente a la diosa, a quien ella en realidad ha perdido pa-

ra siempre. En Iaco está espiritualizado el vértigo salvaje del dios del vino: él se convirtió de espíritu del vino en espíritu, al cual se adora como “espíritu y verdad”; y, sin embargo, esto lo vincularía con el mesías de la religión hebrea.⁴³

3.3.2. *Nietzsche, Creuzer y Schelling*

Frank sostiene que Nietzsche habría leído y asumido a Schelling en su planteamiento.⁴⁴ Nietzsche asumiría con esto un error que los estudiosos de la antigüedad siempre han tratado de disipar, porque se hace más clara la dependencia de Creuzer y Schelling. A criterio de Frank, el Dioniso de Nietzsche es el dios sufriente, despedazado por los titanes, el cual primero como Baco, pero que sobre todo aparece renacido en los misterios de Eleusis como Iaco. A esto se referiría Nietzsche cuando habla del “rugiente canto de júbilo de los epoptos”⁴⁵, es decir, el llamado-iachä de los iniciados en Eleusis, los cuales así saludaron litúrgicamente a su dios, el cual precisamente por eso lleva su nombre Iaco (grito de alegría).

En la lección de Schelling aparece:

De aquí se aclara entonces que aquella historia dolorosa del Dioniso no solamente cantó en poemas para todos, sino que también al mismo tiempo en ciertos misterios fue representada escénicamente, los cuales fueron nombrados como Nyktelien debido a las celebraciones nocturnas (Plutarco, De Isid. Et Osirid, c. 35). En el ensayo de Ei apud Delphos (c. 9) dice precisamente el mismo Plutarco sobre Dioniso: el sufrimiento de su transformación en ai-

re y agua y tierra, además, en plantas y animales, en pocas palabras, el sufrimiento de su transformación en los seres naturales más diversos es imaginada como un tipo de desgarramiento; pero se nombra al dios, al cual esto ocurre, como Dioniso y Zagreo.⁴⁶

Justamente, Frank llama la atención sobre el paralelismo existente entre este texto de Schelling y el de Nietzsche en el capítulo 10 de su *Nacimiento de la tragedia*.⁴⁷ En esta interpretación Nietzsche aparece entroncado a la tradición órfica que los románticos supieron dar continuidad en la figura del Dioniso-Zagreo.

A criterio de Frank, Nietzsche seguiría a Schelling en varios puntos: en la asociación del Dioniso con los misterios de Deméter, la idea del tercero, del dios venidero e, incluso, en la tesis de que el tercer Dioniso sería el renacido de Deméter. Así uno de los textos claves de Schelling para constatar y analizar la recepción que hace Nietzsche:

[Deméter] busca la hija, porque ella busca al dios, el único que fue realización total de su conciencia; en cuyo lugar le ha reemplazado aquella diversidad de dioses, mediante la cual sólo se siente lastimada, porque ella ve en esta lo que queda del dios perdido, a quien ella quiere reunir y restituir a su unidad. También el dios liberador (el segundo Dioniso) no la puede sanar; porque este es la causa del ser ahora dividido en muchos seres. (...)/(...) Deméter no se tranquiliza antes, hasta que no termina la única relación con el dios real hasta que se convirtió en el mismo acto en creador, es decir, en potencia creado-

ra, en madre del tercero, el cual como tal es ser y espíritu sublime sobre toda diversidad, en el cual la diversidad se vuelve nuevamente unidad espiritualizada, que domina y comprende la misma diversidad como momento de sí. Pero, para que sea perfecta la tranquilidad y reconciliación, esto tiene que ocurrir al mismo tiempo con la conciencia, que este uno espiritual, del cual ella se vuelve madre, sea la misma, con aquél uno sustancial y real; así fue presentada la relación en los misterios, como se aclara de ahí que (...) al desaparecer y la decadencia del primer dios sigue directamente un revivir, un renacimiento del mismo. Por cierto, también es posible todavía reconocer en la narración enredada del Diodor de Sicilia la idea de que la tercera potencia sólo es la primera reproducida, en cuanto él dice que sería el Dioniso nacido de la tierra o despedazado por los titanes y renacido nueva y totalmente por Deméter (Lib. III, c. 62). Otro rastro de lo que realmente este nacimiento del Iaco sería, a través de lo cual Deméter es apaciguada y reconciliada, se encuentra en un rasgo secundario, es decir, en la narración de que la mirada de la desconsolada y furiosa por primera vez se habría alegrado, cuando una de sus servidoras le recuerda que ella nuevamente daría a luz, otra vez sería madre, es decir, precisamente /madre del Iaco (Himno homérico a Deméter v. 204/5). Este rasgo fue insinuado mediante una acción (...): [la forma originaria de la acción escénica, de la que también se origina la tragedia]⁴⁸

La interpretación de Schelling sobre la tranquilidad de Deméter sería tan única en la mitología que podría ser excluida otra fuente para Nietzsche. Al mismo

tiempo se podrían observar que los acentos de Nietzsche frente al Romanticismo realmente varían, pero, que no se encontrarían nuevos aportes fundamentales.

Síntesis. En la tradición órfica han sido transmitidas tres versiones del dios Dioniso. El «primero» es el Dioniso-Zagreos, quien habría sido despedazado por los titanes, enemigos de su padre Zeus. Su tumba habría sido en Delfos y alrededor de su muerte y resurrección se habría formado un culto. En la primavera las mujeres de este dios, las bacantes o ménades, peregrinarían hacia la cumbre del Parnaso para hacerse uno con el dolor del dios despedazado y para recibir al nuevamente recién nacido Dioniso. Este «segundo» Dioniso recién nacido es el que se conoce como Baco, el dios del vino. Parece ser que Nietzsche no se refiere a éste. Pero existe un «tercer» Dioniso, al cual la tradición romántica, entre quienes están, entre otros, Hölderlin y Schelling, lo nombran como el dios «venidero». Este dios es el que aparece en el texto de Nietzsche citado como el «tercer Dioniso venidero». Nietzsche interpreta al dios «venidero» en conexión con aquella interpretación romántica que esperaba, según la tradición del evangelio de Lucas, la llegada del niño divino, salvador del mundo. Esta interpretación está dada en el marco de la interpretación romántica que se basaba en la tradición órfica de los misterios de Eleusis y que pregona el nacimiento de Iaco (o Dioniso), hijo de Deméter. De esta manera, Nietzsche aparece entroncado a la tradición órfica que los románticos supieron

dar continuidad en la figura de Dioniso-Zagreos.

3.4. Dioniso en la obra de Nietzsche

Como es sabido, el motivo de lo «dionisiaco» aparece a lo largo de la obra de Nietzsche.⁴⁹ Sin embargo, es necesario hacer un acercamiento a los diferentes momentos para ver las transformaciones y peculiaridades que adquiere dicho motivo. En términos generales, se puede afirmar que Nietzsche siempre trató de expresar bajo la figura de lo «dionisiaco» aquella dimensión elemental y creadora de la vida. Ya en el *Nacimiento de la tragedia* «lo dionisiaco» es la misma voluntad del mundo. Digamos que, en lo fundamental, Nietzsche nunca se apartó de este planteamiento central. En su *Ensayo de autocritica* se refiere a él como al “fenómeno enorme”⁵⁰ de lo dionisiaco y en su *Ecce Homo* se refiere al “maravilloso fenómeno”⁵¹ de lo dionisiaco. Pero, es notorio que Nietzsche en los años 80 relaciona el fenómeno de lo «dionisiaco» más con la voluntad individual creadora antes que con la voluntad del mundo creadora. Sin embargo, hay que decir que en algunos textos parecería que las fronteras se diluyen. En la *Gaya ciencia* se habla sobre “el dios y hombre dionisiacos”⁵². Esto podría ser interpretado en el sentido de que lo dionisiaco contiene una dimensión metafísica, pero, al mismo tiempo, susceptible de ser protagonizado por el hombre. Es como si se estrecharan las relaciones entre la voluntad presubjetiva del mundo y el hombre como sujeto creador. A esto se debe que Nietzs-

che define lo «dionisiaco» como “identificación temporal con el principio de la vida”⁵³.

3.4.1. En *El Nacimiento de la tragedia*

En un fragmento de la primavera de 1888, sobre el *Nacimiento de la tragedia*, Nietzsche define lo dionisiaco:

Con la palabra ‘dionisiaco’ se expresa: un impulso hacia la unidad, un ir más allá de la persona, lo cotidiano, sociedad, realidad, como abismo del olvido, la sobrecarga de placer y dolor en estados de absoluta y oscura suspensión; una afirmación extática del carácter-total de la vida⁵⁴

El texto muestra en forma ejemplar que Nietzsche se mantiene en su concepción inicial, pero, también se observa que aquí aparece el carácter voluntativo del sujeto en cuanto se afirma la vida como acto de la voluntad subjetiva. Lo «dionisiaco» surge de “una enorme fuerza y tensión de la afirmación”: “lo dionisiaco en la voluntad, espíritu, gusto.”⁵⁵ De esta manera lo «dionisiaco» se remite a la voluntad del sujeto creador. Que lo «dionisiaco» ahora influencia en el «espíritu», o que el «espíritu» sea lo «dionisiaco», no hace más que mostrar con claridad cómo el Nietzsche maduro desplaza lo «dionisiaco» de la voluntad del mundo a la voluntad individual. Sin embargo, hay que decir que Nietzsche nunca trató explícitamente este desplazamiento. Con todo, el joven Nietzsche, en un fragmento de 1876/77,

rechaza la existencia tanto de una «fuerza vital universal» como de una “fuerza vital individual”⁵⁶. Respecto de la «voluntad de vida» de Schopenhauer, este «feliz» hallazgo, Nietzsche se pronuncia, por referencia a otro autor, en el sentido de que “la reducción de Mainländer de este concepto a muchas ‘voluntades de vida’ individuales no nos sirve”⁵⁷. Parece que Nietzsche quiere evitar la diferenciación entre voluntad universal y voluntad individual porque ella haría posible pensar en una relación funcional, esto es lo que se podría deducir de aquello que “antes de que el hombre sea, tampoco es su voluntad individual”. En realidad, lo que al hombre impulsa no es la «voluntad de vida», sino “la voluntad de mantenerse en la vida”, “el instinto de conservación”⁵⁸.

3.4.2. En *Más allá del bien y del Mal* y *el Zaratustra*

Más adelante, en *Más allá del bien del mal*, el instinto de conservación aparece como consecuencia de la “voluntad de poder”⁵⁹. Nietzsche se opone a la idea de que los «individuos» sean simplemente una emanación de «un solo principio», de una pretendida voluntad.⁶⁰ La relación de individuo y voluntad sería la de una unidad esencial. Aquí Nietzsche prácticamente abandona la idea de la voluntad del mundo y se concentra en la voluntad como voluntad individual. A grandes rasgos, si en el *Nacimiento de la tragedia* la idea predominante es la de una voluntad universal, de la voluntad del mundo, metafísica, en cambio, en el *Zaratustra* domina en

primer plano la voluntad individual y creadora. En *Ecce Homo* Nietzsche anuncia sencillamente, con referencia al Zaratustra, al sujeto creador: “que todo crear es duro, es el rasgo característico de una naturaleza dionisiaca”⁶¹. Zaratustra no es más el mero instrumento de la voluntad del mundo, sino el creador autónomo del superhombre. A esto se debe que cuando Nietzsche habla de la «naturaleza dionisiaca» de Zaratustra, el sujeto creador mismo es expresión de lo «dionisiaco». Finalmente, es el mismo Nietzsche, como creador del Zaratustra, quien se coloca como el sujeto «dionisiaco»: “Mi concepto ‘dionisiaco’ se convirtió aquí en el acontecimiento máximo”⁶². Aquí ya no se trata más de la voluntad universal, presubjetiva, que se sirve del artista como de su instrumento, sino que la misma acción creadora del sujeto posibilita expresar lo «dionisiaco». El presupuesto de esta transformación es la referencia al «espíritu». En *Más allá del bien y del mal* Nietzsche hace caer en cuenta de la «novedad» de que “Dioniso es un filósofo y de que por lo tanto los dioses también filosofan”⁶³.

3.4.3. En el *Ecce Homo*

En *Ecce Homo* Nietzsche reivindica como su acción “la transformación de lo dionisiaco a un patos filosófico”⁶⁴. En un esbozo de su «transvaloración», de octubre de 1888, Nietzsche presenta la fórmula programática: “Dionysos philosophos”⁶⁵. Parece que en esta época Nietzsche relacionada lo «dionisiaco» con el espíritu. Dioniso no aparece más como la ex-

presión instintiva de aquella «voluntad originaria», sino también como el espíritu sapiente. En *Más allá del bien y del mal* Nietzsche habla de este “espíritu y dios”⁶⁶ problemáticos. Pero, también se puede observar no simplemente una espiritualización, sino también una personalización de Dioniso. En *Ecce Homo* Zaratustra, este «espíritu» que habla «a solas consigo», es designado como un «Dioniso»⁶⁷. En la medida que Dioniso es identificado más y más con el sujeto creador, es personalizado y espiritualizado. Sin embargo, hay que tener en cuenta que Nietzsche se refiere a él todavía como a un «dios». Nietzsche nunca renunció a cierta dimensión metafísica que otorgó a Dioniso. No hay que dejarse confundir por la «sabiduría dionisiaca» del *Nacimiento de la tragedia*, porque, en realidad, ella hace referencia a la irrupción de la vida en el mito trágico. La transformación de Dioniso a filósofo sólo puede ser detectada más tarde en su especificidad en la obra de Nietzsche. Desde la época del Zaratustra se puede observar que Nietzsche acentúa más la dimensión de la voluntad individual espiritualizada, en detrimento de la voluntad universal anónima.

3.4.4. Dioniso y los grandes hombres

También es interesante observar que Nietzsche tiende a encarnar la figura de Dioniso en los grandes personajes de la historia: “Los grandes hombres como Cesar, Napoleón (...) la astucia pertenece a la esencia del elevamiento del hombre... el problema del actor. Mi Dioniso-

ideal...”⁶⁸. Finalmente, Nietzsche va más allá de todo esto en cuanto empieza a identificarse más y más con la figura de los grandes hombres y, con ello, con Dioniso: “Los grandes individuos son los más antiguos: yo no lo entiendo, pero Julio Cesar podría ser mi padre -o Alejandro, este Dioniso de carne y hueso. En el instante en que yo escribo esto, me trae el correo una cabeza de Dioniso...”⁶⁹. Lo bien que Nietzsche combina los conceptos individualización, espiritualización y vitalidad lo muestra una sentencia del prólogo de su *Ecce Homo*: “Yo soy un discípulo del filósofo Dioniso, prefiero ser un sátiro antes que un santo.”⁷⁰ Nietzsche ve en Dioniso a un símbolo. La palabra Dioniso, esta “simbólica griega”⁷¹, es “aquel símbolo pleno de secretos de la afirmación del mundo y de la transfiguración de la existencia máximos logrados en la tierra hasta la fecha”⁷². Con lo cual Dioniso no es una instancia objetiva ni un suceso meramente subjetivo, sino una grandeza que se realiza permanentemente en los actos creativos del hombre. Para Nietzsche el hombre no se dirige a Dioniso mediante himnos, como a una instancia divina trascendente a él, ni tampoco lo reduce o disuelve en una metáfora que expresa los sentimientos propios. Dioniso es, más bien, la forma más alta de la vida desarrollada desde las energías creadoras del mismo hombre. Esta parece ser la concepción que Nietzsche asume sobre lo dionisiaco en su época del Zarathustra. El único medio del que dispone el poeta-pensador para avivar a Dioniso es el idioma, la palabra sugestiva.

Nietzsche evoca a Dioniso con el recurso a la palabra retórica y artística y que opera con afirmaciones de corte categórico y sugestivo. Se trataría del querer-hablar del propio Dioniso mediante el recurso a todos los medios posibles de las artes del convencimiento y de una suerte de patos logrado a fuerza de ingenuidad y refinamiento. Sin embargo, quizá es más preciso decir que se trata de la palabra dionisiaca del sujeto creador. Lo que ocurre es que Dioniso no está simplemente a disposición de la palabra, como si el lenguaje se posesionara de algo previamente dado y lo expresara con una luz que ilumina todos sus contornos, sino, más bien, en la capacidad evocadora de la palabra. No hay que olvidar que la palabra de Zarathustra no se agota en la comunicación de un conocimiento filosófico, sino también, que ella evoca, en cierto modo, la inmediatez de la vida dionisiaca. Lo que sí hay que destacar es que con lo «dionisiaco» Nietzsche supo actualizar experiencias arcaicas del hombre: la espiritualización de la experiencia de la embriaguez, no supone la exaltación de ciertos estados provocados por medios ajenos a las posibilidades estético-creadoras del hombre. Las visiones del Zarathustra no suponen simplemente el abandono a un difuso y abstracto estado de embriaguez, sino que en ellas existe ya un elemento conformador, dador de sentido.

Resumiendo. ¿Quién es el Dioniso de Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia*? Es el Dioniso-Zagreos de la antigua religión griega; imagen del dios que ha sido reelaborada por la recepción romántica de

la mitología griega en la modernidad bajo el anuncio del dios «venidero». De esta manera, la imagen del Dioniso de Nietzsche aparece vinculada a la amplia recepción efectuada por el movimiento romántico alemán sobre el fenómeno de lo dionisiaco; sin embargo de lo cual, hay que decir que la pregunta por la identidad del Dioniso de Nietzsche está mediatizada por su intento de elaboración de su particular visión del mundo. Las intuiciones y motivos que le brindó el dios Dioniso aparecen en el contexto mayor de su intento de explicación del mundo y que tiene como motivo central las complejas relaciones que se dan entre vida y apariencia; problemática que sólo puede ser dilucidada en la polémica del autor con la visión del mundo transmitida por la tradición cristiano-platónica, el moderno racionalismo y el resignacionismo schopenhaueriano. El análisis de la «evolución» de la figura del dios griego en la obra del autor muestra que Nietzsche no procede con una identidad fija al referirse a Dioniso. El rasgo que sí aparece como una constante en la representación que hace Nietzsche del dios tiene que ver con su afirmación irrestricta de la vida, ya sea como voluntad presubjetiva del mundo (en el Nacimiento de la tragedia) o como afirmación de un sujeto creador y recreador de vida (alrededor de la época del Zarathustra). Quizá uno de los rasgos principales con los cuales se puede identificar a Dioniso y a sus seguidores, pero que sólo aparece con claridad después de abandonar las ambigüedades generadas por la relación con la tradición

romántica y los silencios de la metafísica de artistas, se plasma con crudeza en su programa: Dioniso contra el crucificado. El Dioniso de Nietzsche es ante todo el dios de la vida que reclama su afirmación, en el dolor y el placer, en un movimiento integrador que reclama la unidad fundamental del mundo.

Notas

- 1 Cfr. NT 19, p. 159.
- 2 Cfr. Manfred Frank, *El dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, pp. 17-18.
- 3 Ibid, pp. 24-25.
- 4 Cfr. María Dolores Gallardo, *Manual de mitología clásica*, Madrid, Ediciones clásicas, 1995, p. 153.
- 5 Cfr. Ibid, pp. 78-81.
- 6 Cfr. Ibid, p. 205.
- 7 NT 10, p. 96.
- 8 Cfr. Op. cit., Von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Nietzsches...*, p. 257.
- 9 NT 8, p. 85.
- 10 NT 4, p. 57.
- 11 Herodot 5, 67, 5.
- 12 Cfr. Op. cit., Von Reibnitz, supra, p. 217.
- 13 Karl Ötfried Müller, *Geschichte der Griechischen Litteratur bis auf das Zeitalter Alexanders*, 2da. ed., II, Breslau, ed. por Eduard Müller, 1857, p. 30, citado por Von Reibnitz, Ibid.
- 14 Karl Ötfried Müller, *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie*, Göttingen, 1825, p. 395, citado por Von Reibnitz, supra.
- 15 Ibid.
- 16 KSA 7, p. 30.
- 17 Cfr. Aristóteles, Poetik 6, esp. 1449b 24-29, citado por Von Reibnitz, supra, p. 218.
- 18 NT 10, p. 97.
- 19 Cfr. Plutarco, De E apud Delphos (388 ss-389a), citado por Von Reibnitz, supra, p. 262.
- 20 Friedrich Nietzsche, Frg. 7 [123] (UZ): “Luft, Wasser, Erde, Gestein, Pflanze und Thier”; KSA

- 1, p. 620: "Luft, Wasser, Erde und Gestein"; NT: "Luft, Wasser, Erde und Feuer".
- 21 Cfr. Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke, 19 Bände und 1 Registerband (Grossoktavausgabe)*, Leipzig, 1849, XIX, § 14, pp. 189-201, citado por Von Reibnitz, supra, p. 263.
- 22 Friedrich Nietzsche, *Ibid*, p. 190, citado por Von Reibnitz, *Ibid*, p. 264.
- 23 *Ibid*, p. 196.
- 24 NT 10, p. 97.
- 25 Por ejemplo Proklos en Platón. Tim. 35^a, citado por Von Reibnitz, supra, p. 264.
- 26 NT 10, p. 97.
- 27 KSA 7, p. 152.
- 28 KSA 7, p. 177.
- 29 Cfr. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, III, Leipzig-/Darmstadt, 21821, p. 334; Welcker, *Griechische Götterlehre*, I, Göttingen, pp. 443-4. Citados por Von Reibnitz, *Ibid*, p. 266.
- 30 Cfr. Plutarco, *Temistokles* 13, citado por Von Reibnitz, supra, p. 266.
- 31 Plutarco, *Antonius* 24, citado por Von Reibnitz, *Ibid*.
- 32 Walter Otto, *Dioniso. Mito y culto*, Madrid, Círculo, 1997, p. 91.
- 33 NT 10, p. 97.
- 34 NT 8, p. 85.
- 35 Cfr. Diodor 3, 62, 6 y 62, 8, citado por Von Reibnitz, supra, p. 269.
- 36 Cfr. Von Reibnitz, *Ibid*.
- 37 Hippolytos, *Refutatio omnium haeresium* 5, 8, 40, citado por Von Reibnitz, *Ibid*.
- 38 KSA 7, p. 152.
- 39 KSA 7, p. 139: "I Die Geburt des tragischen Gedankes./II Die Tragödie selbst./III Untergang der Tragoedie./Johannes."
- 40 KSA 7, p. 139.
- 41 KSA 7, p. 156.
- 42 Cfr. Op. cit., Frank, *Gott im Exil. Vorlesungen über...*, pp. 53-54.
- 43 Cfr. *Ibid*.
- 44 Cfr. *Ibid*, p. 55.
- 45 NT 10, p. 97.
- 46 Friedrich Schelling, *Sämtliche Werke*, II/3, Stuttgart, ed. por K. F. A. Schelling., 1856-1861, p. 422, citado por Frank, supra, p. 55-6.
- 47 NT 10, p. 97.
- 48 Op. cit., Friedrich Schelling, *Sämtliche Werke*, II/3, p. 483-5, citado por Frank Op. cit., *Gott im Exil. Vorlesungen...*, p. 56.
- 49 Cfr. Op. cit., Meyer, *Nietzsche. Kunstauffassung...*, pp. 615-618.
- 50 NT Autocrítica 1, p. 26. (KSA 1, p. 12)
- 51 Op. cit., Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 69. (KSA 6, p. 311).
- 52 KSA 3, p. 620.
- 53 KSA 10, p. 334.
- 54 KSA 13, p. 224.
- 55 KSA 13, p. 90.
- 56 KSA 8, p. 407.
- 57 KSA 8, p. 406.
- 58 KSA 8, p. 407.
- 59 KSA 5, p. 27.
- 60 Cfr. KSA 14, p. 599.
- 61 KSA 6, p. 349.
- 62 KSA 6, p. 343.
- 63 KSA 5, p. 238; también en KSA 11, p. 685.
- 64 KSA 6, p. 312.
- 65 KSA 13, p. 613.
- 66 KSA 5, p. 237.
- 67 KSA 6, p. 345.
- 68 KSA 12, p. 550.
- 69 KSA 6, p. 269.
- 70 KSA 6, p. 258.
- 71 KSA 6, p. 159.
- 72 KSA 11, p. 681.

Capítulo IV

LENGUAJE, VERDAD Y CULTURA

En este capítulo ponemos en el centro de nuestra atención al símbolo, como el medio cultural que posibilita la íntima relación, establecida por Nietzsche, entre arte y verdad. La creación de imágenes o símbolos es fruto de la actividad artístico-creadora del hombre en base de su imaginación. “En esta propiedad -una propiedad general humana- se basa el significado cultural del arte”¹. En el *Nacimiento de la tragedia* la «máxima dignidad» del hombre aparece justificada por su capacidad para «significar» obras de arte.² Este proceso Nietzsche lo describe a partir de los principios estéticos de lo “dionisiaco” y lo “apolíneo” con los que el hombre se representa la «verdad» sin dejar de mantenerse en la vida. Nietzsche construye un concepto de «verdad» que se define en el juego de sus relaciones con la «vida». El símbolo constituye el elemento central de aquel «mundo intermedio» (o cultura) de lo “dionisiaco” y lo “apolíneo”, en los cuales el hombre se representa la verdad. El hombre sólo puede acceder a la verdad por la acción mediadora del símbolo en el contexto de una cultura. La verdad sólo es posible en la cultura como “simbolizada”.³

4.1. Lenguaje, arte y vida

En este apartado tratamos de establecer cuál es el carácter cultural del arte, en cuanto requiere del medio simbólico

para su existencia. En el *Nacimiento de la tragedia* el lenguaje y el arte aparecen como el «medium» en el que se consuma la voluntad. Nietzsche establece el carácter de ambos por su relación con la actividad de la vida. En la obra del poeta lírico aparecen música y lenguaje representados sobre el trasfondo de la voluntad. En el planteamiento de Nietzsche la acción simbolizadora del hombre, desarrollada en el medio del lenguaje, es parte de la actividad de la voluntad en su tarea de mantenimiento de la vida. El lenguaje no alcanza el mismo grado de simbolización logrado por la música, porque la referencia inmediata de ésta es la misma voluntad, en cambio, la de aquél la apariencia. Lo que está en cuestión es la tradicional identificación entre lenguaje, concepto y realidad. Lenguaje y concepto son meras representaciones al servicio de la voluntad de vida. El lenguaje es el presupuesto que hace posible desarrollar unidad en la cultura.

4.1.1. *El hombre deviene en el “simbolizar”*

El hombre surge en el momento que asume su ser simbólico. Nietzsche sostiene que el «símbolo» es “la transmisión de una cosa a una esfera totalmente diferente”⁴. El hombre es el único ser en la naturaleza que necesita del símbolo para consumarse como tal. Mediante el símbolo el hombre está en capacidad de estable-

cer relaciones entre una cosa y una esfera totalmente diferentes.

En el acto del simbolizar, de la conexión de sentido con un vehículo material, se distancia él de sí mismo: él se coloca en un exterior, un pedazo de naturaleza formada- en imágenes, tonos, formas. [...] Sólo mediante dicha producción le es posible desarrollar al hombre, una comprensión de sí mismo y del mundo, la cual no existiría en absoluto sin la capacidad de símbolo, porque no encontraría sostén en algo, en nada que sujetarse y con lo cual pudiera formularse.⁵

El hombre no sólo que asume su condición de hombre en el ejercicio de su capacidad simbólica, sino que, además, todas las producciones humanas, o productos culturales (ciencia, religión, arte, filosofía) conllevan la condición simbólica de su creador.

Nietzsche desconoce la dignidad que los conceptos habían adquirido en la filosofía tradicional y moderna. Él considera que los conceptos no pueden fundamentar sus pretensiones ontológicas. Los conceptos no tienen acceso a la «cosa en sí» porque ellos son simplemente un símbolo, fruto de la actividad artística humana. Con lo cual polemiza con aquella tradición, cuyas bases habían sido apuntaladas por Parménides, quien afirmaba la identidad del ser y del pensar. Los conceptos son en su origen un fenómeno «artístico», es decir, el resultado de la capacidad «simbólica» humana, ejercida mediante apariencias e imágenes. La facultad que posibilita la creación de símbolos es la

«imaginación». En un fragmento, de finales de 1871, Nietzsche alude a la constitución de los conceptos en referencia al fenómeno de lo dionisiaco: los conceptos sólo son posibles como «reflejos» apolíneos del «fundamento» dionisiaco, nunca referidos directamente a dicho fondo:

El lenguaje, una suma de conceptos/El concepto, en el primer momento del apareamiento, un fenómeno artístico: el simbolizar de una abundancia total de apariencias, originalmente una imagen, un jeroglífico. Por lo tanto, una imagen en lugar de una cosa. Estos reflejos apolíneos del fundamento dionisiaco/Así empieza el hombre con estas proyecciones de imágenes y símbolos.⁶

El carácter de reflejo del concepto aparece como la base sobre la cual se construye el arte apolíneo. En efecto, Nietzsche explica la cultura apolínea como constituida por la apariencia. Más exactamente, ésta es representada por Nietzsche como “apariencia de la apariencia”⁷, a diferencia del estado artístico dionisiaco o “apariencia del ser”⁸. Nietzsche no rechaza los conceptos, sino que pone en cuestión sus pretensiones ónticas y las reduce a una forma de arte. No hay que perder de vista que tanto el arte apolíneo (cuya referencia es la apariencia/concepto) y el arte dionisiaco (cuya referencia es la música) son integrados en la obra de arte apolíneo-dionisiaca de la tragedia.

4.1.2. El significado “cultural” del arte: la creación de imágenes

En su *Visión dionisiaca del mundo* Nietzsche se refiere explícitamente al “sig-

nificado cultural”⁹ del arte. Éste radicaría en «la capacidad de crear imágenes», la misma que es calificada por el autor como una “propiedad general humana”¹⁰. En el *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche conecta esta cualidad humana con su metafísica del arte cuando hace de la capacidad de creación de imágenes y apariencias, que tiene el hombre, el presupuesto requerido por la voluntad para su redención en la apariencia:

...cuando más advierto aquellos instintos artísticos omnipotentes, y, en ellos, un ferviente anhelo de apariencia, de lograr una redención mediante la apariencia, tanto más empujado me siento a la conjetura metafísica de que lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera: nosotros, que estamos completamente presos en la apariencia y que consistimos en ella.¹¹

Esta capacidad de apariencia, o capacidad para «significar obras de arte», es lo que el autor considera como la «máxima» dignidad del hombre. En el contexto de su metafísica del arte el hombre aparece como una forma de la voluntad del mundo:

...lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte.¹²

La acción simbolizadora o artística del hombre aparece en el *Nacimiento de la tragedia* como un medio del que se vale la voluntad para su liberación:

Pero en la medida que el sujeto es artista, está redimido ya de su voluntad individual y se ha convertido, por así decirlo, en un medium a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia.¹³

4.1.3. El concepto como “metáfora”

También en su escrito póstumo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873) Nietzsche expone algunas de sus ideas fundamentales sobre la constitución de los conceptos. Los conceptos son «metáforas» de las que nos valemos para hablar sobre las cosas, pero, nunca sobre las cosas mismas.¹⁴ A lo máximo que se puede acceder es a un conocimiento sobre las relaciones del hombre con las cosas por medio de sus metáforas.¹⁵ Pero, no sólo que los conceptos son un saber de meras relaciones de los hombres con los objetos, en vez de sobre la esencia de las cosas, sino que, además, la construcción de conceptos supone el falseamiento de la realidad porque “Todo concepto surge de la equiparación de lo no idéntico.”¹⁶ O, más exactamente, como Nietzsche lo escribe, el concepto no sería más que el «residuo» de una metáfora y la ilusión de la extrapolación artística de un impulso nervioso en imágenes sería, si no la madre, la abuela de cualquier concepto. Por lo tanto, se pregunta Nietzsche,

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.¹⁷

En definitiva, todo el constructo simbólico surgiría de la capacidad originaria de la “fantasía humana”, del “sujeto artísticamente creador”¹⁸.

4.1.4. *Lenguaje, música y voluntad*

En el *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche sostiene que mediante el lenguaje no es posible acceder al conocimiento de la verdad porque lo propio de aquél son las apariencias: el lenguaje es “órgano y símbolo de las apariencias”¹⁹. Las tesis estéticas de Nietzsche suponen la deconstrucción del fundamento logocéntrico del lenguaje mediante la puesta en cuestión del complejo logos-verdad-lenguaje.²⁰ Sólo en la experiencia estética musical es posible trascender el ámbito de las apariencias y acceder al fundamento del mundo:

Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque esta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial

existentes en el corazón de lo Uno primordial, y por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia.²¹

Más aún, “la música misma, en su completa soberanía, no necesita ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente las soporta a su lado.” Sólo cuando la imagen y el concepto (apolíneos) son referidos a la música, aquéllos alcanzan una significatividad «suprema»:

...bajo el influjo de una música verdaderamente adecuada la imagen y el concepto alcanzan una significatividad más alta. Dos clases de efectos son, pues, los que la música dionisiaca suele ejercer sobre la facultad artística apolínea: la música incita a intuir simbólicamente la universalidad dionisiaca, y la música hace aparecer además la imagen simbólica en una significatividad suprema.²²

Así pues, con las imágenes y los conceptos de la cultura apolínea no es posible trascender el ámbito de la apariencia. A lo «Uno primordial», que es la expresión con la que Nietzsche nombra al ser, le es propio “lo espantoso”, “lo absurdo”²³, la «contradicción primordial» y el “dolor primordial”²⁴, términos varios que Nietzsche utiliza para referirse a ese fondo dionisiaco que es inaprehensible por medio de conceptos y al que Nietzsche se refiere como al «placer primordial» que se sigue de

...la construcción y destrucción por juego del mundo individual, de modo parecido a como la fuerza formadora del mundo es

comparada por Heráclito el Oscuro a un niño que, jugando, coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego los derriba.²⁵

Esta esfera de la realidad sólo es representable simbólicamente, nunca conceptualmente. Al «Uno primordial» sólo se puede acceder mediante el «simbolismo universal» que se alcanza en la experiencia estética musical.

Nietzsche cita en extenso un párrafo de Schopenhauer para distinguir el grado de representación que alcanzan el concepto y la música respecto al «corazón» de las cosas:

Pues, lo mismo que los conceptos universales, las melodías son en cierto modo una abstracción de la realidad. En efecto, esta, es decir, el mundo de las cosas individuales, es el que suministra lo intuitivo, lo particular e individual, el caso singular, tanto a la universalidad de los conceptos cuanto a la universalidad de las melodías, si bien estas dos universalidades se contraponen entre sí en cierto aspecto; en cuanto los conceptos contienen tan sólo las formas primariamente abstraídas de la intuición, la corteza externa, por así decirlo, quitada de las cosas, y por lo tanto son, con toda propiedad abstracciones; y la música, por el contrario, expresa el núcleo más íntimo, previo a toda configuración, o sea el corazón de las cosas. Se podría expresar muy bien esta relación con el lenguaje de los escolásticos, diciendo: los conceptos son los universalía post rem, la música expresa en cambio, los universalía ante rem, y la realidad, los universalía inre.²⁶

¿Cómo aparece la música, que es la experiencia estética por excelencia, una vez que es representada por los conceptos e imágenes (apolíneos)? Nietzsche dice que aparece como voluntad. Pero, Nietzsche lo aclara, como voluntad en sentido schopenhaueriano, es decir, sometida al orden de la individuación y las apariencias. Schopenhauer entiende la experiencia estética como un estado «puramente contemplativo» y «exento de voluntad», lo cual conduciría a la liberación del dolor originado por el mundo de la individuación y la apariencia. Según la tesis de Schopenhauer, la voluntad es antítesis del estado estético, «la voluntad es [...] lo no estético en sí». Nietzsche sostiene que es imposible que la música sea representada como voluntad, porque, si así fuera, habría que desterrarla del terreno del arte.²⁷ Lo esencial de la música es su trasfondo metafísico, sin embargo, ella puede ser representada en el mundo de la individuación y la apariencia. Nietzsche ejemplifica esto refiriéndose al lírico, el cual se ve empujado a hablar de la música con símbolos apolíneos. En el texto se evidencian las diferencias de pensamiento entre Nietzsche y Schopenhauer. Nietzsche distingue entre el «Ur-Eine», la voluntad y la apariencia. El «Ur-Eine» de Nietzsche no es idéntico al concepto «Wille» de Schopenhauer. Nietzsche entiende el «Ur-Eine» como «la cosa en sí», en cambio, «der Wille» como un nivel de las apariencias, como objetivación del «Ur-Einen». Schopenhauer ubica el dolor como objetivación de la voluntad en el nivel de las apariencias, Nietzsche, en

cambio, considera el dolor, la contradicción, la destrucción, lo absurdo como el corazón del Ur-Eine. A diferencia de Schopenhauer, que propone la negación de la voluntad, como forma pasiva de liberación del dolor, Nietzsche, afirma y supera el dolor al considerarlo parte constitutiva del Ur-Eine y, a la vez, como elemento constitutivo de la experiencia estética, en la cual el dolor es afirmado y superado en el placer de la apariencia.²⁸

Síntesis. Los conceptos son entidades estéticas, productos de la actividad artística humana. En su origen los conceptos se remiten a la facultad humana de la imaginación. Tanto en su origen como en aquello que pretenden representar operan tan sólo con apariencias, que se refieren al aspecto externo y a lo sumo a las relaciones del hombre con las cosas que pretende conocer. Los conceptos son productos del «simbolizar», es decir, de la actividad artística humana, a partir de la cual el hombre da sentido a su vida con el material que le proporcionan las apariencias. Los conceptos no alcanzan el máximo grado de simbolización que se experimenta en la experiencia estética musical. En el fenómeno de lo dionisiaco el Ur-Eine supera sus propias contradicciones en la actividad estética, la misma que es vivida como máxima creación de sentido o simbolización. La creación de símbolos es una actividad de la vida. Más exactamente: la vida se recrea en la creación de símbolos. Por esto, a través de su simbolismo universal, la música nos posibilita acceder al fondo dionisiaco de la vida. La música es parte de la actividad de la vida, es decir de la

máxima creación de sentido o simbolización que opera en el Ur-Eine.

4.1.5. Schopenhauer, Wagner y Herder

En un fragmento elaborado para el *Nacimiento de la tragedia*, en la primavera de 1871, Nietzsche desarrolla algunas tesis sobre el lenguaje en su relación con la música. Aquí Nietzsche plantea que

...la palabra y la cosa no coinciden total y necesariamente, sino que la palabra es un símbolo. ¿Pero entonces qué simboliza la palabra? Seguro que sólo la representación, sean éstas sólo conscientes, o en su mayoría inconscientes: ¿porque cómo podría corresponder una palabra-símbolo a aquella esencia interna, cuyas copias, compendio del mundo, nosotros mismos somos? Sólo como representación conocemos aquel núcleo, sólo en sus expresiones visuales tenemos cierta familiaridad con él: además, nunca hay un puente directo que nos conduzca a él mismo.²⁹

En este texto, en lo que respecta a las tesis sobre el lenguaje, en general, Nietzsche sigue a Schopenhauer, pero, sobre todo a Wagner en su *Oper und Drama*, cuyas reflexiones se encuentran en la tradición de filosofía del lenguaje, uno de cuyos pilares fue Herder.

Nietzsche considera que pueden ser diferenciados «dos géneros principales de representaciones». Por una parte, la voluntad se expresa en el hombre como estados de placer y displacer y, por otra parte, todas aquellas otras formas de representación. Esto tiene en el ámbito simbólico del lenguaje su correspondencia:

Todo grado de placer y displacer -expresiones de un fundamento originario que no está a nuestra vista- se simboliza en el tono del hablante: mientras que todo el resto de representaciones son designadas mediante el simbolismo de los gestos del hablante. En la medida que aquel fundamento originario es el mismo en todos los hombres, es el fondo del tono también lo universal y comprensible más allá de la diferencia de los idiomas. En él se desarrolla ahora la simbólica arbitraria de los gestos y no totalmente adecuada a sus fundamentos: con lo cual empieza la diversidad de los lenguajes cuya diversidad de un modo metafórico no es lícito mirar como un texto estrófico sobre aquella melodía originaria del placer y del displacer del lenguaje.³⁰

Lo interesante del texto consiste en establecer el principio que configura la diversidad de los idiomas, lo cual le posibilitará a Nietzsche identificar al lenguaje como el elemento articulador de una cultura y en lo cual también se puede reconocer el principio que explique el fenómeno de la diversidad cultural.

Bajo «simbolismo de los gestos» o «lenguaje de los gestos» Nietzsche entiende primero todos los movimientos corporales producidos mediante movimientos reflejos, a la manera del ojo que actúa por instinto; con lo cual sigue la tesis de Wagner que, a su vez, asume una tesis de Feuerbach:

El lenguaje de los gestos consta de símbolos inteligibles por todos y es producido por movimientos reflejos. Esos símbolos son visibles: el ojo que los ve transmite in-

mediatamente el estado que provocó el gesto y al que éste simboliza: casi siempre el vidente siente una inervación simpática de las mismas partes visuales o de los mismos miembros cuyo movimiento él percibe.³¹

Sin embargo, hay que tener en cuenta que “en general, hay un sonido paralelo a cada gesto”³²; aquel grito de la sensación, el mismo que fue reducido en la tradición dominante al explicar el origen del idioma. Nietzsche se separa de la tesis de Herder, y con ello de Wagner, según la cual la interjección sería la «madre» del lenguaje. Nietzsche ubica en el «grito» el fondo metafísico a partir del cual surge el lenguaje:

Mas ¿cuándo se convierte el sonido en música? Sobre todo, en los estados supremos de placer y de displacer de la voluntad, en cuanto voluntad llena de júbilo o voluntad angustiada hasta la muerte, en suma, en la embriaguez del sentimiento: en el grito.³³

Nosotros creemos que podemos considerar todo el ámbito de las consonantes y de las vocales sólo bajo la simbólica de los gestos -sin el tono fundamental y necesario las consonantes y vocales no son más que posiciones de los órganos del lenguaje, en pocas palabras: gestos; tan pronto como pensamos exteriorizar la palabra desde la boca del hombre, así se produce la raíz de la palabra y el fundamento de aquella simbólica de los gestos, del fundamento del tono, del timbre contrario de la sensación de placer y displacer. Así como toda nuestra corporalidad se comporta con aquella forma originaria de la apa-

riencia, con nuestra voluntad, así se comporta la palabra consonante-vocal con el fundamento de su tono.³⁴

A criterio de Nietzsche, el lenguaje es en primera y última instancia de naturaleza «instintiva». El lenguaje surge de la «fusión intísima» de sonido y gesto:

A la fusión intísima y frecuentísima entre una especie de simbolismo de los gestos y el sonido se le da el nombre de lenguaje. En la palabra, la esencia de la cosa es simbolizada por el sonido y por su cadencia, por la fuerza y el ritmo de su sonar, y la representación concomitante, la imagen, la apariencia de la esencia son simbolizadas por el gesto de la boca. Los símbolos pueden y tienen que ser muchas cosas; pero brotan de una manera instintiva y con una regularidad grande y sabia.³⁵

En este contexto qué significa símbolo?

Símbolo significa aquí una copia completamente imperfecta, fragmentaria, un signo alusivo, sobre cuya comprensión hay que llegar a un acuerdo: sólo que, en este caso, la comprensión general es una comprensión instintiva, es decir, no ha pasado a través de la consciencia clara.³⁶

Con la tesis del carácter instintivo del lenguaje Nietzsche rechaza el planteamiento de Herder sobre una supuesta divinidad regente en el desarrollo del lenguaje. Si la naturaleza humana es considerada, en general, como instintiva, esto trae como consecuencia que el lenguaje no puede ser entendido como inspirado divi-

namente ni creado conscientemente.³⁷ Nietzsche estuvo plenamente convencido de la significación del lenguaje para la cultura. En uno de sus fragmentos, de verano 1872 a principios de 1873, aparece el lenguaje como pilar sobre el que se levantó la cultura griega:

Primer nivel de la cultura: la creencia en el idioma, como una designación metafórica continua./ Segundo nivel de la cultura: Unidad y relación del mundo de la metáfora mediante el seguimiento a Homero.³⁸

El lenguaje aparece como el supuesto que hace posible dar unidad cultural a un pueblo. En él trabajan los grandes creadores de cultura en los cuales una comunidad reconoce que ha llegado a la cumbre de sus posibilidades expresivas y, por lo tanto, vitales. Nietzsche en una fragmento de finales de 1874:

¿Y suena realmente a miseria la esencia magnífica del tono de un idioma, como el del idioma materno? ¿No ha nacido todo con placer y exuberancia, libremente y con los signos del profundo sentido observante? ¿Qué tiene que ver el hombre de tipo mono con nuestros lenguajes! Un pueblo, el cual tiene seis casos y conjuga sus verbos con cien formas, tiene un alma totalmente común y desbordante; y el pueblo, que creó tal idioma, ha regado su alma al mundo posterior. En un tiempo posterior se lanzan las mismas fuerzas en la forma de poetas y músicos y actores oradores y profetas; pero, cuando estas fuerzas estuvieron en la plenitud de la primera juventud, produjeron creadores de

idiomas: estos fueron los hombres más productivos de todos los tiempos, y ellos señalaron, lo que distinguió a aquellos músicos y artistas para todo el tiempo: sus almas fueron más grandes, más llena de amor, más de todos y casi más en todos vivo que en una sola esquina enrarecida. En ellos habló el espíritu general consigo mismo.³⁹

4.2. Individuo, arte y cultura

En el NT el genio tanto «dionisiaco» como «apolíneo» están perfectamente integrados en la cultura. La absoluta «individualidad» del genio apolíneo no es contradictoria con la acción unificadora de la cultura. En esta cultura los dioses olímpicos surgen después de haber vencido al reino de los titanes “por medio de enérgicas ficciones engañosas y de ilusiones placenteras, sobre la horrorosa profundidad de su consideración del mundo”⁴⁰. Así se origina, según Nietzsche la «cultura dórica», la cual no hubiera sido posible sin la crueldad y desconsideración del Estado dórico. Nietzsche sólo se los puede explicar como un continuo campo de batalla de lo «apolíneo» que se opone incesantemente a la esencia titánico-bárbara de lo dionisiaco.⁴¹ Bajo estas condiciones, bajo la «rígida» majestad del arte dórico y de la contemplación dórica del mundo, asistimos, según Nietzsche, al apareamiento epocal del «individuo». La voluntad autoconsciente de la esencia del individuo adquiere poder y Apolo mismo aparece como «divinización» del «principio de individuación»: “Esta divinización de la individuación cuando es pensada co-

mo imperativa y prescriptiva, conoce una sola ley, el individuo...”⁴².

Pero, el genio apolíneo no puede mantenerse eternamente en la «ilusión» de la individuación porque, en realidad, él descansaría sobre un velado substrato de sufrimiento. Aquí es cuando aparece Dioniso, el dios de la embriaguez y el vértigo, el único capaz de liberar del dominio de la individuación. Dioniso hace callar la pretensión de la voluntad individual, permite disolver al yo en total armonía y movimiento y lo conduce al placer total del olvido de sí mismo. La ruptura del principio de individuación le permite acceder a la contemplación del todo. Él se entrega al «uno originario» y encuentra así en la autodisolución una relación inmediata con el todo. Dioniso destruye todo lo que ha construido Apolo. Pero precisamente por este antagonismo aquel es necesario. Dioniso pertenece a Apolo y al contrario: “Y he aquí que Apolo no podría vivir sin Dioniso! ¡Lo titánico y lo bárbaro eran una necesidad exactamente igual que lo apolíneo!”⁴³. La cultura de los primeros griegos se origina de la «reconciliación» de dos enemigos.

Así pues, Nietzsche explica el surgimiento del individuo no desde un substrato racional u objetivo, sino que lo explica a partir de la «ilusión» de la individuación. Cuando el «individuo»⁴⁴ se examina a sí mismo, se encuentra con un mundo de «formas», creado por él mismo, y así se experimenta como sí mismo en la medida que, con la ayuda de su imaginación, crea apariencias que lo diferencian del mundo. Pero, en la medida que supera la indivi-

duación, la acción creadora de apariencias va más allá de sí mismo y es capaz de constituir todo un mundo de símbolos y significados en el cual se potencian al máximo sus capacidades simbólicas; ese estado es la cultura.⁴⁵ En la cultura el individuo alcanza pleno significado. La vida adquiere sentido para el hombre en la medida que se dedica al ejercicio de sus potencialidades interpretativas y simbólicas, con lo cual la cultura es comprendida por Nietzsche como unidad estética, un mundo en el que el mismo hombre no es simplemente artista, sino que él mismo se convierte en obra de arte.⁴⁶

4.3 El poeta lírico

El poeta lírico aparece en el *Nacimiento de la tragedia* como una prefiguración del poeta trágico porque su obra también es de constitución apolíneo-dionisiaca. Ambos son artistas de la embriaguez y del sueño porque crean una obra de arte que surge de la combinación de lenguaje y música y porque describen el proceso artístico como «éxtasis», a diferencia del poeta épico, cuyo estado artístico de referencia es la «contemplación».

4.3.1. Psicología del poeta lírico

Para explicar la psicología del poeta lírico Nietzsche recurre, por una parte, a los planteamientos de Schiller para explicar lo que él denomina el «estado de ánimo musical» y, por otra, a las tesis de Schopenhauer en lo que respecta a la dimensión metafísica de la música. En la representación de la psicología del lírico de

Nietzsche la «subjetividad» («yo») surge como resultado de las relaciones del poeta con la vida. A diferencia de la estética moderna, Nietzsche plantea que la subjetividad del poeta lírico surge en su representación del dolor originario en forma de música y ésta a su vez, en una segunda representación, como representación onírica.

Nietzsche considera al poeta lírico como tipo de artista dionisiaco. A diferencia del artista apolíneo, que permanece envuelto en la belleza de la apariencia, el poeta lírico mantiene su relación con la vida mediante la música: “El escultor y también el poeta épico, que le es afín, están inmersos en la intuición pura de las imágenes. El músico dionisiaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor.”⁴⁷ La música “se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia.”⁴⁸ En el origen del arte dionisiaco Nietzsche ve una estrecha relación entre la lírica y la música: “el fenómeno más importante de la antigua lírica» consiste en «la unión, más aún, identidad del lírico con el músico”⁴⁹. A su criterio, lo esencial del poeta lírico consiste en que “se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música”, la misma que, posteriormente, “se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como en una imagen onírica

simbólica.”⁵⁰ De hecho, Nietzsche concibe al poeta lírico como aquél que se ve «empujado a hablar de la música con símbolos apolíneos» y la poesía lírica como una “fulguración imitativa de la música en imágenes y conceptos”⁵¹. Propio del poeta lírico sería, por lo tanto, “que hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor primordiales junto con el placer primordial propio de la apariencia.”⁵²

4.3.2. Surgimiento de la subjetividad (yo)

Nietzsche elabora una representación de la subjetividad («yo») en el contexto de su explicación sobre la psicología del poeta lírico. Según Nietzsche, “las imágenes del lírico no son [...] otra cosa que él mismo, y sólo distintas objetivaciones suyas, por así decirlo, por lo cual a él, en cuanto centro motor de aquel mundo, le es lícito decir ‘yo’”⁵³. A diferencia del artista apolíneo, que vive envuelto en el «espejo de la apariencia», el poeta lírico “siempre dice yo y tararea en presencia nuestra la entera gama cromática de sus pasiones y apetitos”⁵⁴. Sin embargo, hay que tener presente que Nietzsche explica el «yo» del poeta lírico no como el yo de la conciencia moderna, sino como «reflejo del ser eterno». La descarga de imágenes y símbolos que brotan de la imaginación del poeta lírico surgen como «eco» del dolor primordial del mundo:

...esta yoidad no es la misma que la del hombre despierto, empírico-real, sino la única yoidad verdaderamente existente y eterna, que reposa en el fondo de las cosas, hasta el cual penetra con su mirada el ge-

nio lírico a través de las copias de aquellas.⁵⁵

La subjetividad del lírico es fruto de la acción simbolizadora de éste que, en primera, instancia, produce una réplica del Uno primordial en forma de música y, en segundo lugar, la misma música se hace visible, pero, en forma de «una imagen onírica simbólica». Así, pues, “El ‘yo’ del lírico resuena, pues, desde el abismo del ser: su ‘subjetividad’, en el sentido de los estéticos modernos, es pura imaginación.”⁵⁶ En el poeta lírico de Nietzsche la subjetividad aparece representada como resultado de estados estéticos destinados a la conservación de la vida.

4.3.3. Nietzsche y Schiller

Nietzsche cree ver en los planteamientos estéticos de Schiller una confirmación de sus tesis sobre el significado de la música para el poeta lírico y para la creación estética en general. Nietzsche cita una carta de Schiller a Goethe para justificar su tesis del “estado de ánimo musical”⁵⁷ como origen del estado estético: “El sentimiento carece en mí, al principio, de un objeto determinado y claro; éste no se forma hasta más tarde. Precede un cierto estado de ánimo musical, y a éste sigue después en mí la idea poética”⁵⁸. La misma tesis de Schiller aparece en otra carta dirigida a Körner:

Se acostumbra a decir que el poeta tiene que estar totalmente poseído de su objeto cuando escribe. No me siento motivado a elaborar una parte y no siempre una par-

te correcta del objeto, y sólo en el trabajo mismo se desarrolla una idea de otra... ¿Pero cómo es posible que de un comportamiento tan no-poético ahora se origine, sin embargo, algo tan magnífico? Yo no creo que es siempre la representación viva de un material lo que produce obras del entusiasmo, sino a menudo sólo una necesidad de material, un impulso indeterminado por descargar sentimientos impulsivos. Lo musical de un poema flota ante mí muy a menudo ante el alma, cuando me siento para hacerlo, como el claro concepto de contenido, sobre el cual a menudo difícilmente estoy de acuerdo...⁵⁹

Nietzsche encuentra en la descripción del proceso creativo de Schiller una confirmación para la abdicación de la lírica como arte del lenguaje y para su acercamiento con la obra de arte musical. Con lo cual Nietzsche se interesa más por la psicología del lírico, como proceso creador poético, que por la lírica considerada como poesía simplemente (poeticología).⁶⁰

4.3.4. Nietzsche y Schopenhauer

En la estética de Schopenhauer la música es, como todas las otras artes, “imitación de un modelo”⁶¹ (Nachbild eines Vorbildes). Respecto al mundo ella está en una “relación de imitación o reproducción”⁶² (im Verhältnis der Nachahmung o Wiederholung). Pero, el sentido de la imitación que se efectúa en ella es diferente al de las otras artes (poesía y artes figurativas). Éstas pretenden incitar al conocimiento de las ideas (que según Schopenhauer hacen referencia a las ideas de Platón) mediante representación de cosas

individuales. En todo caso, el material con el que se constituyen estas artes es el del mundo de las apariencias, es decir, el mundo como representación: “manifestación de las ideas en la multiplicidad por medio del ingreso del principio individuationis”⁶³. La música, en cambio, no es “la copia de la voluntad, sino de la voluntad misma (...) Por esto mismo, el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues éstas sólo nos reproducen sombras, mientras que ella esencias.”⁶⁴ Nietzsche denomina a la música un lenguaje del «sentimiento» y de la «pasión» por referencia explícita a Platón y Aristóteles: ella narraría la más secreta historia de la voluntad, todo lo que la razón resumiría bajo el amplio y negativo concepto «sentimiento». En cuanto la música es un lenguaje del sentimiento, ella sería una reproducción inmediata de la voluntad y hablaría a los hombres desde su inmediatez, porque los sentimientos serían afecciones «inmediatas» de la voluntad. Medios de los sentimientos, en especial los afectos elementales de placer y dolor, se vuelven concientes a nosotros como volentes, nosotros seríamos inmediatamente «voluntad» y accederíamos de esta manera a la esencia más íntima de las cosas. Esta sobrevaloración de la música se circunscribe en la filosofía de la música de los románticos y en la poética de los géneros.⁶⁵

4.3.5. El ditirambo dionisiaco

Nietzsche ha representado la embriaguez como el estado prototípico de la experiencia artística dionisiaca. La experi-

cación de este proceso artístico originario Nietzsche lo hace en el contexto de la embriaguez cáltica de las fiestas y rituales dionisiacos. La descripción que hace Nietzsche sobre el surgimiento de la tragedia es la historia del desarrollo de la embriaguez dionisiaca de la fiesta cáltica hasta un suceso artístico como coro. El conocimiento del fundamento del mundo, que se gana en la experiencia de la embriaguez, se mantiene en el transcurso de este desarrollo. De igual manera que en el caso del sueño, se trata de que el artista dionisiaco comunica artísticamente su experiencia de la embriaguez, y esto quiere decir que desde él hablaría la sabiduría dionisiaca.⁶⁶

Pero la experiencia de la embriaguez no se limita únicamente al acto creador. La recepción del arte tiene que conducir al hombre a un estado de embriaguez. Esta sería la razón por la que en la interpretación de Nietzsche de la tragedia el espectador es integrado en la acción artística. La ejecución de la tragedia es para Nietzsche un suceso en el cual el espectador es conducido a un estado de embriaguez. La acción del escenario abarca al espectador. El espectador cae, así como el artista sobre el escenario, en un estado de autoolvido, en cuanto las fuerzas de la fantasía son liberadas, de modo que el espectador coparticipa en la realización del suceso artístico sobre el escenario.

La experiencia de la embriaguez, tal cual ocurre en la acción cáltica, es más profunda y originaria que la experiencia del sueño apolíneo, porque en la embria-

guez el modo de pensar lógico, el cual todavía existe en el sueño, es superado totalmente. Con la suspensión del principio de individuación caen las barreras entre hombre y hombre y también entre el hombre y la naturaleza. En la fiesta dionisiaca la naturaleza del hombre ya no está regida por las leyes de la sociedad, y por eso Nietzsche caracteriza la fiesta dionisiaca como fiesta de “reconciliación”⁶⁷. Pero, a diferencia del artista apolíneo, el hombre dionisiaco no es artista, sino que él “se ha convertido en una obra de arte”⁶⁸, porque “la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez”⁶⁹. En la medida que en este estado el hombre se convierte en una proyección artística del *Ur-Eine*, se repite en él la doble percepción que caracteriza la esencia del *Ur-Eine*. En este estado de «magia» el hombre experimenta lo horrible y el placer, los cuales acompañan la tendencia del *Ur-Eine* como el cambio permanente de creación y destrucción.

En las orgías dionisiacas primitivas se descarga esta percepción en un desate de “voluptuosidad y crueldad”⁷⁰, los cuales podrían haber tenido como consecuencia la disolución del individuo cuando los participantes estaban plenamente abandonados en ese estado. Pero Nietzsche constata en las fiestas dionisiacas de los griegos un desarrollo en la unificación de dichos instintos. Nietzsche vislumbra aquí la forma primordial de un descargamiento de las posibles consecuencias destructivas de la verdad mediante el arte. El instinto dionisiaco se satisfecería median-

te el baile y el canto que expresan simbólicamente la esencia de la naturaleza. Aquí se manifestaría al mismo tiempo en el baile y en la música el intento del hombre de ajustarse e imitar el orden cósmico.⁷¹

En la embriaguez, el estado del cual se originan todas las otras posibilidades artísticas de expresión, son desatadas a la altura de la autoexpresión las fuerzas simbólicas del hombre:

En el ditrambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza. Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros. Además, de repente las otras fuerzas simbólicas, las de la música, crecen impetuosamente, en forma rítmica, dinámica y armonía. Para captar ese desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas en el ser humano tiene que haber llegado ya a aquella cumbre de autoalienación que quiere expresarse simbólicamente en aquellas fuerzas; el servidor ditirámbico de Dioniso es entendido, pues, tan sólo por sus iguales.⁷²

El elevamiento de las capacidades perceptiva y expresiva conduce al hombre a un estado de transformación o transfiguración. Este estado ocurre en el medio de los signos y los símbolos generados por el hombre. Primeramente son expresados

mediante tonalidades y movimientos rítmicos, pero, luego con el efecto de instinto apolíneo mediante imágenes y conceptos. Música y baile son por eso para Nietzsche originariamente iguales, en el sentido de que al principio nunca estuvieron separados, sino que fueron conjuntamente expresados. Sólo con el desarrollo posterior de las diferentes formas de arte pudo ocurrir la separación de música y baile. Esta separación también significó entonces que se debilitó la relación entre música y corporalidad. Hasta el final Nietzsche sostuvo que la música como mímica del tono sería una expresión de la corporalidad. Esta corporalidad, que a la luz de una interpretación más profunda tiene un lugar central en su posterior “fisiología del arte”, está basada en la teoría del arte del *Nacimiento de la tragedia*.

La determinación artístico teórica de la corporalidad, y sobre todo la ubicación de la expresión artística en la música dionisiaca, fundamenta al mismo tiempo la tesis central de Nietzsche de la identidad de arte y vida. El ritmo de la música en el baile repite, a la vista de Nietzsche, los ritmos de la naturaleza o del cuerpo, los cuales se manifiestan en diferentes ámbitos de la vida en la forma de un esquema general de la existencia y en los cuales se basa toda realización del orden en el contexto del cambio. Con lo cual el ritmo representa el substrato de las profundidades del inconsciente, el cual se basa en el esquema de las relaciones ordenadas del ser vivo consigo mismo y con su medio. De esta manera el ritmo es la forma originaria de toda organización, pero, Nietzsche va a entender

más tarde en su teoría del arte todo viviente, toda producción humana como organización compleja y diferenciada de la voluntad. Un desplazamiento del ritmo, como lo desarrollará más tarde, como símbolo del fracaso de una organización artística. Con lo cual el ritmo es en su teoría posterior del arte uno de los criterios con los cuales él mide la creación artística.

En el *Nacimiento de la tragedia* la corporalidad es concebida como mímica del tono, como expresión originaria corporal del Ur-Eine y como tal aquella expresión que está en capacidad de reproducir lo esencial del Ur-Eine del modo más directo y adecuado. La música dionisiaca expresa por consiguiente la dinámica del Ur-Eine como el ritmo del movimiento de su instinto vital. Por eso Nietzsche caracteriza el estado dionisiaco como «apariencia del ser», en contraposición al estado apolíneo o «apariencia de la apariencia»⁷³. En realidad, Nietzsche coincide con la tesis de Schopenhauer de la música como «copia de la voluntad», pero Nietzsche prefiere una diferenciación conceptual entre la voluntad y su expresión más idónea. Por eso concibe el estado dionisiaco como voluntad, porque la voluntad sólo puede ser entendida como la «forma más general del Ur-Eine». El Ur-Eine nunca aparece él mismo, así como la voluntad de Schopenhauer, por eso Nietzsche se refiere al Ur-Eine como a lo puro y llanamente “no estético”⁷⁴. ¿Pero, cómo se comportan la “apariencia del ser” y la “apariencia de la apariencia” entre sí? La explicación de esta relación descubre el núcleo de la teoría de Nietzsche sobre la génesis de la tragedia.

Según Nietzsche, ambos fenómenos existen independientemente hasta que ocurre una suerte de enfrentamiento que termina con el apareamiento de la tragedia. Nietzsche explica este suceso recurriendo nuevamente a la analogía del individuo que se encuentra en estado de embriaguez, quien

...en la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, en una imagen onírica simbólica.⁷⁵

Este ambiente musical es el reflejo o la apariencia directa del Ur-Eine, mientras que las palabras representarían el «segundo» reflejo.⁷⁶ La visualización es pensada al mismo tiempo como terapia contra el asco que puede arrollar al hombre cuando conoce el abismo cruel y primigenio del mundo. Por eso Nietzsche designa el efecto de lo apolíneo como descarga de la experiencia estremecedora de la embriaguez.⁷⁷

Nietzsche ve además la necesidad terapéutica como reacción de los griegos ante su visión dionisiaca del mundo, aquella sabiduría del Sileno, quien habría respondido al rey Midas ante su pregunta por el sentido de la vida:

Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inal-

canzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti - morir pronto.⁷⁸

Nietzsche también ve en la pregunta de Hamlet «To be, or not to be» el mismo tipo de conocimiento que incluso puede conducir a una aniquilación de la acción. Pero la grandeza de los griegos consiste en que opusieron y realizaron frente a aquella cruel verdad un arte que les infundió vida. Para poder realizar esta tarea, el arte debe ser una combinación del conocimiento estremecedor y de la descargadora visión artística.

Este proceso artístico de lo dionisiaco y de lo apolíneo se desarrollaría de forma que el coro, el cual representaría la imitación artística de aquel fenómeno natural, la muchedumbre entusiasmada de los servidores de Dioniso, tendría una visión natural, la misma que sería proyectada sobre el escenario como imagen del héroe.⁷⁹ Así como los servidores de Dioniso tuvieron ante sí la imagen del dios Dioniso en las fiestas, el coro se representa una imagen del héroe, el cual participa de los rasgos esenciales del Dioniso. Los héroes trágicos repitieron a su modo el destino dionisiaco.

Para explicar el suceso del acto artístico como proyección visual desde el estado de la embriaguez, Nietzsche introduce la figura del actor. El coro ditirámico como “fenómeno *dramático* primordial”⁸⁰ representa para Nietzsche una “comunidad de actores inconscientes”⁸¹: “Este proceso del coro trágico es el fenómeno dramático primordial: verse uno transfor-

mado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiera penetrado en otro cuerpo, en otro carácter.”⁸² En este estado los actores miran al dios Dioniso. La perfección apolínea de este estado es repetida en el surgir de la tragedia. El suceso sobre el escenario, según Nietzsche, no es más que la visión del coro de la tragedia, y el coro habla de esta visión “con el simbolismo total del baile, del tono y de la palabra”⁸³. El actor es para Nietzsche, consiguientemente, un paradigma o analogía del «fenómeno estético»:

En el fondo el fenómeno estético es sencillo; para ser poeta basta con tener la capacidad de estar viendo constantemente un juego viviente y de vivir rodeado de continuo por muchedumbres de espíritus; para ser dramaturgo basta con sentir el impulso de transformarse a sí mismo y de hablar por boca de otros cuerpos y otras almas.⁸⁴

Por eso los poetas tendrían una imagen o una metáfora ante los ojos, la cual no sería una figura retórica,

sino una imagen sucedánea que flota realmente ante él, en lugar de un concepto. Para él el carácter no es un todo compuesto de rasgos aislados y recogidos de diversos sitios, sino un personaje insistentemente vivo ante sus ojos, y que se distingue de la visión análoga del pintor tan sólo porque continúa viviendo y actuando de modo permanente.⁸⁵

El concepto de «actor» es uno de los conceptos centrales en la concepción del arte de Nietzsche. Con este concepto

Nietzsche no sólo designa el comportamiento artístico, sino también el esquema de aquella interpretación del mundo que es desarrollada en el siguiente apartado. El actor es símbolo de la concepción del arte de Nietzsche en sentido general como voluntad de apariencia. En este punto surge la pregunta de en qué medida el concepto de voluntad de apariencia, el cual Nietzsche más tarde va a oponer a la voluntad filosófica de apariencia, ya está puesto en acción en su metafísica de artista. Incluso cuando el arte trágico del joven Nietzsche es portador de la verdad metafísica, esta verdad siempre es comunicada por la apariencia apolínea. Por eso Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia* siempre habla del arte como un símil. Para representar el arte, por una parte, como un acontecimiento de verdad y, por otra, como una creación constituida de apariencia, la cual hace soportable la verdad dionisiaca, Nietzsche tiene que tratar de pensar juntamente verdad e ilusión. La pregunta por el tipo de este símil supone por eso la pregunta por el tipo especial de la apariencia artística y de la verdad artística. Precisamente el frágil equilibrio, el cual Nietzsche produce con el intento de un acuerdo entre ilusión y verdad, expresa la tensión latente de la metafísica de artistas, la cual tiene que conducir finalmente a la superación de la concepción de arte basada en una estructura dual.

4.4. El arte trágico como portador de la verdad dionisiaca e ilusión apolínea

La necesaria función del arte para la vida, que Nietzsche quiere mostrar con su

teoría del arte, también la ve en las obras de arte de la época pretrágica. Antes de la irrupción de lo dionisiaco los griegos ya conocieron los horrores y espantos de la existencia. Para poder vivir los griegos habrían tenido que erigir el mundo de los dioses olímpicos, en el cual la `voluntad´ helénica se habría colocado un espejo transfigurador.⁸⁶ La cumbre de la realización de dicho instinto apolíneo la alcanzó Homero con su arte. Pero este reflejo de la vida griega es considerada por Nietzsche como «ingenua», porque con él sólo se pretendió la transfiguración de la vida mediante la belleza y el ensalzamiento. Con el ingreso de lo dionisiaco en la cultura griega experimentó el reflejo artístico de la vida una profundización, de modo que ya estaba preparado el suelo para una obra de arte, en la cual confluyeron belleza apolínea y verdad dionisiaca, es decir el conocimiento de “los horrores y espantos de la existencia”⁸⁷.

4.4.1. La visión dionisiaca del mundo

En el escrito preparatorio *La visión dionisiaca del mundo* Nietzsche da una explicación de las relaciones entre lo dionisiaco y lo apolíneo, que no aparece en el *Nacimiento de la tragedia*, pero, que contiene importantes afirmaciones sobre el contenido de verdad del arte. Aquí Nietzsche caracteriza la embriaguez cáltica, «la embriaguez instintiva natural», como «verdad». Mediante la unificación de ambos instintos en la tragedia “el arte trágico-dionisiaco no es ya la `verdad´”⁸⁸. Ella no es expresada ni como «verdad» desnuda, ni tampoco es encubierta por la belle-

za. La cruel «verdad» es interpretada como contradicción sublime o cómica, es decir, simbolizada. Ella se sirve de la apariencia apolínea, con lo cual ésta experimentaría una profundización, en la cual encontraría su fundamento.⁸⁹ La apariencia apolínea pierde en la unificación con lo dionisiaco su estatus como apariencia. “La apariencia ya no es gozada en modo alguno como apariencia”, como fue el caso en el arte apolíneo, sino “como símbolo, como signo de la verdad”⁹⁰. La fuerza de la música, sostiene Nietzsche, habría derrotado al poder de la apariencia y depotenciado» a símbolo.⁹¹

En realidad, también en el *Nacimiento de la tragedia* suena algo de esta explicación cuando Nietzsche habla de la síntesis de ambos principios artísticos como unificación de verdad y belleza, pero, la definición de la apariencia como símbolo o signo de la verdad no aparece. Esta diferenciación es significativa para la interpretación de la metafísica de artista, porque Nietzsche aquí define el arte expresamente como portador de verdad en razón de la diferenciación entre ser y apariencia. La apariencia artística, cuando es dionisiaca, es verdadera. En la apariencia está el verdadero ser, los cuales contienen la verdad. Pero, por otra parte, Nietzsche recalca que esta verdad sólo puede aparecer como símbolo. Y como tal ella nunca transmite directamente la crueldad de la verdad del mundo. Esto quiere decir que en el arte la cruel verdad es reinterpretada mediante lo cómico y lo sublime. Esta transfiguración de la verdad dionisiaca es

para Nietzsche la prueba de que la vida puede ser afirmada como placer.

De este modo la verdad dionisiaca es atenuada y la apariencia apolínea es profundizada como apariencia mediante este proceso. En este planteamiento se evidencia el tributo del joven Nietzsche a las clásicas oposiciones metafísicas, como aquéllas de superficie y profundidad. Sin embargo de lo cual, se nota que hay una clara modificación de dicha dualidad, en la medida que Nietzsche otorga a los conceptos de lo sublime y de lo cómico del arte un lugar especial entre verdad e ilusión:

Lo sublime y lo ridículo están un paso más allá del mundo de la bella apariencia, pues en ambos conceptos se siente una contradicción. Por otra parte, no coinciden en modo alguno con la verdad: son un velamiento de la verdad, velamiento que es, desde luego, más transparente que la belleza, pero que no deja de ser un velamiento. Tenemos, pues, en ellos un mundo intermedio entre la belleza y la verdad.⁹²

4.4.2. Actor, verdad y apariencia

Para poder describir el carácter liberador de la realidad cotidiana del mundo intermedio del arte, Nietzsche recurre nuevamente al concepto de actor. Como el coro es una imitación de la embriaguez dionisiaca cúllica, el actor teatral no sería el poeta, cantor, bailarín «instintivo» e «inconsciente», sino el hombre dionisiaco «representado», a quien ese mundo se le revelaría en un juego con la embriaguez, no en un quedar engullido completamente por la misma:

El actor teatral intenta alcanzar el modelo del hombre dionisiaco en el estremecimiento de la sublimidad, o también en el estremecimiento de la carcajada: va más allá de la belleza, y sin embargo no busca la verdad. Permanece oscilando entre ambas. No aspira a la bella apariencia, pero sí a la apariencia, no aspira a la verdad, pero sí a la verosimilitud.⁹³

Esta descripción le permite a Nietzsche diferenciar más precisamente la embriaguez artística de la embriaguez cúl-tica. Ésta es descrita por Nietzsche como un total abandono en la embriaguez. En este estado la naturaleza juega con el hombre. El artista dionisiaco, en cambio, juega con la embriaguez: “el servidor de Dioniso tiene que estar embriagado y, a la vez, estar al acecho detrás de sí mismo como observador. No en el cambio de sobriedad y embriaguez, sino en la combinación de ambos se muestra el artista dionisiaco.”⁹⁴ Por eso el artista como paradigma de creación artística desde la embriaguez muestra que es necesaria cierta distancia de la embriaguez y que, para poder crear arte, la inmediatez de la embriaguez tiene que ser mediada. Pero este comportamiento no puede ser fruto de la coerción, sino que tiene que ser alcanzado en el juego. En el juego artístico se quiere la ilusión, se afirma conscientemente la apariencia.

Sin embargo, hay que decir, en contra de algunas afirmaciones de Nietzsche, que en la mutua relación de lo dionisiaco y lo apolíneo se trata no solamente de formas de aparecer del Ur-Eine, sino de la pregunta por su grado. Lo dionisiaco ad-

quiere en el desarrollo de su escrito un lugar cada vez más determinante que, finalmente, el autor lo señala: “lo dionisiaco, comparado con lo apolíneo, se muestra como el poder artístico eterno y originario que hace existir el mundo entero de la apariencia”⁹⁵.

Para pensar conjuntamente ilusión y apariencia Nietzsche tiene que justificar y afirmar la apariencia engañosa. Su caracterización posterior de la falsa apariencia querida se puede explicar, en parte, desde este concepto de la ilusión artística. Pero para poder explicar la diferencia entre su concepto temprano y posterior de la apariencia artística, es necesario explicitar la superación de la dualidad de ser y apariencia, de superficie y profundidad, de verdad y mentira en la obra del autor.

Resumiendo. Nietzsche encuentra problemática la relación de identidad, es decir, articulada en términos racionales, que la tradición occidental había elaborado para la triada logos-verdad-lenguaje. Según esta tradición, la verdad sólo puede ser alcanzada procediendo con los términos de la razón, es decir, con el instrumental de los conceptos. De esta manera, por una parte, queda asegurada la universalidad de la verdad y, por otra, consiguientemente, queda descartada la posibilidad de ser justificada desde el ámbito simbólico. La verdad se legitima por su universalidad (racionalidad). En polémica con dicha tradición, Nietzsche sostiene que es necesario deconstruir el fundamento logocéntrico que cierta tradición occidental había elaborado para la verdad. El único criterio

de verdad para Nietzsche es la vida. Verdadero es todo aquello que participa en el proceso universal de mantenimiento, recreación y elevamiento de la vida. Pero, no se trata de una vida abstracta, sino de la vida que se reproduce en los procesos artísticos y que son llevados a cabo por el hombre en su experiencia de la cultura. De esta manera, la identificación de verdad y razón cae para situar el problema en el orden de la cultura. El criterio de la verdad consiste ahora en su participación en la mayor o menor recreación de vida.

En el contexto de su representación de la antigua tragedia Nietzsche pretende mostrar que las diferentes expresiones artísticas corresponden a un tipo/grado de verdad que se expresa en el juego de vida y apariencia. Así, el arte apolíneo es considerado como «apariciencia de la apariencia», mientras que lo dionisiaco es «apariciencia del ser». El lenguaje (y las expresiones artísticas a las que sirve de base como la escultura y la poesía), por lo tanto, como arte apolíneo, nunca podrá alcanzar el simbolismo universal de la música que pretende ser representación del “dolor primordial”. A esto se debe que para Nietzsche el poeta lírico ya es una prefiguración del poeta trágico (dionisiaco), porque en aquél aparece su subjetividad (yo) como representación del dolor originario en forma de música y ésta, a su vez, en una segunda representación, como representación onírica. Sin embargo, el artista dionisiaco tiene su adecuado prototipo en el “ditirambo” porque en éste la experiencia de la “embriaguez”, como olvido de sí mis-

mo, posibilitaría lograr una experiencia artística caracterizada por el “desencadenamiento global” de sus energías simbólicas. En el baile y el canto del ditirambo se tendría la experiencia artística paradigmática de una depotenciación de las posibles consecuencias destructivas de la verdad. El arte es más valioso que la verdad porque conserva y eleva la vida.

Notas

- 1 Nietzsche, *La visión dionisiaca del mundo*, en: Op. cit., Nietzsche, *El Nacimiento...*, p. 242.
- 2 Cfr. NT 5, p. 66.
- 3 Cfr. Op. cit., Nietzsche, *supra*, p. 249.
- 4 KSA 7, p. 66.
- 5 Beatrix Himmelmann, *Freiheit und Selbstbestimmung. Zu Nietzsches Philosophie der Subjektivität*, Freiburg/München, 1996, p. 67.
- 6 KSA 7, p. 238.
- 7 NT 4, p. 57.
- 8 KSA 7, p. 184.
- 9 Op. cit., Nietzsche, *La visión dionisiaca...*, p. 242.
- 10 Ibid.
- 11 NT 4, p. 57.
- 12 NT 5, p. 66.
- 13 NT 5, p. 66.
- 14 Así Nietzsche: “Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden und besitzen doch nichts als Metaphern der Dingen, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.” KSA 1, p. 879.
- 15 Así Nietzsche: “Das `Ding an sich` (das würde eben die reine folgenlose Wahrheit sein) ist auch dem Sprachbildner ganz unfasslich und ganz und gar nicht erstrebenswerth. Er bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrücke die kühnsten Metapher zu Hülfe.” KSA 1, p. 879.
- 16 El pasaje completo: “Denken wir besonders

- noch an die Bildung der Begriffe: jedes Wort wird sofort dadurch Begriff, dass eben nicht für das einmalige ganz und gar individualisierte Urerlebnis, dem es sein Entstehen verdank, etwa als Erinnerung dienen soll, sondern zugleich für zahllose, mehr oder weniger ähnliche, d.h. streng genommen niemals gleiche, also auf lauter ungleiche Fälle passen muss. Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen." KSA 1, p. 879.
- 17 KSA 1, p. 880.
- 18 KSA 1, p. 883. Nietzsche es consciente de que tras la apariencia de universalidad y neutralidad de los conceptos hay un fondo estético que escapa a las pretensiones racionales del concepto y que incluso lo determina. O como dice Habermas: "Nietzsche ha visto que las normas del conocimiento no son independientes del obrar; que hay una vinculación inmanente entre conocimiento e interés." Jürgen Habermas, *Conocimiento e interés*, Madrid, 1968, p. 37.
- 19 NT 6, p. 72.
- 20 Al respecto Cfr. Meyer: "Die Sprache ist ein tropisch-figurales System sich verselbständiger Zeichen. Nietzsches destruktive Operation zielt auf den Sinnkomplex von Logos, Wahrheit und Sprache. Indem er den Abbau des logozentrischen Fundament der Sprache betreibt, stellt er die Sprache selbst in Frage. Die logozistische Idee der Übereinstimmung von Denken, Sprache und Sache wird Gegenstand der subversiven Kritik. [...] Die Sprache ist kein Erkenntnismittel, kein mittel zur Erkenntnis der Wahrheit, sondern sie ist ein bloßes Verständigungsmittel, ein Kommunikationsinstrument in dienste der Lebenserhaltung." Op. cit., Meyer, *Nietzsche. Kunstauffassung...*, pp. 530-1.
- 21 NT 6, p. 72.
- 22 NT 16, p. 136.
- 23 KSA 1, p. 57.
- 24 KSA 1, p. 51.
- 25 NT 24, p. 188.
- 26 NT 16, p. 135.
- 27 El texto de Nietzsche: "¿cómo qué aparece la música en el espejo de las imágenes y de los conceptos?" aparece como voluntad, tomada esta palabra en sentido schopenhaueriano, es decir, como antítesis del estado de ánimo estético, puramente contemplativo, exento de voluntad. Aquí se ha de establecer una distinción lo más nítida posible entre el concepto de esencia y el concepto de apariencia: pues, por su propio esencia, es imposible que la música sea voluntad, ya que, si lo fuera, habría que desterrarla completamente del terreno del arte -la voluntad es, en efecto, lo no-estético en sí; pero aparece como voluntad." NT 6, p. 71.
- 28 Cfr. Op. cit., Von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Nietzsches...*, p. 143; S. Thorgeirsdottir, *Vis creativa. Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1996, p. 67.
- 29 KSA 7, p. 360.
- 30 KSA 7, p. 361.
- 31 Op. cit., Nietzsche, *La visión dionisiaca...*, p. 250.
- 32 Op. cit., Nietzsche, *La visión dionisiaca...*, pp. 253-4.
- 33 Ibid, p. 253. Esta tesis Nietzsche puede tener un antecedente en uno de sus escritos del año 1862: "Mediante la ciencia del lenguaje nosotros encontramos que mientras más antiguo es un lenguaje, más rico en sonido es, que a menudo no se puede separar el lenguaje del canto. Los lenguajes más antiguos fueron también los más pobres en palabras, a quienes les faltó conceptos generales, fueron las pasiones, las necesidades y sentimientos, los que encontraron su expresión en el sonido. Se puede casi decir que fueron menos lenguaje de palabra que de sentimiento, en todo caso los sentimientos formaron los sonidos y las palabras, en cada pueblo según su individualidad; el sentimiento trajo el ritmo. Gradualmente se separó el lenguaje del lenguaje del sonido". *Über das Wesen der Musik*, Oktober 1862, BAW 2, p. 114.
- 34 KSA 7, pp. 361-2.
- 35 Op. cit., Nietzsche, *La visión dionisiaca...*, p. 254. La misma tesis también aparece en el

- fragmento de 1869/70: “El lenguaje se ha originado del grito acompañado del gesto: mediante el sonido, la fuerza, el ritmo es expresada aquí la esencia de la cosa, mediante la mímica de la boca la representación acompañante, la imagen de la esencia, la apariencia” KSA 7, p. 63.
- 36 Op. cit., Nietzsche, *La visión dionisiaca...*, p. 250.
- 37 Cfr. Thomas Böning, *Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1988, p. 172.
- 38 KSA 7, p. 520.
- 39 KSA 7, p. 832.
- 40 NT 3, p. 54.
- 41 NT 4, p. 59.
- 42 NT 4, p. 58.
- 43 NT 4, p. 59.
- 44 Cfr. Volker Gerhardt, *Friedrich Nietzsche*, München, Beck, 1992, pp. 74-82. (Cap. “Individuum und Kultur”)
- 45 Cfr. Ibid, p. 80: “Sólo como forma llega el individuo a ser sí mismo y sólo en ella se experimenta como separado de los otros. Pero la forma sólo es en el medium de la imaginación, es decir, en distancia consigo mismo, aunque sea a una distancia mínima. Y sólo en la imaginación de sí mismo, es decir, en algo que él lo hace primero desde sí mismo, gana el individuo certeza y significado. [...] El individuo se crea lo otro del mundo en la forma sensible de la ilusión, de lo cual él se diferencia en la autoformación, de acuerdo a su imagen. Por medio de esto se origina el mundo que tiene significado para el individuo, en lo cual él consiguientemente también puede obtener su significado. En el diseño de este mundo el individuo da necesariamente un paso más allá de sí mismo. En este mundo se experimenta el individuo y se autosupera. Es un mundo de significados, un ‘mundo de símbolos’ y en esa medida no es otra cosa que la cultura del hombre, sin la cual no llega a ser lo que él es”.
- 46 Cfr. NT 1, pp. 44-5 (KSA 1, pp. 29-30): “Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. [...] El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial.”
- 47 NT 5, p. 63.
- 48 NT 6, p. 72.
- 49 NT 5, p. 62.
- 50 NT 5, p. 63.
- 51 NT 6, p. 70.
- 52 NT 5, p. 63.
- 53 NT 5, p. 64.
- 54 NT 5, p. 62.
- 55 NT 5, p. 64.
- 56 NT 5, p. 63.
- 57 NT 5, p. 62.
- 58 Carta de Schiller a Goethe el 18.03.1796.
- 59 Carta de Schiller a Körner 25.5.1792.
- 60 Cfr. Op. cit., Von Reibnitz, *Kommentar zu Nietzsches...*, p. 164.
- 61 Op. cit., Schopenhauer, *Arthur Schopenhauer Sämtliche...*, I, p. 358.
- 62 Ibid.
- 63 Ibid, p. 359.
- 64 Ibid.
- 65 Ibid, pp. 165-166.
- 66 Cfr. NT 7, p. 77. Para este acápite sigo a Sigridur Thorgeirsdottir, *Vis creativa: Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1996, pp. 55-61.
- 67 NT 1, p. 44.
- 68 NT 1, p. 45.
- 69 Ibid.
- 70 NT 2, p. 48.
- 71 Cfr. NT 2, p. 49.
- 72 NT 2, pp. 49-50.
- 73 KSA 7, p. 184.
- 74 NT 6, p. 71.
- 75 NT 2, pp. 46-7.
- 76 Cfr. NT 5, p. 63.
- 77 Cfr. Op. cit., Nietzsche, *La visión dionisiaca...*, p. 246.
- 78 NT 3, p. 52.
- 79 Cfr. NT 8, p. 81.

- 80 NT 8, p. 83.
81 NT 8, p. 84.
82 NT 8, p. 83.
83 NT 8, p. 85.
84 NT 8, p. 83.
85 NT 8, p. 83.
86 Cfr. NT 3, p. 53.
87 NT 3, p. 52. Cfr. Op. cit., Thorgeirsdottir, *Vis creativa...*, pp. 61-65.
- 88 Op. cit., Nietzsche, *La visión dionisiaca...*, p. 249.
89 Cfr. Ibid.
90 Ibid.
91 Cfr. Ibid.
92 Ibid, p. 245.
93 Op. cit., *La visión dionisiaca...*, p. 245.
94 Ibid, p. 233.
95 NT 25, p. 190.

Capítulo V

NIETZSCHE Y LA CULTURA MODERNA

En este capítulo pretendemos hacer explícito el análisis que Nietzsche desarrolla sobre la cultura moderna. Nietzsche desarrolla una crítica filosófica de la cultura en la medida que sus consideraciones metafísicas le sirven de base para su diagnóstico y crítica de la situación de la cultura de su época y, más allá de esto, de la modernidad en general. En la base de la cultura «socrática» o «alejandrina» Nietzsche ve al discurso científico como resultado de una visión del mundo, que al haber expulsado al arte, niega la fuerza de la ilusión y, con ello, la posibilidad de una cultura afirmadora de vida. En la lectura de Nietzsche los principales fenómenos culturales le sirven para demostrar el carácter «ilógico» de la modernidad y su consiguiente pérdida de legitimidad ante sus propias consecuencias. En la modernidad es la expansión de la ciencia, en su forma del historicismo reinante, la que ha conducido a un deterioro general de la «Bildung». Nietzsche ve en la «cultura de ópera» la forma más elaborada de la modernidad cultural degenerada. En medio de esta miseria cultural reinante Nietzsche cree ver en la obra musical de Richard Wagner el anuncio del renacimiento y restauración de una cultura construida sobre las bases del arte auténtico en la época moderna.

5.1. La cultura socrática o alejandrina.

En este apartado pretendemos hacer explícita la imagen del «hombre teórico» cuyo prototipo Nietzsche lo representa en la figura de Sócrates. Lo esencial del hombre teórico, que al mismo tiempo es utilizado por Nietzsche para una caracterización de la cultura moderna (socrática/alejandrina), es la confianza depositada en la ciencia y cuya representación del mundo constituye la «visión optimista». Desde su metafísica de la vida Nietzsche crítica los límites y la pretensión de universalidad del conocer y la ciencia en general y desde estos supuestos desarrolla una crítica de la cultura moderna en la cual es posible explicar su aspecto regresivo como consecuencia de su propia lógica. El problema de la cultura moderna Nietzsche se representa como la pérdida de la «ilusión» debido al dominio de la ciencia y bosqueja en la figura del Sócrates realizador de música la posibilidad de un prototipo de cultura que asume el carácter estético (ilusorio) de la ciencia y junto con esto una rehabilitación del carácter dinámico de las artes en general para la cultura.

5.1.1. *El optimismo socrático*

A criterio de Nietzsche, todo el edificio de la cultura moderna ha sido cons-

truido según el prototipo del «hombre teórico» Sócrates:

Todo nuestro mundo moderno está preso en la red de la cultura alejandrina y reconoce como ideal al hombre teórico, el cual está equipado con las más altas fuerzas cognoscitivas y trabaja al servicio de la ciencia, cuyo prototipo y primer antecesor en Sócrates.¹

Aquella confianza puesta en la ciencia por el hombre y cultura modernos Nietzsche la denomina «optimismo»: “¡Y ahora debemos no ocultarnos lo que se esconde en el seno de esa cultura socrática! ¡Un optimismo que se imagina no tener barreras!”; “la creencia en la posibilidad de tal cultura universal del saber”².

Crítica a la pretensión de «universalidad» de la ciencia. Nietzsche observa en la ciencia de la época moderna la culminación de un largo proceso iniciado por Occidente en la Antigüedad griega. Su crítica de la ciencia apunta a una crítica de las premisas metafísicas desde las cuales la tradición Occidental se ha sustentado. Nietzsche reconoce, más tarde, que el valor de su primera obra consiste en su cuestionamiento de la ciencia:

Lo que en todo caso en aquella ocasión llegué a comprender fue un nuevo problema, hoy diría que fue el mismo problema de la ciencia –ciencia comprendida por primera vez como problemática.³

La evidencia de la ciencia, sobre la cual se levanta el gran edificio de la modernidad, y cuyas raíces llegan hasta la Antigüedad, se construye sobre

...aquella inconcusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de corregir el ser.⁴

Desde estos supuestos Nietzsche se une al programa crítico de Kant y Schopenhauer para “mostrar los límites y el carácter condicionado del conocer en general y para negar con ello decididamente la pretensión de la ciencia de poseer una validez universal y unas metas universales”⁵.

Crítica a la tradición metafísica occidental. Ahora bien, la crítica de Nietzsche a la ciencia tiene el sentido de una crítica a la tradición metafísica desde la cual Occidente había extraído su sentido. Nietzsche trabaja en el *Nacimiento de la tragedia* con un concepto de cultura que se levanta sobre la base de un cuestionamiento general de lo que hasta la fecha había dado sentido y unidad a la tradición Occidental: su metafísica. El *Nacimiento de la tragedia* puede ser interpretado como una prefiguración de algunos elementos que más adelante él considerará el destino final del camino seguido por Occidente: el nihilismo europeo. El problema del concepto de cultura en Nietzsche está directamente vinculado a su crítica de la tradición metafísica, a partir de la cual Occidente había extraído su sentido.⁶

5.1.2. La “quiebra” de la cultura moderna

A criterio de Nietzsche, una cultura construida exclusivamente sobre el principio de la ciencia se vuelve «ilógica».⁷ En esto consistiría la «quiebra» de la cultura

moderna: el hombre teórico tiene que retroceder ante las consecuencias de dicha cultura. Nietzsche describe el estado de ánimo del hombre moderno como una mezcla de temor, insatisfacción y angustia ante dichas consecuencias:

El signo característico de esta 'quiebra', de la que todo mundo suele decir que constituye la dolencia primordial de la cultura moderna, consiste [...] en que el hombre teórico se asusta de sus consecuencias, e, insatisfecho, no se atreve ya confiarse a la terrible corriente helada de la existencia: angustiado corre de un lado para otro por la orilla.⁸

Las esperanzas puestas por el hombre moderno en la ciencia ha significado, según Nietzsche, el renunciamiento a las potencialidades creadoras y afirmativas que sólo es posible extraer del ejercicio artístico y mítico.⁹ Una vez que se ha extendido «la cultura universal del saber», el hombre moderno experimenta que la ciencia no le ofrece respuestas satisfactorias a las preguntas planteadas por su existencia. Él ha olvidado que la ciencia, al igual que el mito, son formas de ilusión requeridas para hacer aparecer «inteligible», y por tanto «justificada», la existencia.¹⁰

El hombre moderno, una vez que empieza a experimentar las consecuencias de una cultura construida sobre la absolutización de la ciencia, no le queda más que reconocer los límites de ésta y aceptar la necesidad del arte. La ciencia tiene que reconocer que sus pretensiones universalistas participan del carácter de la ilusión y

que, en definitiva, ella también es una forma de arte:

Esta sublime ilusión metafísica le ha sido añadida como instinto a la ciencia, y una y otra vez la conduce hacia aquellos límites en los que tiene que transmutarse en arte: en el cual es en el que tiene puesta propiamente la mirada este mecanismo.¹¹

El hombre de ciencia llega a un punto en el cual «su mirada queda fija en lo imposible de esclarecer» y se ve obligado a confrontarse con los límites de la ciencia, a partir de los cuales se revela su naturaleza paradójica:

Cuando aquí ve, para su espanto, que, llegada a estos límites, la lógica se enrosca sobre sí misma y acaba por morderse la cola -entonces irrumpe la nueva forma de conocimiento, el conocimiento trágico, que, aun sólo para ser soportado, necesita del arte como protección y remedio.¹²

La ciencia tiene que reconocer, por lo tanto, de que “hay un reino de sabiduría del cual está desterrado el lógico”¹³, más aún, que el arte es incluso un “correlato y un suplemento necesarios de la ciencia”¹⁴.

5.1.3. Sócrates y la música

Nietzsche considera que las posibilidades del renacimiento de una cultura centrada en el arte sólo será posible “después de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta su límite, y de que su pretensión de validez universal esté aniquilada por la demostración de esos límites”¹⁵.

El «símbolo» de esa forma de cultura, construida según ese nuevo espíritu, sería el Sócrates cultivador de la música. Ésta sería una cultura en la que la red del arte estaría «extendida sobre la existencia», “de un modo cada vez mas firme y delicado, ya bajo el nombre de religión, ya bajo el de ciencia”¹⁶. En esta nueva cultura Nietzsche considera a la ciencia como una forma más de arte. Él mismo se ve forzado a preguntarse “si entre el socratismo y el arte existe necesariamente tan sólo una relación antipódica, y si el nacimiento de un ‘Sócrates artístico’ es en absoluto algo contradictorio en sí mismo”¹⁷. Con la figura del «demón» Nietzsche representa la dimensión «inconciente» que hasta el final de la vida de Sócrates le incitaba a la práctica del arte: “¡Sócrates, cultiva la música!”¹⁸ Dicho «demón» sería la «clave» para entender el ser de Sócrates.¹⁹ En la figura del Sócrates, que se entrega en sus últimos días a la práctica musical, Nietzsche bosqueja un nuevo tipo de filósofo que sabe sintetizar, por una parte, el conocimiento afectivo del fundamento trágico del mundo y, por otra, sus capacidades analítico-rationales.²⁰ “El hombre trágico como el Sócrates que hace música.”²¹ Sólo cuando el hombre de ciencia reconozca que la verdad es un tipo de engaño necesario para mantenerse en la vida, se podrá contar con él para la formación de una cultura auténtica. El hombre necesita de estas ilusiones o «no-verdades» para convivir con la verdad dionisiaca. Así aparece en uno de los fragmentos de Nietzsche de 1873:

Sin no-verdad ni sociedad ni cultura. El conflicto trágico. Todo lo bueno y bello pende del engaño: la verdad mata -se mata a sí misma (en la medida que ella reconoce que su fundamento es el error).²²

La única verdad auténtica para el hombre es aquella de que él está “eternamente condenado a la no-verdad”²³. En fragmentos de 1872/73 Nietzsche bosqueja lo que serían los rasgos del «filósofo trágico»:

...ata el instinto de conocimiento. [...] Él construye una nueva vida: él restituye al arte sus derechos. [...] Hay que querer la misma ilusión -en esto consiste lo trágico. [...] Él comprueba la necesidad de la ilusión, del arte y del arte que domina sobre la vida.²⁴

5.2. Modernidad, civilización y cultura

En este apartado pretendemos hacer explícitas las tesis de Nietzsche sobre la dinámica inherente a los procesos de civilización y cultura. Nietzsche, en polémica con las tesis optimistas del humanismo moderno, ubica a la esclavitud en el centro de las discusiones sobre los procesos civilizatorios. Nietzsche explica la situación de miseria y explotación del trabajador de la época como la consecuencia perversa del mismo proyecto ilustrado que no quiere reconocer que la negación del hombre es parte de su propia dinámica. En este sentido, en su escrito preparatorio para una versión ampliada del *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche hace una exposición de la perversa e irónica dialéctica existente entre esclavitud y cultura, la mis-

ma que la expresa en la tesis de que a la «esencia» de la cultura pertenecería la «esclavitud». Toda su crítica de la cultura moderna descansa sobre el trasfondo del recurso a los griegos, en quienes Nietzsche ve un prototipo o modelo de producción estética. A diferencia de liberales y socialistas, a quienes critica haber subordinado la cultura a los ámbitos económicos y políticos, Nietzsche reivindica una práctica cultural aristocrática, cuyos rasgos perfila en las potencialidades creativas que se generan en el genio.

5.2.1. *Civilización, esclavitud y crueldad*

En el *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche formula su tesis sobre la voluntad de dominio inherente a la modernidad socio-cultural, pero, no la desarrolla. Se hace necesario, pues, recurrir a otros escritos del autor para explicitarla. Nietzsche denuncia que detrás del programa humanista e ilustrado de la modernidad se enconde, en realidad, cierta voluntad de dominio:

Nótese esto: la cultura alejandrina necesita un estamento de esclavos para poder tener una existencia duradera, pero, en su consideración optimista de la existencia, niega la necesidad de tal estamento.²⁵

Los principios reivindicados por el programa ilustrado aparecen a los ojos de Nietzsche como formas de engaño que son desenmascaradas ante sus propias consecuencias:

...y por ello, cuando se ha gastado el efecto de sus bellas palabras seductoras y tran-

quilizadoras acerca de la 'dignidad del ser humano' y de la 'dignidad del trabajo', se encamina poco a poco hacia una aniquilación horrible.²⁶

A criterio de Nietzsche, es precisamente contra esta mentira de la Ilustración que se revela el estamento de esclavos producidos por la modernidad:

No hay nada más terrible que un estamento bárbaro de esclavos que haya aprendido a considerar su existencia como una injusticia y que se disponga a tomar venganza no sólo para sí, sino para todas las generaciones.²⁷

Es necesario considerar las tesis de Nietzsche sobre las relaciones entre esclavitud y cultura en el contexto de sus consideraciones filosóficas sobre la civilización y su crítica de la modernidad. A su criterio, el desarrollo de la historia humana no aparece asentada ni sobre un principio trascendente (teológico) ni teleológico (racional), sino sobre la «esclavitud» y la «crueldad».²⁸ La afirmación de la esclavitud y la crueldad como dinámica de la historia humana impide una justificación de la civilización por referencia a un principio de orden teológico o teleológico. Aquí se puede observar una polémica de fondo con las tesis del cristianismo y de la filosofía de la historia de la época moderna. En última instancia, esta siniestra dinámica de cultura-esclavitud-crueldad tiene su explicación en la vida misma:

Lo que quiere vivir en esta espantosa constelación de cosas, es decir, que tiene que vivir, es en el fondo de su esencia copia del dolor originario y de la contradicción originaria, por lo tanto, a nuestros ojos tiene que ser evidente 'órgano del mundo y según la tierra' como voluntad, como voracidad insaciable de existencia.²⁹

Con Nietzsche los procesos civilizatorios pierden su referencia metafísica tradicional y la cultura, a diferencia de la tesis humanista, aparece justificada desde la naturaleza: el hombre sería apenas un «instrumento» de un fenómeno de la voluntad infinitamente más grande.³⁰

Las consideraciones de orden metafísico de Nietzsche guardan coherencia con sus planteamientos sobre el desarrollo de la civilización y de la cultura. La actividad artística surge del mismo voraz impulso de existir que caracterizaría a la reproducción de la especie, sólo que aquélla se caracterizaría por lograr una forma de existencia «superior».³¹ La naturaleza aparece en una relación opuesta, pero, necesaria para la cultura: “Porque la naturaleza también es algo espantoso donde ella está empeñada en construir lo más hermoso”³². A esto se refiere aquello de que “a la esencia de la cultura pertenece la esclavitud: un conocimiento que ante la existencia puede producir un correspondiente horror”³³. Nietzsche observa la esclavitud, como el contexto civilizatorio que ha hecho posible el desarrollo «artístico» de unos pocos, con lo cual la voluntad cumple su cometido de propagarse en su

máxima expresión en la forma del arte.³⁴ Ahora bien, como ya manifestamos estos planteamientos no se pueden entender al margen de la polémica de Nietzsche con la concepción de cultura y civilización planteada por la modernidad.

Al referirse a la esclavitud Nietzsche está poniendo en cuestión la posibilidad de una fundamentación de la civilización y cultura según principios racionales. Los grandes logros de la civilización y la cultura no han sido obtenidos bajo la guía de la razón, sino por procesos no racionales cuya consigna habría sido el «dominio»³⁵. Nietzsche ve en la situación de explotación y miseria de millones de trabajadores de su época la prueba más contundente contra la falsedad del programa ilustrado moderno: “Ciertos fantasmas, como la dignidad del hombre y la dignidad del trabajo, son el producto necesario de la esclavitud que se esconde a sí misma.”³⁶ A criterio de Nietzsche, el trabajo tendría que, a diferencia de lo que ocurre en la modernidad, posibilitar condiciones de existencia dignas:

Para que con eso el trabajo recibiera honor y un nombre glorioso, sería ante todo necesario, que la misma existencia tuviera algo más de dignidad, para la cual él no es más que un medio de absoluta tortura, que lo que estas serias filosofías y religiones acostumbran aparentar.³⁷

El artista sería quien alcanza dicha dignidad, la misma que se lograría ahí donde el individuo va totalmente “más allá de sí mismo”³⁸ y no tiene que trabajar

al servicio de la conservación de su vida individual. Con lo cual el arte se convierte en la práctica de una elite.

Nietzsche reprocha a los liberales y comunistas por el optimismo exacerbado puesto en las potencialidades de una civilización, que, por una parte, se autoengaña al no reconocer la miseria y explotación como resultado de su propia dinámica y que, por otra parte, ha desconocido al arte su dignidad:

Aquí se encuentra la fuente de aquella rabia que alimentaron los comunistas y socialistas y también sus pálidos descendientes, la raza blanca de los liberales de cada época contra las artes, pero también contra la Antigüedad clásica.³⁹

Más aún, Nietzsche se explica la generalizada «decadencia» de las artes por haber sido funcionalizadas a una ambiciosa «aristocracia del dinero», que se oculta con la idea de «revolución», y al «optimismo liberal» entregado a una economía del dinero.⁴⁰

5.2.2. *El ejemplo de los griegos*

En el ejemplo de los griegos Nietzsche cree tener el modelo de un pueblo que en el arte supo ir más allá de la mera «lucha» por la existencia. Para tales fines se tuvo que liberar al artista del trabajo requerido para mantenerse en la existencia:

Los griegos no necesitan lastimeros parches de emergencia, en ellos se expresa con absoluta claridad que el trabajo es una afrenta - no porque la existencia sea una afrenta, sino en el sentimiento de la impo-

sibilidad de que el hombre desnudo, que lucha por continuar en la existencia, pueda ser artista.⁴¹

Con esto Nietzsche asume una posición aristocrática que requiere de las condiciones materiales trabajadas por otros para hacer extensivos a la sociedad los bienes de la cultura:

Es conforme a su esencia que los rasgos triunfales de la cultura se transforman en bienes sólo para una minoría increíblemente pequeña de mortales privilegiados, en cambio, el servicio de los esclavos de la gran masa es una necesidad, si es que realmente se quiere llegar al auténtico placer del arte.⁴²

En este punto es donde más se ha criticado, y con razón, a Nietzsche, porque la entrega de las condiciones materiales que hagan posible la producción del arte a un grupo de hombres selectos, para que exploten al máximo sus potencialidades individuales, no es necesariamente retribuida a la sociedad, por el contrario, todo esto puede terminar consolidando regímenes de terror:

Esto muestra no sólo cada revuelta y revolución degenerada hasta el terror y el terrorismo, sino incluso también aquel cambio brusco del idealismo alemán hacia un posible provincialismo que llega a las fronteras del nacionalismo y la barbarie.⁴³

Nietzsche, a diferencia de la filosofía optimista que alentó la Revolución francesa, hace comparecer a los griegos para desvelar el oscuro principio que

motivó el surgimiento del Estado-nación moderno: “el vencido pertenece al vencedor, con su mujer y su hijo, con sus bienes y con su sangre. La fuerza otorga el primer derecho, y no hay derecho que no tenga en su origen la violencia.”⁴⁴ Nietzsche contempla a la sociedad y el Estado como «objetivaciones» que hacen posible la expresión del instinto «social» y con ello a la voluntad. El Estado es para él una «necesidad enorme» sin la cual no le sería posible a la naturaleza “mediante la sociedad su liberación en la apariencia”⁴⁵. Por otro lado, Nietzsche asume en perspectiva heraclitéana la necesidad de la guerra para el mantenimiento del Estado: la guerra sería para el Estado una necesidad tan apremiante como la esclavitud para la sociedad porque ella sería la «copia» o, más exactamente, la «imagen primordial» del Estado.⁴⁶

Finalmente, Nietzsche opone a los conceptos de «dignidad del trabajo» y «dignidad del hombre» su concepto de «genio». Frente a la situación real de los trabajadores de la época Nietzsche duda que mediante el trabajo se haya elevado la «dignidad» y se pregunta si el concepto de dignidad no correspondería también al trabajo que tendría por fin destruir a ese hombre “digno” y a los hombres a quienes está encomendado ese trabajo. A su criterio,

...cada hombre, en su total actividad, sólo alcanza dignidad en cuanto es, consciente o inconscientemente, instrumento del genio; de donde se saca la consecuencia ética de que el ‘hombre en sí’, el hombre ab-

soluto, no posee ni dignidad, ni derechos, ni deberes; sólo como ser de fines completamente concretos, y al mismo tiempo inconscientes, puede el hombre encontrar una justificación a su existencia.⁴⁷

5.2.3. *El concepto de genio*

En su concepto de genio Nietzsche representa al individuo que estando fuera de toda relación con regulaciones sociales, estatales, religiosas y costumbres haría posible la expresión de los instintos artísticos de un pueblo.⁴⁸ Lo que está en cuestión es la idea de humanidad propuesta por la burguesía culta y su subordinación al Estado.

Como bien dice Brose, decisivo para el análisis de estos planteamientos de Nietzsche es quién los procesa. Para un pensador política y partidariamente orientado, como Lukács, Nietzsche es sencillamente el pensador del imperialismo irracional; él deduce la «voluntad de poder» de la participación de Nietzsche en la guerra franco-alemana de 1870-71 y aduce como prueba la frase de que “por la guerra y en la profesión militar se nos da una imagen, o mejor dicho, un modelo del Estado”.⁴⁹ Esta tesis tiene el problema de fondo que no ubica el centro de los planteamientos de Nietzsche desde su metafísica y que, como consecuencia de ésta, Nietzsche concluye en un radical distanciamiento entre cultura y Estado.⁵⁰ La exaltación que hace Nietzsche de la guerra se hace, más bien, en el contexto de su crítica al espíritu de la burguesía tardía que, a su criterio, no ha despertado de un falso

idealismo que se autoconcibe como epígono de una época caracterizada por el historicismo y el nacionalismo. Revisando otros planteamientos, quizá Klages se acerca más a una interpretación adecuada cuando rechaza la supuesta complicidad de Nietzsche con el imperialismo alemán. Según este autor, Nietzsche “odió a los alemanes con aquel odio ciego que, para justificarse a sí mismo, no retrocede ante las más monstruosas desfiguraciones de los hechos! Si es que él hubiera vivido la guerra mundial, él hubiera sido uno de los Ententier más furiosos!”⁵¹. Aplicado este pensamiento de Klages psicológica y biográficamente a Nietzsche, éste se presentó realmente, en forma voluntaria, para reclutarse en la guerra franco-alemana, cuando él quiso probar en los hechos el ideal aristocrático griego representado en sus escritos. Pero él realiza esto de un modo irónico en la más tarde por él mofada esfera social, es decir, como enfermero, en lo que sufrió un accidente hasta el punto de la incapacidad y la licencia.⁵²

A despecho de Lukács, se puede constatar, más bien, entre Marx y Nietzsche una perspectiva crítica común respecto a los límites de la modernidad capitalista. Ambos autores constatan el agotamiento de las instancias últimas tradicionales, pero, mientras que para el Nietzsche maduro esto se expresa en la frase «dios ha muerto», y, paralelamente, anuncia una alternativa con el superhombre Zarathustra, en cambio, para los socialistas y comunistas radicales, es necesario construir un nuevo orden social que libere al hom-

bre moderno del estado de alienación al que ha sido sometido por la sociedad capitalista. A fin de cuentas, Marx y Nietzsche responden, en forma diversa, ante los límites de un proyecto que ha conducido al hombre moderno a su negación.

5.2.4. *Schopenhauer, Burckhardt, Wolf*

No cabe duda que el joven Nietzsche se inspiró en las tesis de Schopenhauer sobre la relación entre civilización y cultura. A criterio de éste, el siglo XIX es especialmente un siglo filosófico, “es éste un signo de alta cultura [«Bildung»] y pudiera decirse que una firme conquista en la escala del progreso de la historia.”⁵³. Schopenhauer se explica el alto desarrollo de la Europa «blanca» en la medida que en esas latitudes, en comparación a otros pueblos, el hombre habría tenido que desarrollar al máximo sus capacidades espirituales para compensar la «miseria» y «escasez» de la naturaleza. Así se habría creado su alta «civilización». Schopenhauer señala además que la «crueldad» acompañaría a todo proceso civilizatorio, esto se debería en última instancia al carácter «salvaje» y «espantoso» de la naturaleza humana. El hombre sería el único animal que causa dolor a otros sin otro objetivo que éste mismo.⁵⁴ Además, añade que la «pobreza» y la «esclavitud», dos palabras para la misma cosa, tienen su origen en la sustracción de la energía de la gran mayoría, incluso a costa de la satisfacción de sus necesidades elementales, que se requiere para posibilitar el «lujo» de unos pocos. “En pocas palabras: una gran parte de las energías del

género humano es privada de la producción de todo lo necesario para posibilitar a unos pocos lo totalmente superficial e innecesario.”⁵⁵ Condición de posibilidad de toda cultura es la liberación de las necesidades materiales inherentes a la civilización: “Un pueblo de campesinos bulliciosos descubriría y crearía poco: pero, manos ociosas dan cabezas activas. Las mismas artes y ciencias son hijas del lujo y pagan a él sus deudas”⁵⁶.

A criterio de Burckhardt, el mal sería parte de la economía de la historia universal:

...el mal sobre la tierra, constituye, indudablemente, una parte de la gran economía de la historia universal: es la violencia, el derecho del fuerte sobre el débil forjado ya en aquella lucha por la existencia que llena toda la naturaleza, el reino animal y el vegetal, y desarrollado luego en la humanidad, mediante el robo y el asesinato, en los tiempos primitivos, por el desplazamiento o el aniquilamiento o la esclavización de las razas más débiles o de los pueblos más débiles de la misma raza, de los estados más débiles o de las capas sociales más débiles dentro del mismo estado o del mismo pueblo.⁵⁷

Nietzsche también dice que uno de sus grandes inspiradores para sus tesis sobre la dureza de la dinámica civilizatoria habría sido Wolf:

Cuando Friedrich August Wolf ha manifestado la necesidad de los esclavos en interés de una cultura, éste es uno de los conocimientos fuertes de mi gran predecesor,

para cuya comprensión los otros son demasiado blandos.⁵⁸

5.3. La formación moderna (“Bildung”)

En el *Nacimiento de la tragedia* la concepción de formación está determinada por su comprensión del arte. A diferencia de la modernidad, cuya concepción de formación se asienta sobre la base de la metafísica tradicional, que había impregnado los contenidos del humanismo, Nietzsche pone en el centro de su argumentación el problema de la creación artística centrada en su concepto de vida dionisiaca. Nietzsche entiende la formación como la afirmación irrestricta de las potencialidades estéticas del artista y con ello también de la esencial unidad entre cultura y vida. El concepto de Bildung de Nietzsche está directamente vinculado a su concepto de cultura como unidad estética. Recordemos que Nietzsche entiende la cultura como “dominio del arte sobre la vida”⁵⁹. Si esto es así, entonces, la formación es su consumación porque ésta es entendida por Nietzsche como “la vida de un pueblo bajo el regimiento del arte”.⁶⁰ A esto hay que agregar la tesis de Nietzsche sobre el significado del genio para la cultura. El fin de la cultura es la creación del genio porque sin él no sería posible la producción de ilusiones, requeridas para el mantenimiento de la vida. Nietzsche establece en el horizonte de su concepción de la vida dionisiaca una relación estrecha entre cultura, formación y genio.

5.3.1. "Formación" como afirmación del arte

Nietzsche entiende la «formación» como la afirmación irrestricta de las potencialidades estéticas del individuo. Lo específico de Nietzsche consiste en que los conceptos de formación y cultura tienen que justificar su referencia al arte en el ámbito de su metafísica de la vida. Formación y cultura se refieren a las posibilidades de mantenimiento y propagación de la actividad creadora de la vida. La crítica que Nietzsche hace a la formación moderna tiene su raíz en su concepto de vida implícito en su metafísica del arte. En el *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche no desarrolla un análisis sobre la formación moderna, pero, están implícitas tres perspectivas críticas que las va a retomar ampliamente en sus escritos inmediatamente posteriores: pérdida del sentido de la auténtica formación, debilitamiento de la formación por el predominio de los principios del historicismo y subordinación de la formación a los fines materiales y políticos de la sociedad. Nosotros hacemos una breve exposición de las tesis esbozadas por Nietzsche en el *Nacimiento de la tragedia* y luego pasamos a sus escritos posteriores para profundizar su concepto de Bildung.

A criterio de Nietzsche, en el individuo no es posible encontrar un ámbito irreductible al que supuestamente se le pueda atribuir aquel fondo de identidad en el que en última instancia estaría anclada la subjetividad. Al no existir dicho fon-

do, conceptos como el de «carácter», con el cual se definía justamente el ámbito de la formación, son vistos por Nietzsche no como actividades del individuo, sino como «representaciones» de la actividad vital:

El individuo, el carácter inteligible es sólo una representación del uno-primordial. El carácter no es una realidad, sino sólo una representación: ella es inducida al ámbito del devenir y por eso tiene una parte externa, el hombre empírico.⁶¹

La formación, por lo tanto, es entendida por Nietzsche como una representación que posibilita concretar las opciones en las que se expresa la vida. Esto es un proceso que, a su criterio, alcanza su cúlmen únicamente en el genio:

En la medida que la contradicción es la esencia del uno-primordial, puede ser al mismo tiempo máximo dolor y máximo placer: el descenso a la apariencia es máximo placer: cuando la voluntad se exterioriza totalmente. Esto lo logra en el genio.⁶²

El genio aparece a los ojos de Nietzsche como «reflejo adecuado del uno-primordial», en el cual puede expresarse plenamente como «apariencia». El genio mismo sería, en realidad, una apariencia requerida por la vida.⁶³ Apariencia en este caso significa pura actividad estética. En la figura del genio se realiza, por lo tanto, una concepción de formación en la cual ha sido afirmada la vida como producción estética (apariencia) en máximo

grado. “Formación es la vida en el sentido de los grandes espíritus con el objetivo de grandes objetivos.”⁶⁴

5.3.2. Educación («*Erziehung*»), formación (*Bildung*) e ilusión

Ante la pregunta ¿Qué es educación? Nietzsche se responde: “Que todo lo vivido se entienda inmediatamente bajo determinadas representaciones ilusorias.”⁶⁵ El valor de estas ilusiones, a su criterio, determinan el valor de la «formación»: “Formación: según el carácter de las representaciones ilusorias.”⁶⁶ Además, Nietzsche considera que estas ilusiones son producidas exclusivamente por grandes individuos: “Estas representaciones ilusorias son comunicadas únicamente por el ímpetu de personalidades. Por lo tanto, la educación depende de la grandeza moral y del carácter del maestro.”⁶⁷ De aquí se deduce también la importancia de estos individuos para la cultura en general: “Toda creación nueva de una cultura mediante naturalezas poderosas y modélicas, en las cuales se producen nuevas representaciones ilusorias.”⁶⁸ A estas naturalezas poderosas o genios les está reservada la tarea de transformar la verdad trágica en ilusiones que hagan factible la vida: “El genio tiene la fuerza de cubrir el mundo con una red de nuevas ilusiones: la educación del genio significa hacer necesaria la red de ilusiones mediante la celosa contemplación de la contradicción.”⁶⁹

El efecto del genio es normalmente que una nueva red de ilusiones son tejidas so-

bre la masa, bajo la cual ella puede vivir. Este es el efecto mágico del genio a los niveles inferiores. Pero, al mismo tiempo, hay una línea ascendente hacia el genio: ésta desgarrar siempre las redes existentes, hasta que finalmente es alcanzado en el genio logrando un objetivo del arte más alto.⁷⁰

En resumen, la actividad estética del genio es vista por Nietzsche como actividad productora de ilusiones que se necesitan para el mantenimiento de la vida en una cultura.

Tener en cuenta que la producción de ilusiones, en primera instancia, es una actividad de la voluntad en su tarea de mantenimiento de la vida y a la que, en última instancia, tiene que responder la formación y para cuya ejecución Nietzsche ve necesaria la presencia del genio:

Cuando se disuelve la representación ilusoria como tal, la voluntad tiene que - cuando de otra manera quiere la mantención de nuestra existencia- crear otra. Formación es un cambio permanente de representaciones ilusorias hasta las más nobles, es decir, nuestros ‘motivos’ se vuelven siempre más espirituales en el pensar, pertenecientes a una mayor generalidad. El objetivo de la ‘humanidad’ es lo más externo que nos puede ofrecer la voluntad como fantasma. En el fondo no se cambia nada. La voluntad ejecuta su necesidad y la representación trata de alcanzar la esencia universal de la voluntad. En el pensar en el bien de organismos más grandes, como es el individuo, radica la formación.⁷¹

5.3.3. Diagnóstico de la cultura y la formación alemanas

En el *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche bosqueja un diagnóstico de la cultura alemana y la caracteriza por su «desolación» y «decaimiento». ⁷² La formación alemana (“deutsche Bildung”) ha perdido su originalidad porque habría desterrado de sí al arte:

No hay ningún otro período artístico en el que lo que se llama la formación y el auténtico arte hayan sido tan ajenos y tan hostiles el uno al otro como lo vemos con nuestros propios ojos en el presente. Nosotros comprendemos el motivo por el que una formación tan débil odia el verdadero arte; de él teme su ocaso. ⁷³

A criterio del joven Nietzsche, la cultura encuentra su expresión más alta en la forma de «Bildung», la misma que es entendida por él «principalmente como una verdadera necesidad de arte», según su fragmento de principios del año 1871, elaborado para una versión más amplia del *Nacimiento de la tragedia*. ⁷⁴ La tesis del carácter esencialmente estético de la formación tiene que ver con su concepto de cultura como unidad estética. En otras palabras, la formación para Nietzsche sólo es posible allí donde la cultura sea entendida como unidad de «estilo artístico» en todas las expresiones vitales de un pueblo. ⁷⁵

En el *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche sintetiza en tres fenómenos culturales las causas del decaimiento de la «deutsche Bildung»: a) Abandono del ideal de la formación «clásica»; lo cual se-

ría especialmente evidente en las instituciones superiores de cultura que habrían llegado hasta un abandono escéptico del ideal helénico y hasta una perversión total del verdadero propósito de todos los estudios sobre la Antigüedad. ⁷⁶ b) El decaimiento de los estudios sobre la Antigüedad tiene su causa en el avance de la «historiografía» de la época y el «método» empleado por ella. En el cap. 20 Nietzsche se refiere al «método» empleado por la «historiografía». Se trata de la especialización ocasionada por la introducción del moderno método histórico en la investigación de la Antigüedad. Más adelante, Nietzsche responsabiliza al “espíritu histórico-crítico de nuestra cultura” ⁷⁷ por la carencia de un sustrato mítico y la consiguiente falta de unidad de la cultura. ⁷⁸ c) Nietzsche se pronuncia contra el deterioro de la cultura producido por su masificación y su consiguiente instrumentalización a fines ajenos a ella misma. Esto lo observa especialmente en el fenómeno del naciente periodismo de la época:

...el ‘periodista’, esclavo del papel del día, ha triunfado, en todo lo que se refiere a la cultura, sobre el docente superior, y a este último no le queda más que la metamorfosis, ya presenciada con frecuencia, de moverse ahora también él en la manera de hablar propia del periodista, con la ‘ligera elegancia’ de esa esfera, cual una mariposa jovial y culta. ⁷⁹

En la *Introducción* (1872) a sus conferencias sobre los establecimientos educativos Nietzsche sintetiza con claridad su temor y crítica frente a las dos perspecti-

vas que, a su criterio, caracterizan a la formación de su época: “por un lado, la tendencia hacia la máxima extensión de la formación, y, por otro lado, la tendencia a disminuirla y debilitarla.”⁸⁰ La primera tendencia se refiere a los programas de escolarización y socialización de la formación y, la segunda, a los intentos de subordinación de la formación a los fines del Estado prusiano.⁸¹ Estas tendencias, a criterio de Nietzsche atentan contra el carácter de la verdadera formación cuyos rasgos serían: “la tendencia a la restricción y concentración de la cultura, como antítesis de su máxima extensión posible, y la tendencia al refuerzo y a la autosuficiencia de la formación, como antítesis de su debilitación.”⁸² A la base de estas tendencias se encuentran, por una parte, su concepción aristocrática de cultura, centrada en la irrestricta libertad del individuo creador (genio) y, por otra, en la tajante separación establecida por Nietzsche entre cultura y Estado debido a la total autonomía que caracteriza a la primera.

5.3.4. *Tipos de formación*

Nietzsche distingue tres tipos de «Bildung»: «klassische Bildung», «formale Bildung» y «Bildung zur Wissenschaft». A criterio de Nietzsche, se trataría de tres cosas gloriosas, pero que desgraciadamente son contradictorias entre sí, y que sólo producirían una confusión de la cultura cuando se las junta por la fuerza.⁸³ La «klassische Bildung» es muy difícil de ser alcanzada en el bachillerato por las grandes exigencias que ella conlleva. La «for-

male Bildung» es sólo una «burda fraseología no filosófica» porque, en realidad, no existe su contrario, es decir, una «materielle Bildung». Y, en cambio, quien prioriza la «Bildung zur Wissenschaft», abandonan la «klassische Bildung» y la «formale Bildung» porque “el hombre científico y el hombre de cultura pertenecen a dos esferas diferentes, que de vez en cuando entran en contacto en un individuo aislado, pero no coincidirán nunca entre sí.”⁸⁴ En la tensión ciencia-Bildung, o también podríamos llamarla ciencia-arte, Nietzsche expresa su crítica al espíritu analítico impulsado por las ciencias particulares. Dicha oposición tiene que ver con la crítica de Nietzsche a la moderna sociedad industrial, es decir, la separación ocurrida como consecuencia de la división social del trabajo:

Han pasado varios siglos en que era evidente entender por hombre cultivado el docto; la experiencia del presente apenas nos induce a establecer una equivalencia tan ingenua. [...] La división del trabajo en las ciencias tiende hacia el mismo objetivo hacia el que tienden conscientemente las religiones: una reducción, incluso una destrucción de la cultura.⁸⁵

Nietzsche reacciona contra el liberalismo y el socialismo porque, a su criterio, ambos pretenden funcionalizar la Bildung a sus intereses prioritariamente económicos. En el fragmento para una forma ampliada del *Nacimiento de la tragedia* (1871), la idea de «revolución» sería peligrosa porque esconde el interés mezquino

de una «aristocracia del dinero» sin Estado. De igual manera, la expansión del «optimismo liberal» se lo explica en la medida que ha sido sometido a los intereses de la moderna economía del dinero.⁸⁶ Y, en su conferencia *Sobre el futuro de los establecimientos educativos* (1872), Nietzsche se opone a la socialización de la formación porque ésta ha sido subordinada a los “dogmas económico-nacionalistas” de la época.

Aquí tenemos la utilidad como objetivo y fin de la Bildung, más exactamente: el lucro, la mayor ganancia posible de dinero (...). Lo más posible de conocimiento y Bildung -por eso lo más posible de producción y necesidad- por eso lo más posible de felicidad: así reza la fórmula.⁸⁷

Según Nietzsche, la verdadera Bildung tiene que conducirnos al conocimiento de la “auténtica y única” patria cultural, es decir, a la Antigüedad griega.⁸⁸ En una de las notas preparatorias del mismo escrito, elaborada en el año 1871, aparece: “Esta Bildung más alta la reconozco yo hasta aquí sólo como resurrección del helenismo. Guerra contra la civilización.”⁸⁹ Grecia posee cultura; Roma civilización. La «verdadera» Bildung empezaría con el cultivo del «idioma».⁹⁰ Por esta razón, la «klassische Bildung», que nos conduce al conocimiento de la Antigüedad, tiene como punto de partida el cultivo del «idioma materno».⁹¹ Para Nietzsche no tiene sentido la exaltación del «individuo» y la «personalidad libre», supuestos básicos del programa de la Ilustración, si se lo hace fuera del camino del “arte, seriedad y

disciplina” que supondría el acostumbrarse al uso del idioma para acceder a la «klassische Bildung». Fuera de esto sólo reinaría la “barbarie”, es decir, “la falta total de estilo”, “la pérdida de aquel canon estético”, “la voluptuosidad de la anarquía y del caos”⁹².

La formación general («Allgemeine Bildung») en los fragmentos póstumos. En el contexto de sus reflexiones sobre el sentido de los establecimientos educativos Nietzsche se expresa críticamente sobre los proyectos de masificación institucional de la formación. A criterio de Nietzsche, habrían tres fuentes para «la creencia en la masa»: en primer lugar, dichos proyectos de masificación de la formación responden a la lógica del naciente capital industrial: “el instinto de la mayor generalización posible de la formación tiene su fuente en una total mundanización, en una subordinación de la formación como medio del lucro, de la más crudamente entendida felicidad terrenal”⁹³; en segundo lugar, el temor ante la opresión religiosa:

Aquí radica el temor opuesto: una total desmundanización mediante la religión, como si ella fuera la única satisfacción de la necesidad metafísica. Aquí radica el profundo instinto de que el cristianismo en sus raíces es enemigo de toda cultura y con lo cual está en una relación necesaria con la barbarie.⁹⁴

En tercer lugar, la incredulidad ante el genio: “...aquí es muy común una confusión: un pueblo recibe sus genios el verdadero derecho de existir, su justificación.

La masa no produce el individuo, por el contrario, ella se opone a él.”⁹⁵ Por el hecho de que la formación general es un atentado contra la autonomía del individuo, Nietzsche ve en el comunismo un enemigo de la auténtica formación:

La formación general es sólo un preestadio del comunismo: la formación es por este camino tan debilitada que ya no puede conferir ningún privilegio. Ella es por lo menos un medio contra el comunismo. La formación general, es decir, la barbarie es precisamente el presupuesto del comunismo.⁹⁶

Bildung y Estado. En los planes de «masificación» institucional de la formación Nietzsche ve una amenaza contra el estado de «aristocracia espiritual» que la caracteriza.⁹⁷ Nietzsche es de la idea de una incompatibilidad fundamental entre la formación y el Estado. A esto se debe que desaprueba los planes de una «formación general» cuyo promotor principal sea el Estado:

En él actúan elementos que son contrarios a la verdadera formación: él cuenta con la extensión, él domestica los muchos profesores jóvenes. Posición ridícula de la formación clásica: el Estado tiene un interés en el lacónico ‘especializado’: como él apoya sólo la filosofía filológica especializada o la panegírica filosofía del Estado.⁹⁸

En las *Consideraciones intempestivas* sobre la historia Nietzsche trata sobre todo de hacer frente al espíritu del historicismo que, a su criterio, sería la causa principal del decaimiento de la cultura

moderna. Nietzsche desarrolla aquí su tesis de cultura como «segunda» naturaleza en el contexto de su crítica a la «ciencia histórica» y «formación» modernas. Nietzsche observa que la expansión de la ciencia histórica de su época ha dado como resultado una cultura esencialmente dividida, sin la unidad fundamental característica de la vida. Frente a todo esto Nietzsche recurre a lo que él entiende por concepto de cultura de los griegos, quienes habrían construido una cultura donde las oposiciones entre cultura y naturaleza, conocimiento y vida habrían sido superadas ejemplarmente.

La crítica a la ciencia histórica positiva por su atentado contra la vida Nietzsche la extiende a la moderna formación en general: “Precisamente por eso nuestra moderna formación no es nada vital, (...) ella no es en absoluto una verdadera formación, sino un tipo de saber sobre la formación.”⁹⁹ A esta Bildung externa y artificial de la modernidad Nietzsche opone la Bildung griega de la época clásica y preclásica, como una totalidad ética no dividida, como forma de vida substancial: para él es

...el concepto griego de cultura, en contraposición al romano como una Physis nueva y mejorada, sin adentro y afuera, sin desfiguraciones y convenciones, la cultura como una unidad entre vida, pensamiento, apariencia y querer¹⁰⁰

5.3.5. “Formación” y “nueva mitología”

Del legado romántico de Nietzsche en la relación Bildung-mitología. Behler

ha investigado sobre la relación de las tesis de Nietzsche con las de Friedrich Schlegel. Tesis central del Romanticismo temprano sería la creación de una «nueva religión» que se concretaría en la forma de una «nueva mitología». ¹⁰¹ Esta «nueva religión» tendría que surgir de la síntesis del mundo de la formación de la filosofía idealista y de la literatura clásico-romántica. La formación, por su parte, tendría que convertirse en el elemento «invisible» junto a la moral y la filosofía. ¹⁰² De la síntesis de las nuevas poesía y filosofía tendría que crecer una religión de formación y de humanidad, de modo que ella pudiera ser algo así como el fundamento del tiempo venidero. Como evangelio de humanidad y de formación la nueva mitología tendría que elaborar una visión del mundo que articule el nuevo espíritu de la época naciente y que ya se estaba manifestando en forma aislada en la poesía, filosofía, ética y ciencias naturales. Behler hace notar cómo Schlegel se refiere a la «nueva mitología» como al «alma de la formación». En dicho contexto, expresiones como «alma de la formación», «nueva religión» y «nueva mitología» son sinónimas. El mismo Schlegel afirma que en el mundo del arte y de la formación, la religión aparecería necesariamente como mitología. ¹⁰³ En estas tesis de Schlegel obviamente se pueden ver ciertas coincidencias y paralelismos de las tesis de Nietzsche respecto al significado del mito para la cultura. Como sabemos, incluso Nietzsche pone a la figura mítica de Dioniso como el juez ante el que tienen que comparecer todo lo que en la actualidad se denomina civilización

cultura y formación. El *Nacimiento de la tragedia* es obviamente un ensayo de crítica cultural del espíritu moderno.

El recurso al pasado, como recuperación de un ideal de cultura que en la modernidad ha degenerado, también está presente en los hermanos Schlegel. A su criterio, la formación de los antiguos, a diferencia de los modernos, no fue realizada artificialmente, sino en forma natural. Esto habría sido posible porque los griegos supieron ver en el mito el núcleo y la fuente de toda la formación clásica. ¹⁰⁴ Esta consideración histórica del mundo que se mueve en las coordenadas Antigüedad y modernidad, se encuentra a la base de todos los análisis histórico literarios y determinan también la concepción de Friedrich Schlegel sobre la nueva y antigua mitología. Rasgo que también es asumido por Nietzsche, pero, que no puede designado como mero Romanticismo por su reformulación del ideal de lo clásico contenido en su idea de lo dionisiaco.

Visto en su conjunto, la «nueva mitología» de los románticos, por lo menos en el caso de los hermanos Schlegel, se presenta como el intento de constitución de un panteísmo de la humanidad que sería despertada a la autoconciencia, la misma que, bajo la eliminación de toda forma de trascendencia, o de una justificación externa al mundo de ella misma, ha encontrado en sí misma el punto medio. En este nuevo credo el hombre o la humanidad han sido elevados al lugar de Dios: «Filosofía y poesía son las energías más altas del hombre, y la formación, es decir, la superación del hombre sobre sí mismo, la

aspiración hacia lo inalcanzable es el objetivo de este panteísmo de humanidad.”¹⁰⁵ La conclusión de Behler es muy esclarecedora sobre el conjunto de la visión del mundo inherente al proyecto romántico de la nueva mitología:

Si es que el método de Fichte, de fundamentar todo desde el yo, puede ser complementado con la superación de Spinoza del yo en el universo, entonces, el núcleo del discurso mitológico se puede designar como síntesis del idealismo y realismo en una forma superior del realismo ideal, en el cual se imponen ambas formas del panteísmo.¹⁰⁶

5.4. La cultura de ópera

La “cultura de ópera” sería, a criterio de Nietzsche, la expresión más clara de la cultura socrática en la época moderna. Problemático le parece al autor el haber montado una ópera impregnada de contenidos “idílicos” al presuponer un estado primigenio del “ser humano”. Nietzsche propone, a cierta distancia de las tesis de Schopenhauer y Wagner, que la conducción de la ópera debe estar dada por las implicaciones metafísicas de la música.

5.4.1. Tendencia “idílica” de la ópera “humanista”

En la expresión “cultura de ópera” Nietzsche trata de acuñar lo que sería el “contenido más íntimo” de la cultura socrática en la modernidad. Nietzsche sostiene que lo fundamental de la “génesis” de la ópera está contenida en su “tendencia idílica”. Nietzsche critica con ello a la

concepción estética de los «humanistas», quienes partían de una supuesta

...época primitiva del ser humano en la que éste se hallaba junto al corazón de la naturaleza, y en esa naturalidad había alcanzado a la vez, en una bondad y una vida artística paradisiacas, el ideal de la humanidad.¹⁰⁷

A los ojos de Nietzsche, esta concepción se le presenta como un jugueteo fantasmagórico y ridículo, si se lo comparara con la terrible seriedad de la naturaleza. Por esto Nietzsche ve en la ópera simplemente una glorificación «optimista» del ser humano en sí. En cuanto a la ejecución y contenidos de la ópera Nietzsche critica la “mezcolanza de estilos” existente en ella, lo cual se expresa, a su criterio, en el «alternarse» de géneros artísticos (acción, palabra, música) y, por lo tanto, en el haber despojado a la música de su papel protagónico. En la ópera la música sería considerada como un siervo, la palabra del texto como un señor. A criterio de Nietzsche, en la ópera no se cumple la tarea «suprema» del arte:

...el redimir al ojo de penetrar con su mirada en el horror de la noche y el salvar al sujeto, mediante el saludable bálsamo de la apariencia, del espasmo de los movimientos de la voluntad¹⁰⁸

En la ópera se habría despojado completamente a la música de su «verdadera» dignidad:

...la de ser espejo dionisiaco del mundo, de tal manera que lo único que le queda es

remedar, como esclava de la apariencia, la esencia formal de ésta, y producir un deleite externo con el juego de las líneas y las proporciones.¹⁰⁹

Finalmente, Nietzsche sostiene que en la música (Bach, Beethoven, Wagner) y filosofía (Kant y Schopenhauer) alemanas ya se anuncia un «despertar gradual del espíritu dionisiaco», es decir, de la antigua tragedia griega en el mundo moderno, con lo cual el «espíritu alemán» retornará «a sí mismo».

La cultura de la ópera. A diferencia de los intermedios musicales, que todavía se acostumbraba en el siglo 19, en el teatro la música está presente en la ópera en todos los elementos esenciales del drama musical: en el desarrollo de la acción, expresión y acento de las voces, sentimientos, etc. La ópera se originó al final del siglo 16 en Florencia, cuando uno de los círculos de poetas, músicos y eruditos, formados según el espíritu de la academia platónica, intentaron revivir el antiguo drama mediante una ejecución conjunta de solistas, coro y orquesta. Los contenidos estaban orientados a la representación de dramas pastoriles del siglo 16 (Jacopo Peri «Dafne» [1597], la «Euridice» - Óperas del mismo compositor de Giulio Caccini [1600]). La irrupción de la gran ópera barroca ocurrió con Claudio Monteverde con su «Orfeo» (1607). Más tarde, Venecia desplaza a Florencia y aquella se convierte en el mayor centro operístico de

Noritalia. En 1637 se construyó en Venecia el primer teatro de la ópera.

«Stilo rappresentativo [...] Rezitativo». Con “stilo rappresentativo” se denomina el estilo representativo en la ópera de los siglos 16 y 17, en el cual la constitución psíquica y emocional del personaje principal es representada con mucha expresividad y muchos efectos. El recitado es un canto hablado, una declamación festiva. El tránsito desde el «recitado» hasta el “stilo rappresentativo” se realiza en el «Orfeo» de Monteverde, en el cual el recitado, que todavía era dependiente del idioma, sería desplazado por el estilo representativo musical, el cual es mucho más expresivo y vivo.¹¹⁰ Nietzsche critica justamente la falta de soberanía de la música en el conjunto del drama. A su criterio, la carencia de estilo de la ópera es evidente porque alterna diversos géneros artísticos (palabra, música, acción), sin hacer de la música el elemento central:

Este alternarse de discurso afectivamente insistente, pero cantado sólo a medias, y de interjección cantada del todo, que está en la esencia del stilo rappresentativo, este esfuerzo, que alterna con rapidez, por actuar unas veces sobre el concepto y sobre la representación, y otras sobre el fondo musical del oyente, es algo tan completamente innatural como y tan íntimamente opuesto a los instintos artísticos así de lo dionisiaco como de lo apolíneo, que es preciso inferir un origen del recitado situado fuera de todos los instintos artísticos.¹¹¹

5.4.2. La “obra de arte universal” de Wagner

En el *Nacimiento de la tragedia*, a primera vista, domina la idea de una síntesis o combinación de diferentes géneros artísticos, en lo cual se nota la influencia de Wagner y su tesis de la «obra de arte universal», sin embargo de lo cual, hay que decir que Nietzsche tiende a acentuar el papel de la música. Nietzsche explica la tragedia musical de modo que en ella se observa una relación de complementariedad de las artes dionisiacas y apolíneas, que se expresa como una síntesis de música y drama. Mientras que la música es expresión de la voluntad, en cambio, el drama, más exactamente la acción dramática, posibilita expresar el mundo de las apariciones:

Y si es cierto que también la tragedia musical agrega la palabra, ella puede mostrar juntos a la vez el substrato y el lugar de nacimiento de la palabra y esclarecernos desde dentro el devenir de ésta./Pero de este suceso descrito se podría decir con igual decisión que es sólo una apariencia magnífica, a saber, aquel engaño apolíneo mencionado antes, gracias a cuyo efecto debemos quedar nosotros descargados del embate y desmesura dionisiacos.¹¹²

Wagner pretende con su «drama musical» una suerte de nueva obra en la cual participen varios géneros artísticos en la elaboración de una obra de arte universal: música, danza, acción, imagen, y palabra. Por esto a Wagner le parece un fenómeno «monstruoso» el intento de la

ópera de elaborar el verdadero drama sobre la base de la música absoluta.¹¹³ Wagner rechaza tanto el absoluto dominio de la música como del drama y está a favor de la música dramática, más exactamente, por el drama musical. Respecto a la tragedia griega, Wagner rechaza una rivalidad entre música y drama y acentúa, más bien, la relación genética de ambas expresiones:

Aquí en cambio es ella (la música) en verdad `la parte que al principio fue todo, y que desplazó su vieja dignidad como seno materno también del drama, ella se siente precisamente llamada para ello. Pero, en esta dignidad no pretende colocarse ni delante ni atrás del drama: ella no es su rival, sino su madre.¹¹⁴

En el escrito *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) Wagner reprocha a Mozart el aislamiento de los géneros artísticos (música, drama, danza), ya que esto impediría el surgimiento de la nueva obra de arte:

Sólo de los mismos y comunes impulsos de todos los tres géneros artísticos puede su liberación en la verdadera obra de arte, con lo cual esta obra de arte misma puede ser posibilitada. Sólo cuando se vence la autonomía de los tres tipos de artes para abrirse al amor de los otros; sólo cuando cada uno de ellas es capaz de amarse a sí mismo en las otras; sólo cuando ellas mismas dejan de ser obras de arte aisladas, se vuelven capaces de crear la obra de arte perfecta; sí su dejar de ser en este sentido es ya por sí solo esta obra de arte, su muerte directamente su vida.¹¹⁵

En su escrito *Kunst und Klima* (1850) Richard Wagner sostiene que la

«naturaleza» ha influenciado en el hombre de tal modo que ha surgido el arte. Este es explicado por Wagner como “la reunificación consciente con la naturaleza reconocida por el hombre”¹¹⁶. A su criterio, la reunificación del hombre con la naturaleza es la condición de una renovación cultural general de la vida. La «Obra de arte del futuro» (*Die Kunstwerk der Zukunft*) no sería una experiencia estética inmanente, sino que esta obra de arte universal tiene que estar al servicio de una renovación de la vida en general. Esta sería «la nueva religión» que tendría que reemplazar a “la religión dominante del egoísmo” de la actualidad.¹¹⁷ De esta manera Wagner recrea los motivos del romanticismo temprano alemán, especialmente de Friedrich Schlegel y Novalis, quienes habían concebido la idea de una obra de arte universal, de la poesía universal y de una religión centrada en el arte. Wagner está en relación con el Romanticismo temprano precisamente por las tesis de la obra de arte universal, la religión del arte y su entusiasmo por la música, pero, existe una diferencia básica entre ellos: los románticos hacen de la poesía el centro de su atención, mientras que para Wagner, en cambio, lo es el drama, más exactamente, el drama musical. Esta simbiosis de drama y música es también el punto que marca la diferencia fundamental entre Wagner y Schopenhauer.

5.4.3. *Schopenhauer y Wagner*

Schopenhauer está en contra de la mezcla de géneros artísticos. Debido a que la música es expresión directa de la volun-

tad, aquélla no puede mantener una relación de subordinación o condicionabilidad frente a los otros géneros artísticos. Por esta razón pretende garantizar la independencia de la música, es decir, de la canción y de la ópera, frente a la palabra y la acción:

De esta manera, muy lejos de ser una mera ayuda de la poesía, un arte autónomo, es la más poderosa de todos y es por eso que ella alcanza sus objetivos por sus propios medios; de esta manera es seguro que ella no necesita de las palabras del canto o de la acción de una ópera.¹¹⁸

A criterio de Schopenhauer, la música no puede convertirse en una función de la poesía o de la acción de la ópera, sino que éstas tienen que estar subordinadas a aquélla. La capacidad expresiva de la música mantiene su predominio frente a la palabra e incluso en las formas de ejecución conjunta o autónomas:

Las palabras son y permanecen para la música como un agregado extraño de valores subordinados, porque el efecto de los tonos es más poderoso, con menos errores y más rápidos que el de las palabras: por eso éstas tienen que, cuando son incorporadas en la música, asumir una posición absolutamente subordinada y regirse totalmente según ella. Al contrario se forma la relación respecto de la poesía, ya sea a la de la canción o a la del texto de la ópera, a la cual es añadida una música. Porque tan pronto como se muestra en ésta el arte del tono su poder y su capacidad superior, al mismo tiempo ella da a conocer ahora sobre el más profundo, último y secreto co-

nocimiento expresado en las palabras o sobre la acción representada en la ópera, lo cual expresa la esencia auténtica y verdadera y que nos enseña el alma más profunda de los sucesos y acontecimientos, de los cuales el escenario sólo nos ofrece su envoltura y cuerpo.¹¹⁹

El texto último posibilita analizar en forma ejemplar las diferencias de planteamientos entre Schopenhauer y Wagner. La tesis de que la música, más exactamente, el motivo musical en los sucesos de la acción posibilitan expresar directamente el complejo de sentimientos, los cuales no son expresables por medio del idioma, corresponde en principio también a lo planteado por Wagner. Pero Wagner desarrolla un medio de expresión a través de su técnica del canto hablado, en el cual la música y el idioma articulan una simbiosis en la que finalmente se expresan los contenidos más íntimos. En cambio, Schopenhauer sostiene, más bien, que el texto habría sido poetizado para la música, antes que la música hubiera sido compuesta para el texto.¹²⁰ Sobre la ópera Schopenhauer sostiene un planteamiento doble respecto de la música. Por una parte, la música de una ópera, la «partitura», tendría una existencia para sí totalmente independiente, especial y al mismo tiempo abstracta, a la cual serían extrañas el desarrollo y los personajes de la pieza, los cuales siguen sus reglas propias y fijas. Por otra parte, ella sería «alma» respecto al drama, en la cual ella transforma en prepariencia el «significado interno» de la acción dramática.¹²¹ La preeminencia de la

música respecto a todas las otras artes es indudable para Schopenhauer. Él supo dar a la música un contenido metafísico como expresión de la voluntad, pero, se mantiene en la concepción tradicional porque reivindica la ejecución independiente de las artes, lo cual Wagner está empeñado en superar.

La diferencia de Wagner y Nietzsche respecto a Schopenhauer es especialmente observable en su crítica a la ópera. Wagner pretende cuestionar la ópera en general porque en ella las artes se habrían aislado: «La ópera, como aparente unificación de todos los tres tipos de arte, se ha convertido en el punto de reunión de los esfuerzos aislados de estas hermanas.»¹²² De todas manera Wagner ve en el «arte del tono» de la ópera «el impulso hacia las verdaderas obras de arte, hacia el drama»¹²³. La obra de arte verdadera sería el drama, el por así llamarlo «drama musical».¹²⁴ Apenas en el drama musical contiene la música, en el ámbito de realización de la acción dramática, su verdadero valor:

...con lo cual el drama del futuro va a estar por sí mismo allí, si es que no está en capacidad de vivir ni tragedia, ni ópera, ni pantomima; cuando estén superadas totalmente las condiciones que le hicieron aparecer y la conservaron en su vida innatural.¹²⁵

La concepción de la tragedia de Nietzsche es una síntesis de la metafísica de la música de Schopenhauer y de la idea de Wagner de la obra de arte universal, la

cual por su parte está influenciada por la filosofía de Schopenhauer sobre la voluntad del mundo. Pero, está claro que Nietzsche en este complejo de problemas, a diferencia de Wagner, acentúa en otros aspectos. Nietzsche está interesado en una síntesis de las diferentes artes, pero, su interés es menor, más exactamente, no es un interés en el sentido de la obra de arte universal de Wagner, sino, más bien, en el sentido de la dialéctica vida-apariencia. Su problema es la relación del mundo de la voluntad y el mundo de las apariencias, de su relación genética de los fenómenos complementarios de lo dionisiaco y de lo apolíneo, de la vida que se trasciende en la apariencia. El entramado de las artes es para él en primer lugar una función del desarrollo del problema vida-apariencia.

Resumiendo. En opinión de Nietzsche, el sustrato teórico de la cultura moderna hay que buscarlo en la representación “optimista” del mundo. Dicha representación del mundo tendría al “hombre teórico” Sócrates como su máximo exponente. En dicha visión del mundo la ciencia habría sido absolutizada hasta el punto de haber creado una “cultura universal del saber”. La expansión generalizada de semejante concepción habría traído como resultado la negación de las potencialidades vitales contenidas en el arte y, peor aún, habrían conducido al hombre moderno en general a un estado de incertidumbre frente a las consecuencias perversas de los mismos procesos de modernización. Pretensión de Nietzsche no fue simplemente la denuncia del carácter limita-

do de la ciencia moderna, sino la puesta en cuestión de la metafísica occidental, para lo cual aquélla es presentada como la forma tardía de esta. El autor pronostica que la práctica científica sólo es conducida a sus cauces normales cuando es concebida como otra forma de arte. Nietzsche sostiene que la ciencia no se puede dar a sí misma su sentido, sino que ella tiene que buscarlo en procesos vitales extracientíficos; peor aún, los procesos civilizatorios entregados a la lógica de aquélla sucumben ante su propia negación. Contra todos los pronósticos de la Ilustración, que habían pretendido mayores niveles de emancipación por implementación de la racionalidad científico-técnica, Nietzsche prescribe que el suelo sobre el cual se desarrollaron procesos de modernización es el “dominio”. La consolidación de la civilización, particularmente de la modernidad, sólo ha sido posible bajo el presupuesto de la “esclavitud”. De esta manera las propuestas del “humanismo” culto son denunciadas en su falsedad por referencia a un hombre “abstracto”, desvinculado de los procesos reales de la historia y que se había amalgamado en un discurso imbuido de idealismo, positivismo e historicismo. A criterio de Nietzsche, la cultura moderna tiene posibilidades en la búsqueda de una “formación” (Bildung) que se atenga a los criterios del arte y cuyo prototipo podría ser imitado en el ejemplo del “genio”. En éste la afirmación de la fuerza creadora de la ilusión sería la que evite el debilitamiento de la vida por recurso a la racionalidad científica, ya sea en la prácti-

ca de la historiografía de la época, o por asunción del tipo de racionalidad generado por los procesos masivos de industrialización (en el apareamiento de los fenómenos de comunicación masiva). Sintetizando: la más alta expresión de cultura, como “formación”, tiene que garantizar su espacio de realización como práctica aristocrática, en desarrollo polémico con la racionalidad instrumental articuladas en las instituciones económica, social y política. Finalmente, con la expresión “cultura de ópera” el autor quiere denunciar las consecuencias en el arte moderno para una práctica estética infestada de criterios “humanistas”. Lo más grave sería el haber despojado a la ópera del fondo dionisiaco que se revelaría en la música y, sobre todo, haber desterrado la dialéctica vida-apariencia de la práctica artística.

Notas

- 1 NT 18, p. 146.
- 2 Ibid.
- 3 KSA 1, p. 13.
- 4 NT 15, p. 127. La misma idea en el capítulo 18: “aquella idea ilusoria que, de la mano de la causalidad, se arroga la posibilidad de escrutar la esencia más íntima de las cosas.” NT 18, p. 148.
- 5 NT 18, p. 148.
- 6 En este contexto, qué significa «metafísica»? “Nichts Geringes [...] als das ganze Deutungs- und Sinnstiftungs- und Tröstungs-System der abendländischen Tradition. Läßt sich abendländische Spiritualität insgesamt durch den Terminus ‘Metaphysik’ charakterisieren, so kann man den kleinsten gemeinsamen Nenner all der seit 2500 Jahren den Menschen von den verschiedenen Philosophen angeboten Antworten auf ihre Bedürfnisse so auskürzen: es ist die (bald Idee, bald Gott, bald Substanz, bald Subjekt genannte) Gewißheit einer übersinnlichen Welt.” M. Frank, *Conditio moderna. Essays, Rede, Programm*, Leipzig, Reclam, 1993, p. 84.
- 7 NT 18, p. 149.
- 8 Ibid.
- 9 Cfr. NT 13, p. 117.
- 10 Cfr. NT 15, p. 128.
- 11 NT 15, p. 127.
- 12 NT 15, p. 130.
- 13 NT 14, p. 124.
- 14 NT 14, p. 124.
- 15 NT 17, p. 140.
- 16 NT 15, p. 130.
- 17 Cfr. NT 14, p. 123.
- 18 Nietzsche: “Das Unbewußte ist größer als das Nichtwissen des Sokrates./Das Dämonion ist das Unbewußte, das aber nur hindernd dem Bewußten hier und da entgegentritt: das wirkt aber nicht produktiv, sondern nur kritisch. Sonderbarste verkehrte Welt! Sonst ist das Unbewußte immer das Produktive, das Bewußte das Kritische.” KSA 7, p. 21.
- 19 NT 13, p. 117.
- 20 Cfr. Op. cit., Thorgeirsdottir, *Vis creativa. Kunst und Wahrheit...*, p. 94.
- 21 KSA 7, p. 224.
- 22 KSA 7, p. 623.
- 23 Ibid.
- 24 KSA 7, pp. 427-8.
- 25 NT 18, p. 147.
- 26 Ibid.
- 27 Ibid.
- 28 KSA 7, pp. 339-340.
- 29 KSA 7, p. 340.
- 30 Cfr. KSA 7, p. 339.
- 31 Cfr. KSA 7, p. 338.
- 32 KSA 7, p. 336.
- 33 KSA 7, p. 339.
- 34 KSA 7, p. 336.
- 35 Así la conocida interpretación de Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*. Cfr. Norbert Rath, *Zur Nietzsche-Rezeption Horkheimers und Adornos*, en: *Vierzig Jahre Flaschenpost: ‘Dialektik der Aufklärung’. 1947*

- bis 1987, Frankfurt, ed. por Willem van Reijen und Gunzelin Schmid Noerr, Fischer Taschenbuch Verlag, 1987, pp. 73-110.
- 36 KSA 7, p. 337.
- 37 KSA 7, p. 336.
- 38 KSA 7, p. 338.
- 39 KSA 7, p. 339.
- 40 Cfr. KSA 7, p. 346.
- 41 KSA 7, p. 337.
- 42 KSA 7, p. 336.
- 43 Karl Brose, *Sklavenmoral. Nietzsches Sozialphilosophie*, Bonn, Bouvier, 1990, pp. 34.
- 44 KSA 7, p. 342.
- 45 KSA 7, p. 343.
- 46 Cfr. KSA 7, p. 347.
- 47 KSA 7, p. 348.
- 48 Cfr. KSA 7, p. 333.
- 49 Cfr. Georg Lukács, *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, 2ª. ed., Barcelona/México, Grijalbo, 1968, p. 262.
- 50 Para una crítica de las tesis de Lukács Cfr. H. Ottmann, *Anti-Lukács. Eine Kritik der Nietzsche-Kritik von George Lukács*, en: *Nietzsche-Studien*, XIII, Berlin/New York, ed. por Walter de Gruyter, 1984, pp. 570-586.
- 51 L. Klages, *Die Psychologischen Erregenschaften Nietzsches*, Leipzig, 1926, p. 152. «Ententier»: Anhänger der Entente cordiale, «herliches Einverständnis», zwischen Frankreich und England nach 1904.
- 52 Cfr. Op. cit., K. Brose, *Sklavenmoral. Nietzsches...*, pp. 37-38.
- 53 Op. cit., Schopenhauer, *Arthur Schopenhauer Sämtliche...*, I, p. 87.
- 54 Op. cit., Schopenhauer, *Arthur Schopenhauer Sämtliche...*, I, pp. 189, 251 y 254. Así Schopenhauer: “Que las más altas civilización y cultura se encuentran exclusivamente en las naciones blancas...esto se basa en el hecho de que la miseria es la madre de las artes...muchas formas de miseria han tenido que desarrollar sus energías intelectuales y descubrir todas las artes y formarlas para compensar la escasez de la naturaleza. Así se ha creado su alta civilización.” Sólo basta observar cómo han surgido las civilizaciones de todos los tiempos para constatar que “El hombre es en el fondo un animal salvaje y espantoso.” y que “no es inferior a ningún tigre y hiena en su crueldad y falta de compasión”.
- 55 Ibid, p. 289.
- 56 Ibid, p. 291.
- 57 Op. cit., Burckhardt, *Reflexiones sobre la historia...*, p. 322.
- 58 KSA 7, p. 156.
- 59 KSA 7, p. 513. Fragmento póstumo 1872/73, 19 [310].
- 60 KSA 7, p. 511. Fragmento póstumo 1872/73, 19 [298].
- 61 KSA 7, p. 201. Fragmento póstumo 1870/71, 7 [161].
- 62 NT 7, p. 199. En este sentido también Cfr. Fragmentos póstumos 1870/71, 7 [157]. En otro pasaje también aparece: “Tarea de la formación: perfeccionar al genio, aplanar sus caminos, hacer posible su efecto mediante el respeto, encontrarlo.” Fragmento póstumo 1871/1872, 18 [3].
- 63 KSA 7, p. 201.
- 64 KSA 7, p. 258. Fragmento póstumo 1871/72, 8 [92].
- 65 KSA 7, p. 121.
- 66 Ibid.
- 67 Ibid.
- 68 Ibid.
- 69 KSA 7, p. 130.
- 70 Ibid.
- 71 KSA 7, p. 117. Fragmento póstumo 1870/71, 5 [91].
- 72 Cfr. NT 20, p. 163.
- 73 Ibid.
- 74 Cfr. KSA 7, p. 339.
- 75 Cfr. R. Kokemohr, *Zukunft als Bildungsproblem. Die Bildungsreflexion des jungen Nietzsche*, Düsseldorf, 1973, p. 17.
- 76 Cfr. NT 20, p. 162.
- 77 NT 23, p. 169.
- 78 Así Nietzsche: “El enorme apetito histórico de la insatisfecha cultura moderna, el coleccionar a nuestro alrededor innumerables culturas distintas, el voraz deseo de conocer, ¿a qué

- apunta todo esto si no a la pérdida del mito, a la pérdida de la patria mítica, del seno materno mítico? Pregúntese si la febril y tan desazonante agitación de esta cultura es otra cosa que el ávido alargar la mano y andar buscando alimentos propios del hambriento -¿y quién podría dar todavía algo a tal cultura, que no puede saciarse con todo aquello que engulle, y a cuyo contacto el alimento más vigoroso, más saludable, suele transformarse en 'historia y crítica?'” NT 23, p. 180.
- 79 NT 20, p. 162.
 80 KSA 1, p. 647.
 81 Cfr. KSA 1, pp. 647 y 707.
 82 KSA 1, p. 647.
 83 Cfr. KSA 1, p. 682.
 84 KSA 1, p. 183.
 85 KSA 1, p. 670.
 86 Cfr. KSA 1, p. 346.
 87 KSA 1, p. 667.
 88 Cfr. KSA 1, p. 688.
 89 Cfr. KSA 7, p. 385.
 90 Cfr. KSA 1, pp. 683 y 685.
 91 Cfr. KSA 1, p. 685.
 92 KSA 1, p. 681.
 93 KSA 7, p. 243. Fragmento póstumo 1871/72, 8 [57].
 94 KSA 7, p. 244.
 95 Ibid.
 96 KSA 7, p. 243.
 97 KSA 7, p. 248. Fragmento póstumo 71/72, 8[65].
 98 Ibid.
 99 KSA 1, p. 273.
 100 KSA 1, p. 334: “der griechische Begriff der Cultur -im Gegensatze zu dem romanischen- als einer neuen und verbesserten Physis, ohne Innen und Aussen, ohne Verstellung und Con-vention, der Cultur als einer Einhelligkeit zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen”.
- 101 Cfr. Ernst Behler, *Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie*, en: Nietzsche-Studien, Band 8, Berlin/New York, ed. por Walter von Gruyter, 1979, p. 187.
 102 Cfr. Op. cit., F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel...*, II, p. 256.
 103 Cfr. Ibid, p. 259.
 104 Cfr. Ibid, I, pp. 351, 435, 509.
 105 Op. cit, Behler, *Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel...*, p. 200.
 106 Ibid, p. 205.
 107 NT 19, p. 155.
 108 NT 19, p. 157.
 109 Ibid.
 110 Cfr. Comentario de Pütz, en: F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, München, Goldmann Verlag, 1990, p. 269.
 111 NT 19, p. 152.
 112 NT 21, p. 171.
 113 Cfr. Op. cit., Wagner, *Gesammelte Schriften...*, III, p. 233.
 114 Ibid, IX, p. 305.
 115 Ibid, III, p. 122.
 116 Ibid, III, p. 209.
 117 Ibid, III, p. 123
 118 Op. cit., Schopenhauer, *Arthur Schopenhauer Werke Sämtliche...*, II, p. 574. (Zur Methaphysik der Musik).
 119 Ibid, p. 575.
 120 Ibid.
 121 Ibid, p. 576.
 122 Op. cit., Wagner, *Gesammelte Schtften und...*, III, p. 119.
 123 Ibid.
 124 Ibid, X, p. 184. (*Über die Anwendung der Musik auf das Drama*)
 125 Cfr. Ibid, III, p. 122.

CONCLUSIONES

El concepto de cultura con el que Nietzsche opera en el *Nacimiento de la tragedia* tiene su centro en el concepto de vida, el cual es entendido por el autor básicamente como actividad artística. En dicho intento «cultura» aparece representada en el contexto mayor de un debate que da cuenta del estado y límites de la metafísica occidental respecto al arte. Con Nietzsche se consuman las posibilidades conocidas en Occidente en torno a la investigación sobre el ente porque el arte es elevado a metafísica. De los griegos rescata una visión del mundo que en última instancia se entiende en el horizonte cambiante del devenir y de los modernos una subjetividad que incluso se consume en el intento de su descentramiento en la experiencia estética. De este primer esfuerzo de discusión total con lo establecido Nietzsche reivindica posibilidades legítimas de realización desde el arte. Creo que el gran mensaje tiene que ver con la afirmación de la contradictoriedad de la vida, no simplemente como afirmación de la vida en la práctica de los artistas, sino la vida entendida como arte. Hacer de la propia vida una obra de arte. O, dicho de otra manera, su filosofía tiene que ver con el arte de vivir. ¿Se trata de una afirmación retórica cuyo objetivo sería eludir explicaciones racionales? No. Creo que si se entiende por “cultura”, en términos generales, la modalidad de vida, entonces surgen algu-

nas pautas en este sentido, surgidas en el debate con Nietzsche.

Lo primero es que con Nietzsche la preocupación tradicional por el ente es radicalizada en una metafísica del arte. De esta manera, «cultura» en Nietzsche desborda el campo problemático de lo socio-cultural para tener que confrontarse con la trama de “visiones del mundo” que han alimentado la tradición occidental. Nietzsche se confronta, asume y abre nuevas posibilidades de realización desde el arte concebido como expresión vital. Desde su concepto de vida entendido como arte el autor consume una perspectiva de cultura que radicaliza una de las posibilidades de la tradición occidental.

Lo segundo es que en Nietzsche se asume crítica y creativamente la crisis de una modernidad devenida a menos por los excesos de una subjetividad unilateralmente racionalizada desde el paradigma de la ciencia moderna. En el arte Nietzsche pretende restituir y ampliar las posibilidades de realización de la subjetividad moderna, así lo «dionisiaco» reformula estéticamente las relaciones entre subjetividad y racionalidad. La ciencia tiene que aceptar finalmente su condición básica: ella también es arte.

Lo tercero es que con la irrupción de lo “dionisiaco” se abren posibilidades críticas para procesos de racionalización contradictoriamente realizados. De esta

manera, las pretensiones omnímodas de una modernidad falsamente universalizada son problematizadas en el ámbito problemático de las relaciones entre civilización y cultura. Nietzsche sospecha que las pretensiones civilizatorias de Occidente pueden estar marcadas por el dominio.

Finalmente, hay que decir que lo “dionisiaco” da la pauta para pensar los límites de un proyecto cuya vigencia radica en procesos contradictorios y autorreflexivos de la modernidad y que tienden a radicalizarla. Lo “dionisiaco” surge cuando la modernidad occidental se ha expandido al máximo y tiende a consumarse como nihilismo.

1. Visión del mundo y cultura

El objetivo que me propuse fue el de mostrar cómo la concepción de vida de Nietzsche determina el concepto «cultura» de su *Nacimiento de la tragedia*. Al ser lo determinante el concepto de vida, fue necesario realizar una exposición de la concepción del arte de Nietzsche, puesto que el autor entiende la actividad artística como lo esencial de la vida. Esto básicamente lo conseguimos con la representación de su «visión del mundo», lo cual, a su vez, nos sirvió como marco categorial para hacer una aproximación al concepto de cultura de Nietzsche. Justamente las esenciales relaciones que Nietzsche establece entre vida y arte dan la tónica para la amplitud de su concepto de cultura. Desde el punto de vista del arte, el concepto de cultura de nuestro autor no se va a referir a las determinaciones históricas que

caracterizan a un constructo socio-cultural, sino fundamentalmente a las formas cómo la vida se recrea en la actividad artística humana. Esto no significa que Nietzsche elabore simplemente una filosofía de la cultura, aunque también puede ser analizado desde este punto de vista, sino que su concepción de cultura aparece indisolublemente ligada a sus planteamientos sobre el ser entendido como actividad artística vital. A esto también se debe el hecho de que el concepto de cultura de Nietzsche aparece como parte de su estética. La cultura aparece en su discurso estético como prototipo de máxima creación de vida. Más concretamente, Nietzsche asume la tesis de que la cultura es una forma de «ilusión» de la que se vale la voluntad para mantenerse en la vida. Este presupuesto nos llevó a mostrar cómo el concepto de cultura de Nietzsche se enmarca en el contexto mayor de una polémica con las visiones del mundo del cristianismo, el platonismo, el racionalismo y el pesimismo contemporáneos. Después de haber recorrido este camino, me queda la impresión de un Nietzsche que acuña en lo «dionisiaco» los elementos críticos que requiere para polemizar con dicha tradición, pero, sin «superarla». En el *Nacimiento de la tragedia* se describen los motivos contra los cuales Nietzsche, más tarde, va a radicalizar su crítica. Nietzsche nunca abandonó la tesis de las potencialidades vitales contenidas en lo “dionisiaco”, sin embargo, se puede observar con claridad que la dicotomía dionisiaco-apolíneo desaparece para dar paso a lo “dionisiaco” de la vida. Este movimiento lo interpreta-

mos como radicalización de la polémica de Nietzsche con la tradición metafísica occidental cristiano-platónica. En todo caso, en la ilusión producida por la cultura ciertamente es posible rastrear la polémica de Nietzsche con dicha tradición. Fenómeno que, más tarde, va a ser presentado por el autor como agotamiento de las posibilidades inherentes a dicha tradición, o, en una palabra, como nihilismo. No olvidemos que, posteriormente, Nietzsche va a condensar en la frase «dios ha muerto» el agotamiento de la tradición cristiano-platónica, como rasgo principal del acontecimiento histórico denominado «nihilismo europeo». En este sentido, lo “dionisiaco” del *Nacimiento de la tragedia* es ya un ejercicio de lectura del estado de la cultura occidental en su condición nihilista.

Vistos en su conjunto, “apolíneo” y “dionisiaco” pretenden una justificación del mundo por referencia a la vida que en última instancia se define como dolor y contradicción, expresiones que dan cuenta del esencial «devenir» del ser. El intento de radical afirmación del devenir le da a Nietzsche el marco para su antiplatonismo: su «platonismo invertido» lo sitúa críticamente frente a las tesis de Platón por su referencia al mundo de las ideas, pero, por otra parte, mantiene todavía cierta cercanía en la medida que se niega a encontrar en la experiencia de los sentidos lo fundamental del arte. Con todo, no se puede olvidar que la apariencia del arte en Nietzsche no hace referencia simplemente al mundo de los sentidos, sino que se justifica como actividad de la vida. Hay que

decir que en el *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche ensaya ya una superación de la perspectiva platónica, en la medida que su representación estética de la dicotomía entre vida y apariencia es construida en polémica con el andamiaje teórico que le brindan Kant y Schopenhauer. La lectura que hace Nietzsche de estos autores expresa su distancia con alguna referencia o esencia metafísica del mundo, en el marco de una afirmación del devenir concebido como creación y destrucción.

Por otro lado, en relación a Kant Nietzsche es tributario de su programa crítico al elevar el arte a metafísica, de esta manera se radicaliza la perspectiva moderna de crítica de los límites de la razón. Esta perspectiva asume el autor con aquello de que el problema de la ciencia no puede ser conocido en el terreno de la ciencia, sino en el del arte. Como sabemos hoy, la afirmación del arte es una de las posibilidades en la cual se implementa la subjetividad moderna. El elevamiento del arte a metafísica trae como resultado una radicalización de la modernidad en perspectiva crítica. Se trata de una modernidad que tiene que considerar críticamente las posibilidades limitadas de una subjetividad reducida a razón, lo cual se logra ampliando sus márgenes de acción en la subjetividad estética. Finalmente, es claro que con Nietzsche el problema de voluntad-apariencia de Schopenhauer se transforma en la dinámica apolíneo-dionisiaco; sin embargo, el gran aporte de Nietzsche consiste en haber intentado superar la dicotomía del autor por una acentuación de la referencia dionisiaca o vital, lo cual

tuvo como consecuencia una superación de la perspectiva platónica y resignacionista de Schopenhauer. En Nietzsche el dolor y la contradicción son constitutivos de la vida y, por tanto, tienen que ser asumidos en el movimiento recreador de vida del arte. Uno de los grandes mensajes del *Nacimiento de la tragedia* consiste, como lo expresa el mismo Nietzsche, en la afirmación incondicional de la vida, incluso en lo que ella tiene de doloroso y enigmático.

Con el concepto «vida» Nietzsche pretende restituir al mundo aquella «unidad» devenida a menos con el dominio de los conceptos «más allá» y «supra-sensible».¹ Sin embargo, como hemos visto, el joven Nietzsche no logra liberarse del todo de aquel resto de trascendentalidad que le surge por su pertenencia a la modernidad. Recién más tarde se va a percatar que su desacuerdo con Schopenhauer tiene que ver con la perspectiva cristiana de éste. En su póstumo *El anticristo* Nietzsche expone sus razones contra el cristianismo desde su tesis de la afirmación de la vida, esta vez ya sin las reservas de su primer escrito. Los motivos perfilados en *El Nacimiento de la tragedia* cobran actualidad: en el cristianismo la represión de lo estético ha devenido en negación de la vida. El cristianismo es una religión de la «decadencia»² porque impulsa una perspectiva nihilista, hecho expresado fundamentalmente en la represión de los instintos vitales (artísticos) y, por otro lado, el autor desenmascara la perspectiva cristiana de la modernidad, en la medida que las pretensiones racionalistas son con-

sideradas, por el autor, como elucubraciones teológicas. El «aristocratismo» defendido por Nietzsche polemiza contra las pretensiones universalistas de la modernidad ilustrada que había visto un anticipo de sus planteamientos en las tesis cristianas. De esta manera Nietzsche denuncia que el desarrollo de la cultura moderna ha descansado sobre el suelo del «dominio»: el universalismo expresado por el individuo moderno (burgués), en forma de discurso racional, como el llamado del sacerdote a una comunidad basada en el amor tienen en su base relaciones de poder.³ Con todo, al *Nacimiento de la tragedia* le subyace una perspectiva profundamente anticristiana en la medida que su visión del mundo se construye sobre el principio del arte elevado a metafísica. Se trata del primer bosquejo de un mundo cuyos límites no se fijan por la referencia a exterioridades, el mundo como una obra de arte que se crea a sí misma. En la inmanencia de este mundo autorreferido Nietzsche ve ya su primer intento de «transvaloración» de los valores, polémica que es llevada a su máxima expresión en la afirmación posterior del *Ecce Homo*: «Dioniso contra el Crucificado».

El concepto de cultura de Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia* se elabora en el contexto mayor de una tarea crítica a la metafísica occidental que había sido alimentada por la tradición cristiano-platónica y sus descendientes moderno-contemporáneos. En lo «dionisiaco» se establecen las intuiciones fundamentales de su concepto de vida que le sirven para su ejercicio crítico y, además, para un nuevo

tipo de valoración: el arte como expresión de la vida. La cultura desde el *Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche va a ser entendida como el intento de liberación de toda referencialidad exterior y se va a consumir y radicalizar en su autonomía. Con Nietzsche la cultura gana autonomía como expresión vital que se resiste a cualquier intento de determinación que resulte de una totalidad trascendental o histórica.

2. Nietzsche y el Romanticismo

Negar los vínculos de Nietzsche con la tradición romántica de lo “dionisiaco” no es posible, así como tampoco es posible decir que el Nietzsche del *Nacimiento de la tragedia* sea mero Romanticismo. La decidida afirmación del mito por parte del autor es compleja, como compleja su relación con el movimiento romántico en general. Nietzsche trata con el recurso al mito, por una parte, de hacer frente a los excesos de un tipo de racionalidad que en la modernidad ha sido absolutizada en el paradigma de la ciencia y, por otra parte, se trata de la reformulación de la imagen de la Antigüedad clásica. Con el primer movimiento tenemos un Nietzsche que logra darle a lo “dionisiaco” un patos filosófico que no había sido alcanzado cuando otros autores intentaron tematizar los límites de la Ilustración; con el segundo movimiento, Nietzsche logra poner en cuestión la imagen de la Antigüedad que había sido elaborada por el Clasicismo humanista: lo “apolíneo” del Clasicismo moderno tiene que ceder ante la irrupción de lo “dioni-

siaco”. Ahora bien, la evocación de Nietzsche a los griegos desde lo “dionisiaco” replantea la visión que la modernidad había tenido de la Antigüedad y, a la vez, asegura y radicaliza la pertenencia de Nietzsche a aquélla, porque moderno es el proyecto de captar el espíritu del presente por referencia a sus orígenes griegos. En el *Nacimiento de la tragedia* ya se puede percibir lo que más adelante Nietzsche va a desarrollar en términos de una «genealogía»: la modernidad tiene que ser conducida a sus orígenes reales para establecer su carácter, por otro lado, este movimiento tiene que garantizar la apertura a un futuro que no esté sometido al peso de una tradición anquilosada. De esta manera, “apolíneo” y “dionisiaco” tienen que dar cuenta, en última instancia, de lo que se podría llamar una «genealogía» de la racionalidad occidental. Más aún, “dionisiaco” y “apolíneo” son expresión de una modernidad que pretende asumir críticamente las consecuencias de un estilo de vida que se ha sido guiada los últimos dos milenios por una tradición filosófica anclada en las categorías del «ser». A esto se debe que el mismo Nietzsche ve en el *Nacimiento de la tragedia* el primer gran intento para una transvaloración de los valores occidentales. En este proyecto es el arte, representado bajo las figuras míticas de Apolo y Dioniso, el llamado a replantear el modo de ser del hombre occidental en sus relaciones fundamentales con el ser. De esta manera, el arte define no solamente una modalidad del hombre occidental, sino que describe una modalidad de lo humano en

la cual la afirmación del devenir conlleva recrear la vida. Creación y destrucción dan cuenta de procesos vitales que se afirman en la recreación del devenir. Como acabamos de decir, lo “dionisiaco” replantea la imagen que la modernidad había elaborado sobre la Antigüedad clásica porque la relación con el pasado no se representa desde las categorías de lo bello apolíneo, sino desde la ruptura («desmesura») que le ofrecen las categorías de lo “dionisiaco”. Ahora bien, esto también supone un replanteamiento de la imagen del hombre: con Nietzsche el modelo tradicional de lo «humano» es sometido a un profundo cuestionamiento. Sin embargo, la predominancia de lo “dionisiaco” también puede representar la experiencia de lo humano dentro de los márgenes de la filosofía de Occidente. De hecho, el arte dionisiaco consume las posibilidades de realización del hombre moderno que se ha visto obligado a recrear su proyecto en los momentos de una profunda crisis de la tradición occidental. De aquí no se sigue una superación de la tradición occidental al experimentarse como postmoderna, tampoco creo que estemos ante un mero reformismo, sino, más bien, ante posibilidades legítimas de una tradición de pensamiento que en medio de una crisis profunda busca y consume alternativas.

El fondo de la aparente ambigüedad de Nietzsche respecto al Romanticismo se explica desde su implícita polémica con el cristianismo. En lo “dionisiaco” del *Nacimiento de la Tragedia* Nietzsche ya ha tomado partido por la vida, esto se expre-

sa en el hecho de concebir al arte como realización de ésta, con lo cual, no puede ser mera representación externa, sino que tiene que ser consumación de una realidad que se recrea en la permanente superación de sus propios límites. De aquí a la idea del «eterno retorno de lo mismo» no hay mucho camino porque nos encontramos ante la afirmación permanente del devenir, eso sí, no mera afirmación, sino afirmación y elevamiento, o, como lo dice Nietzsche, creación y destrucción.

3. Racionalidad, civilización y cultura

A criterio de Nietzsche, el problema de la civilización ha consistido en que se ha querido explicarla a partir del «sentido» que había sido construido por la tradición cristiano-platónica y sus descendientes modernos, particularmente el racionalismo y, sobre todo, desde la concepción historicista del desarrollo de la especie humana. Pero, una vez que el concepto de arte de Nietzsche muestra que el hombre tiene que buscar su sentido incluso en aquello doloroso y problemático de la vida, no es posible recurrir a ninguna teología o teleología. Los procesos civilizatorios no tienen su centro en una subjetividad normada desde pretensiones universalistas que la modernidad había visto en los principios de la fraternidad, la justicia y la igualdad. Nietzsche denuncia que los procesos civilizatorios rubricados por la modernidad descansan sobre el «dominio». Sólo la práctica artística centrada en procesos afirmadores de vida garantizaría, por lo tanto, una cultura liberada de pro-

cesos de racionalización que esconden en el fondo aquella dinámica perversa de dominio y civilización en la modernidad.

Mérito de Nietzsche no es simplemente haber desarrollado una crítica a los principios de la ciencia moderna, sino, además, haber mostrado la íntima imbricación entre dicho paradigma de conocimiento y la dinámica contradictoria de los procesos de modernización. En contra de todas las lecturas optimistas Nietzsche ubica la causa de los males de la modernidad en la absolutización de los principios de la ciencia. El autor trata de mostrar cómo degeneran en contra del mismo hombre los procesos de modernización que han sido entendidos como expansión de la racionalidad científica a los diferentes ámbitos (conocimiento, moralidad, estética). Nietzsche logra poner en cuestión las pretensiones ilimitadas de la ciencia al considerar que ella no puede darse a sí misma su medida, más aún, que ella está supeditada a otro orden de cosas que determinan su sentido. En esto radica justamente el carácter ilusorio de la ciencia al querer «corregir» el ser. Antes de que la ciencia se articule en la forma de un discurso racional, «consciente», su sentido ya ha sido elaborado, si no determinado.

El conocimiento no es más que una forma de la que se vale la voluntad para mantener a sus criaturas en la vida. A la base de los procesos de modernización no está el conocimiento; a éste le antecede una voluntad de «dominio» que se expresa, tanto en la cosificación de los procesos sociales como en la instrumentalización

de la naturaleza. El orgulloso hombre moderno se siente sorprendido ante la denuncia de Nietzsche: la cultura moderna ha sido posible al precio de la crueldad y la esclavitud. La prepotencia inherente al discurso universalista del hombre moderno ha sabido ocultar la íntima relación existente entre civilización y racionalización. Las proclamas ilustradas de «justicia» e «igualdad» se le presentan a Nietzsche como formas de reproducción de la injusticia y la desigualdad. Su opción por el arte se construye así no simplemente como crítica de los intereses económicos y políticos de la sociedad moderna, existentes en los proyectos tanto de liberales (capitalistas) como socialistas, que habían subordinado el potencial emancipatorio del arte a dichos intereses, sino como posibilidades legítimas de la modernidad. Se trata de un arte que busca la ilusión, de un conocimiento que se sabe arte. Con estas intuiciones Nietzsche rinde tributo también a una modernidad que tiene que someter a autocritica los efectos generados por los excesos de una racionalización instrumental. En esto Nietzsche es tan moderno como Marx y Freud.

Ahora bien, la crítica de Nietzsche a las pretensiones universalistas de la civilización moderna, al desenmascarar sus implicaciones con el dominio, pone al descubierto no sólo su ambigüedad, sino también la necesidad de tomar distancia respecto de proyectos civilizatorios que se atribuyen alguna autoridad por referencia a pretendidos valores universales. Después de Nietzsche, todo intento de universalización

zación por parte de Occidente tiene que partir de la sospecha de que la universalidad reclamada por Occidente no es más, y en esto radica su riqueza, que su particularidad. Nietzsche muestra que las pretensiones civilizatorias de Occidente, en realidad, no pueden ser referidas a un fondo de racionalidad intemporal que no haya sido elaborado en el plexo mismo de relaciones vitales. En el historicismo justamente se muestra dicho “prejuicio” elaborado en términos de sistema. Únicamente el mito le parece a Nietzsche el ámbito en el que se puede recrear la vitalidad de una cultura que permanentemente necesita de procesos de descentramiento de una racionalidad que tiende a totalizarse. De esta manera, el mito genera un espacio en el que la misma racionalidad tiene que ser puesta en cuestión, dando lugar a procesos de regeneración del todo social. Y es que el mito no es, en realidad, lo absolutamente otro de la razón, porque los procesos de subjetivación tienden a consumarse incluso en el límite de su afirmación. La afirmación del mito, como lo otro de la razón, no supone la anulación de procesos de formación de identidades.

Que los procesos de civilización no hunden sus raíces en el suelo de la racionalidad es también la tesis que se defiende en la *Genealogía de la moral*.⁴ El análisis genealógico muestra que la historia del surgimiento de la subjetividad no puede ser hecha al margen de procesos de «sublimación» de la «crueldad» humana.⁵ Una representación histórica de la «conciencia» tendría que hacer necesariamente

alusión, paradójicamente, a los medios menos civilizados para su consolidación final.⁶ En franco desafío al humanismo moderno, Nietzsche sostuvo hasta el final que la dinámica de los procesos histórico culturales se construyen en la amalgama de una extraña dialéctica: “Cultura contra civilización”⁷.

4. Ciencia, verdad y arte

Nietzsche va a remitir el problema de la ciencia y la verdad a su concepción del ser concebido como vida y arte. Las pretensiones optimistas y universalistas de la ciencia son mostradas como expresiones artísticas de las que se vale la voluntad para conservar la vida. El carácter de la ciencia y la verdad se muestra en última instancia en su ser «ilusión», es decir, una forma de arte al servicio de la vida; no existe, por lo tanto, práctica científica al margen de presupuestos que son exteriores a ella y que determinan su sentido. Desde estas tesis Nietzsche emprende una tarea crítica de todas las formas que en su afirmación optimista de la ciencia habían dado como consecuencia la negación de la vida: racionalismo, positivismo e historicismo.

El debate de Nietzsche con la tradición occidental asume la forma de una crítica generalizada a la concepción racional del mundo y que en la modernidad se concreta en el paradigma de la ciencia. Sus pretensiones de «causalidad» y «universalidad» son desenmascaradas como otras formas de «ilusión» de las que se vale la vida para conservarse. En última instancia

la ciencia tiene que ser llevada al límite de sus posibilidades y mostrarse como lo que es: una forma de arte. De esta manera se cumple el programa de Nietzsche de ver la ciencia con los ojos del arte y a éste con los de la vida. Justamente, si hay algo que sigue vigente del trabajo de Nietzsche, es el reconocimiento de que la razón «instrumental» tiene que buscar el «sentido» de su accionar en otra esfera que no es ella misma, so pena, paradójicamente, de volverse «irracional». La crítica del optimismo científico, y el reconocimiento de que se puede volver contra el mismo hombre, conlleva el gran desafío de una ciencia que tiene que revisar permanentemente su fidelidad a aquél. La perspectiva dionisiaca del conocimiento desmitifica el concepto de ciencia que el positivismo había elaborado en la tesis del desarrollo autorreferencial y lineal del conocimiento. En el fondo, lo que está en cuestión no es únicamente el paradigma de ciencia de la modernidad, sino el paradigma de conocimiento que la tradición occidental expresaba al identificar razón y verdad. Nietzsche propone que la verdad del conocimiento se muestre en su relación fundamental con el ser concebido como dolor y contradicción. En última instancia, el carácter de la verdad se muestra como una forma de ilusión ante la imposibilidad de concebir el devenir, el permanente flujo de la vida. En esto radica justamente la «superioridad» del arte sobre el conocimiento: el arte no intenta meramente una representación de la verdad, sino una recreación de la vida. Nietzsche va a concebir más tarde el «valor» como el único cri-

terio de verdad, es decir, el mantenimiento y, sobre todo, el «elevamiento» de la vida. El conocimiento, por lo tanto, tiene que asumirse como un ejercicio de valoración, de «perspectiva» e «interpretación». Más aún, la única verdad es la mentira porque ella garantiza plenamente el mantenimiento de la vida.

El aporte de Nietzsche, por lo tanto, consiste en haber hecho explícitos los presupuestos normativos de la ciencia por referencia a la vida. De esta manera la ciencia es interpretada por el autor como un producto estético cuyo impulso está dado, al igual que otras producciones históricas como el arte y la religión, por la necesidad del hombre de justificar o dar sentido a su existencia. Esta justificación aparece anclada, según Nietzsche, en última instancia, en la misma vida que se vale de esta forma de ilusión para conservarse. A partir de esto se le abren al autor posibilidades de análisis en una doble perspectiva: por una parte, el reconocimiento de los límites del conocer y de su carácter, porque la muestra como una forma más de conocimiento, no superior al arte o la religión, sino como un aporte más en ese proceso de «transfiguración» de la naturaleza y del hombre, lo cual a su vez le deja abierta la posibilidad de replantearse otro tipo de relaciones. El análisis de Nietzsche conlleva un gran mensaje para el hombre moderno: la ciencia no puede ver en la naturaleza un mero «objeto» de investigación, sin llevarla al extremo de destruirla y de desterrar de ella la vida. Pero «cosificación» de la naturaleza y cosificación de lo

«humano» no son resultado de dos lógicas diferentes, sino que ellas responden al mismo impulso de la ciencia moderna que artificiosamente separa al hombre de su condición «natural» y al «otro» de su natural dimensión social; con lo cual Nietzsche polemiza con el programa mismo de la Ilustración que había visto en la lógica del sujeto-objeto uno de los supuestos del conocer. Incluso el principio de la subjetividad se le revela a Nietzsche como actividad artística al servicio de la vida. La subjetividad, que había sido concebida en términos racionales, no va a ser más la dimensión irreductible de todo conocimiento, sino el ámbito de expresión de procesos artísticos regeneradores de vida: el arte trágico es portador de la verdad dionisiaca y la ilusión apolínea.

En la figura del «Sócrates músico» se anuncia la posibilidad de una práctica científica basada en el respeto y reconocimiento del hombre como parte de la naturaleza y de sus límites; por otro lado, la desmitificación de la ciencia moderna en el análisis de Nietzsche hace una crítica a aquella visión de hombre que en el marco de la historia pretenden «explicarlo» desde un tipo de racionalidad totalitaria. Nietzsche tiene el mérito de haber bosquejado un tipo de racionalidad que sale al paso de las limitaciones de una lógica histórica que no es suficientemente compleja como para dar cuenta de la vida inmersa en el mismo desarrollo histórico. En el *Nacimiento de la Tragedia* ciertamente que Apolo y Dioniso no escapan a cierta dinámica histórica cuyos antecedentes están

dados en Hegel, pero, sin embargo, y quizá esto es mucho más importante, sugieren un tipo de racionalidad en el que el desarrollo humano pretende ser interpretado más allá de determinismos históricos. Si la subjetividad moderna no descansa sobre la inmediatez de un fondo racional, sino que surge de la espontaneidad de la actividad estética de la imaginación y si, además, todo el proceso obedece a un impulso básico en el que se juega fundamentalmente el mantenimiento de la vida, entonces, la construcción histórica de lo humano tiene que ser liberada de toda lógica teleológica. De esta manera queda un margen en el cual la historia por su referencia al mito puede ser permanentemente renovada, evitando así el quedar atrapada por el peso inherente a todo proceso histórico y, a la vez, abriéndose a un futuro que no ha sido fijado.

Más tarde, en el análisis desarrollado en la *Genealogía de la moral* Nietzsche retoma los mismos motivos ya plasmados en el *Nacimiento de la tragedia*. La ciencia moderna carecería realmente de un ideal, no poseería ninguna fe en sí misma y mucho menos un ideal por encima de sí, más aún, en sus pretensiones de originalidad y crítica frente al discurso metafísico del «ideal ascético», ella se muestra como “la forma más reciente y más noble del mismo”⁸. En realidad, ideal ascético y ciencia moderna creen todavía en la misma verdad: en aquella fe inculcada por el cristianismo y el platonismo; por eso aquellos son “necesariamente aliados”⁹ en su común voluntad de empobrecimiento de la

vida. Y es que en verdad la práctica científica no es posible al margen de «presupuestos» que le señalen una dirección, un sentido, que en el caso de Occidente se lo ha buscado en la tradición cristiano-platónica¹⁰. De estas consideraciones se sigue un nuevo problema para los espíritus realmente libres: el valor de la verdad, la voluntad de verdad debe ser puesta en entredicho.¹¹

5. Lenguaje y cultura

El fenómeno de lo “dionisiaco” de Nietzsche se presenta como la afirmación del potencial artístico contenido en el hombre (como artes apolíneo y dionisiaco), lo cual supone, a su vez, una afirmación de la vida que se reproduce en el desate de sus energías simbólicas. La justificación dionisiaca del mundo tiene como consecuencia que el medio en el que es posible la cultura, es decir, el lenguaje, pasa a ser revalorizado porque es representado en su íntima implicación con la vida. Dicha representación se da en polémica con la modernidad que había justificado racionalmente la subjetividad, más aún, con la tradición occidental que en la misma perspectiva racional había tratado de explicar las relaciones entre concepto y verdad; además, en dicha polémica se puede rastrear el desacuerdo de Nietzsche con las concepciones teológicas que habían pretendido explicar el fenómeno lenguaje-cultura por referencia a una dimensión trascendente. De todas maneras, el protagonismo que adquiere el lenguaje al ser representado desde la vida conserva la dicotomía que le subyace a la representación

apolíneo-dionisiaca, representación que desaparecerá más tarde al adquirir mayor peso el aspecto de lo “dionisiaco”.

Logro de Nietzsche en su *Nacimiento de la tragedia* es el haber bosquejado una interpretación del lenguaje, que al ser representado desde el concepto de vida, adquiere protagonismo e importancia en el momento de explicar procesos de conformación de una cultura. El lenguaje, considerado como el «medio» del arte apolíneo-dionisiaco, no se origina desde el trasfondo de una subjetividad racionalmente constituida, como lo había explicado la modernidad ilustrada, sino que a su base opera la imaginación. Imaginación que, a su vez, sólo puede ser justificada en el proceso mayor de mantenimiento y recreación de vida. Dicho en términos de Nietzsche: el lenguaje es un instinto al servicio de la voluntad de vida. De aquí se deriva precisamente su función cultural porque sólo en el medio del lenguaje le es dado al hombre asumir su actividad simbólica y, por lo tanto, sólo en él le es lícito mantenerse en la vida. El lenguaje, por lo tanto, participa de los procesos de creación y recreación de la vida. Esta interpretación del lenguaje supone una polémica con aquella tradición alentada por el racionalismo occidental que llega hasta la modernidad, y que había explicado en términos de identidad las relaciones entre concepto (razón) y realidad (verdad). Con Nietzsche se pone en cuestión dicho paradigma y la verdad (realidad) sólo podrá ser explicada desde el símbolo (lenguaje). A esto se debe que con Nietzsche el problema de la verdad es explicado en sus im-

plicaciones con la cultura. El modelo de la tragedia griega le sirve a Nietzsche como paradigma artístico que le posibilita explicar el problema de la verdad (apolínea y dionisiaca).

Al «medio» del lenguaje, como lo denomina Nietzsche, le subyace obviamente la dimensión de la intersubjetividad. La capacidad simbólica del hombre no es simplemente el medio en el cual y con el cual se hace frente a la violencia y al potencial destructivo de la naturaleza, sino que, además, en ella se juega la dimensión intersubjetiva característica de los procesos culturales. En el medio del lenguaje cada cultura tiene la posibilidad de recrear su mundo desde su particularidad, a cada expresión cultural le corresponde la elaboración de un estilo propio. “Dionisiaco” y “apolíneo” son modalidades paradigmáticas en las cuales un pueblo recrea su vida por recurso al arte. Con todo hay que tener presente que en el *Nacimiento de la tragedia* las referencias al lenguaje y sus implicaciones con la metafísica del arte no posibilitan su representación explícita. Sin embargo, como ya lo analizamos, en *Verdad y Mentira en sentido extramoral*, Nietzsche avanzará hasta el punto en que los procesos simbólicos surgen como fruto de procesos convencionales, los cuales a la luz del análisis de la *Genealogía de la moral* dan cuenta de su participación en procesos socio-históricos caracterizados por una dialéctica cultural contradictoria, cuyo horizonte no es la razón, sino el dominio.

Finalmente, como una radicalización del análisis del lenguaje en perspecti-

va dionisiaca hay que interpretar la posterior polémica de Nietzsche con el supuesto sujeto fundador de la gramática. En realidad, a criterio de Nietzsche, suponer la existencia de una subjetividad que procede racionalmente revela algo más de fondo que atañe a los orígenes y planteamientos del pensamiento griego y cristiano: “La ‘razón’ en el lenguaje: ¡oh, qué vieja hembra engañadora! Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática.”¹² A criterio de Nietzsche, hay que liberar a la palabra de la metafísica del sentido impuesta por la tradición occidental. La palabra de Zaratustra es ya un ejercicio de creación de significados liberados de dicha tradición.

6.El artista “dionisiaco” y el “superhombre”

El perfil de hombre que aparece en el *Nacimiento de la tragedia* está en polémica con el perfil de hombre propuesto por el cristianismo, el platonismo, el racionalismo y el pesimismo modernos. El resultado de esto es una crítica generalizada a la concepción de hombre formulada por el «humanismo» moderno. El fondo de la polémica de Nietzsche con dicho humanismo radica en su crítica a la visión de hombre alimentada por la metafísica cristiano-platónica. El hombre moderno no es más que la radicalización de la visión humanista del mundo y del hombre transmitida por la tradición occidental. En Sócrates justamente Nietzsche personifica al ideal de hombre que ha sido modelado

desde la «teoría»: ella cree en las posibilidades ilimitadas de la razón y ha negado el «instinto», es decir, la vida. A esto se debe que Nietzsche ve en el hombre teórico Sócrates al representante de un tipo de cultura que, al basarse en la decidida afirmación de la ciencia, ha renunciado y ha negado el poder creador del arte. El tipo de «cultura socrática» o «alejandrina», por lo tanto, tiene que ser considerada como expresión del tipo de cultura que ha absolutizado el conocimiento, esto habría sido llevado a cabo por el cristianismo, el platonismo, el racionalismo y el pesimismo modernos. Todos estos coinciden en buscar el sentido del hombre en la ilusión del conocimiento que cree ser capaz de entender, explicar, e, incluso, «cambiar» el ser del mundo. La «verdadera» formación, por lo tanto, ha fracasado al hacer suyos los conceptos de la tradición cristiano platónica y al no haber concebido la referencia última de la subjetividad en la afirmación de la vida. A esto se debe justamente que Nietzsche entiende la formación en sentido «clásico», es decir, como una verdadera necesidad de arte, en la cual se crean las «ilusiones» necesarias para mantenerse en la vida. La ciencia no puede ser considerada como ámbito privilegiado de desarrollo del «individuo». Nada de esto ocurre en los planes de «formación general» propuestos por la sociedad industrial y el Estado: con la política moderna el hombre se convierte en mero mecanismo de reproducción del capital. En la modernidad el hombre ha renunciado a su naturalidad, es decir, a su desarrollo desde el

arte. El perfil de hombre imperante en la modernidad conserva el impulso inicial del cristianismo y el platonismo: debilitamiento de la vida por negación de sus instintos artísticos.

El hombre «dionisiaco», prototipo del hombre concebido como afirmación de los «instintos artísticos» de lo “dionisiaco” y lo “apolíneo”. En el “ditirambo dionisiaco” asistimos a un desencadenamiento «global» de todas las fuerzas simbólicas en el ser humano. Resultado de esto es la concepción «moderna» de Nietzsche de la creación del «genio». Con su representación del arte trágico Nietzsche pretende una explicitación de condiciones paradigmáticas en la creación de vida: en el artista dionisiaco la naturaleza alcanza la cumbre de la creación de apariencias. El hombre dionisiaco no sería más que la afirmación decidida de los «instintos artísticos» de lo «dionisiaco» y lo «apolíneo», proceso que en el ditirambo dionisiaco es vivido como “desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas en el ser humano”. El umbral de la genialidad artística, por lo tanto, se presenta como excitación de todas las potencialidades simbólicas. Esto sólo es posible cuando el simbolizar mismo deja de tener un horizonte de significación que le «fije» definitivamente su sentido. El simbolizar dionisiaco sólo es posible con la caída de toda determinación «última» del sentido. Con la pérdida de los límites establecidos por el más allá, lo suprasensible o la subjetividad el signo quiere significarse a sí mismo, es decir, se una a la actividad recreadora que garantiza el mantenimiento de la vida. Con lo

“dionisiaco” del *Nacimiento de la tragedia* se bordea el límite de lo significativo por referencia a dios y lo suprasensible, pero, no desaparece la subjetividad porque la verdad del mundo solo es «soportable» como arte, el artista dionisiaco «sabe» que su arte no puede entregarse a la verdad desnuda, so pena de desaparecer.

En el «artista dionisiaco» se anticipa ya el sentido de la «tierra» del «Übermensch» anunciado por Zaratustra. La gran diferencia entre uno y otro: Zaratustra como «sujeto» creador afirma la voluntad individual; el artista dionisiaco la voluntad universal del mundo. Si lo “dionisiaco” es la afirmación del arte que polemiza con el límite de lo tradicionalmente significativo, entonces, el artista tiene que buscar en sí mismo, y no en otra parte, todo aquello que en su afirmación contenga la vida, esto sólo es posible en sus instintos artísticos, dicho de otro modo, en su «cuerpo». Su cuerpo es el único ámbito posible en el cual afirmándose a sí mismo afirma la voluntad del mundo. En él es parte del mundo y en él se consume como hombre creador de sentido, no tiene otra posibilidad. Sin él el arte no podría cumplir su tarea de ser un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo. Las implicaciones de tal «metafísica del cuerpo» no han sido desarrolladas por Nietzsche en el *Nacimiento de la tragedia*, sin embargo, ya anticipa el sentido de la «tierra» del «Übermensch» anunciado por Zaratustra. Después de la muerte de dios la única referencia que le queda al Übermensch es el decir sí a la vida desde sus propias posi-

bilidades, lo cual es experimentado como un elevamiento del sentimiento de la vida al caer los límites, al experimentarse como independiente, es decir, como libre. La libertad es la modalidad del superhombre para su experiencia de la vida. «El querer hace libres: esta es la verdadera doctrina acerca de la voluntad y la libertad- así os lo enseña Zaratustra».¹³ Sin embargo, hay que señalar que más allá de las proyecciones que nos ofrezca lo “dionisiaco” del *Nacimiento de la tragedia*, no podemos pasar por alto la gran diferencia: mientras que aquí el artista dionisiaco se consume como afirmación de la voluntad del mundo, más tarde el superhombre tiene los rasgos de un sujeto creador. En esto el joven y el Nietzsche maduro son modernos: la afirmación del hombre en el ejercicio soberano de su libertad tiende a ser representado en la figura del genio o gran hombre.

7. Trascendencia (recepción) de lo “dionisiaco”

La afirmación radical del arte no puede ser considerada como superación de la modernidad, sino, más bien, como su radicalización. Nietzsche conduce el proyecto de la modernidad hasta sus límites porque elevó el arte a la dignidad de metafísica. Más allá del Nietzsche romántico, lo importante en el *Nacimiento de la tragedia* es haber contribuido a perfilar un tipo de hombre que, poniendo en cuestión los límites del proyecto construido desde el paradigma de la ciencia y la técnica modernas, descubre en el arte posibilidades de realización. Fácilmente se puede reconocer en lo “dionisiaco” del *Naci-*

miento de la tragedia el tema que los así llamados «postmodernos» acogieron como uno de los pilares de su discurso. No cabe duda que el fenómeno de lo “dionisiaco” polemiza con los conceptos fundamentales de la modernidad: desde el momento que la subjetividad sufre un descentramiento por su referencia a la actividad vital, el problema de la creación artística ya no puede ser fundamentada simplemente en términos de la razón, sino que incluso ésta tiene que ser justificada como actividad artística. En este contexto la experiencia mítico-religiosa se constituye como la referencia que haría posible el descentramiento y una posible superación de la modernidad. Sin embargo, nosotros mostramos cómo incluso el mismo esfuerzo de descentramiento de la subjetividad le es constitutivo a la modernidad. Lo que queda es una subjetividad que incluso se reafirma en las formas que aparentemente la niegan. La experiencia estética ahonda con ello el supuesto de la subjetividad. Ni siquiera la radicalización de lo “dionisiaco” puede sustraerse al supuesto de una subjetividad protagonista de la experiencia estética. Ahora bien, todo este «programa» ha sido llevado a cabo, de las más diferentes maneras; aquí sólo mencionamos las versiones de la Teoría crítica y el Neoestructuralismo.

De la recepción sobre todo quiero destacar el potencial crítico del fenómeno de lo «dionisiaco» de cara a la tradición occidental acuñada modernamente en las versiones positivista, racionalista e idealista. Se trata de una crítica que históricamente ha sido receptada, en parte, desde la

perspectiva de una «crítica» de la cultura. Tributarios de Nietzsche son aquellos análisis que desarrollan una crítica de la modernidad occidental en el desenmascaramiento de los límites del paradigma de la ciencia moderna, de sus implicaciones con el «dominio» cuando ella tiende a absolutizarse y renuncia a una explicación de los supuestos del conocer. El desconocimiento de la referencia vital de dichos presupuestos conduce a aberraciones ideológicas que desconocen el carácter normativo, histórico y emancipatorio del conocer y particularmente de las ciencias humanas en la modernidad. En esta dirección se perfilan los análisis desarrollados por la así llamada Teoría crítica de la sociedad que hace suyo el proyecto de la crítica de la racionalidad instrumental. En este sentido, autores como Horkheimer, Adorno y Habermas son tributarios del programa de crítica de la ciencia moderna contenido en lo “dionisiaco”: la ciencia no puede justificarse desde sí misma, sino que tiene que recurrir a una esfera vital que determina su normatividad. El conocer en última instancia está supeditado al proceso mayor de autoproducción y emancipación de la especie humana desde su constitución como sujeto constructor de su libertad.

Igualmente tributarios de Nietzsche, son aquellos análisis que reivindican una crítica de la representación histórica pero liberada de sus implicaciones con la subjetividad. Se trata de la posición del científico escéptico, antiilustrado, antiromántico y que armado de los instrumentos arqueológicos, psicológicos y genealó-

gicos pretende un desenmascaramiento de los discursos como consumidores de poderes anónimos o simplemente de la voluntad de poder. Estos análisis revalúan acertadamente aquellas dimensiones que habían sido reprimidas en el ejercicio de una práctica científica regida con criterios totalitarios en las versiones del racionalismo y el idealismo: la historia es liberada de una comprensión totalitaria al no ser más susceptible de representaciones teleológicas; los procesos sociales son también liberados de toda pretensión mesiánica al ser denunciados como otras formas de alienación y; finalmente hay un rescate del fragmento, lo marginado, el otro, la diferencia, la no-identidad y la especificidad de lo local. Dichos motivos se pueden descubrir en las propuestas de Foucault, Bataille y Lacan, algunos de los más elocuentes representantes del amplio movimiento denominado como «neoestructuralismo». Se ha cuestionado de estas corrientes especialmente su sobrevaloración de la dimensión simbólica representada en el lenguaje y su significación para el conjunto social; igualmente resulta discutible de estas corrientes su lectura de la modernidad que se basa en el anuncio del agotamiento del paradigma de la subjetividad. La referencia a la esfera de lo sistémico, estructural o vital no parece agotar el potencial emancipatorio contenido en el paradigma de la filosofía del sujeto.

La recepción de la perspectiva crítica de la metafísica puede ser observable, entre otros, en las obras de Heidegger y Derrida. Los autores emprenden una tarea de crítica del racionalismo occidental y para ello realizan una hermenéutica de la

«deconstrucción» que les lleva a rastrear los orígenes de la moderna filosofía del sujeto en el pensamiento presocrático. Del análisis de Heidegger hay que rescatar la intuición de lo “dionisiaco” como consumación de la metafísica en su versión occidental. De esta manera lo “dionisiaco” es expresión de una «voluntad de poder» que se gesta en la tradición Occidental y que alcanza su cima en la modernidad donde el ente se concibe como subjetividad. Con la irrupción de lo “dionisiaco” se pretende restituir al ente su lugar protagónico en la medida que se liberan las energías creadoras de la vida que habían estado reducidas a los límites de la razón.

Al final de este recorrido cabe todavía una reflexión. En última instancia, la pregunta por el concepto de cultura en el *Nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche sólo puede ser respondida en el marco de la pregunta occidental y moderna por las posibilidades de realización del hombre. Nietzsche rinde tributo a la misma pregunta fundamental, que interroga por el hombre y su sentido, planteada por el antiguo oráculo a aquellos que habían optado por transitar los caminos de la verdad. Vieja pregunta que a lo largo de la historia de Occidente, a criterio de Nietzsche, ha sido impregnada de las más diversas maneras por los contenidos cristiano-platónicos asumidos por la tradición humanista dominante. En polémica con dicha tradición el autor responde que sí a todo aquello que signifique la construcción de una cultura desde la afirmación del arte entendido como expresión de la vida. Con esto Nietzsche, a su vez, coinci-

de con el otro moderno que es Kant, quien había confesado que el esfuerzo de su Crítica a la moderna subjetividad podría sintetizarse en la pregunta por el hombre. La pregunta por el concepto de cultura en el *Nacimiento de la tragedia* nos ha conducido a preguntarnos por la radical pertenencia de Nietzsche a la tradición occidental y moderna.

Notas

- 1 Cfr. Nietzsche, *El anticristo. Maldición sobre el cristianismo*, trad. española de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 43.
- 2 Ibid, p. 30.
- 3 Op. cit., Nietzsche, supra, p. 75.
- 4 Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*, trad. española de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- 5 Nietzsche ratifica la misma tesis que aparece en *Más allá del bien y del mal* y en *Aurora*: “yo he apuntado, con dedo cauteloso, hacia la espiritualización y ‘divinización’ siempre crecientes de la crueldad, que atraviesan la historia entera de la cultura superior (y tomadas en un importante sentido incluso a constituyen)” Op. cit., Nietzsche, *La genealogía...*, p. 75.
- 6 Ibid, p. 71: “Ay la razón, la seriedad, el dominio de los afectos, todo ese sombrío asunto que se llama reflexión, todos esos privilegios y adornos del hombre: ¡qué caros se han hecho pagar!, ¡cuánta sangre y horror hay en el fondo de todas las ‘cosas buenas!’”
- 7 Así Nietzsche: “Los puntos culminantes de la cultura y de la civilización están separados uno del otro: no debemos dejarnos inducir a error sobre los profundos antagonismos de la cultura y la civilización. Los grandes momentos de la cultura fueron siempre, moralmente hablando, épocas de corrupción; y a la inversa, fueron las épocas de la domesticación voluntaria y obligada del hombre (‘civilización’), épocas de intolerancia para la naturalezas más espirituales y más osadas. La civilización quiere algo diferente a lo que quiere la cultura: quizás algo contrario...” KSA,
- 8 Op. cit., Nietzsche, *La genealogía...*, p. 170.
- 9 Ibid, pp. 174-176.
- 10 Ibid, p. 174: “Nuestra fe en la ciencia reposa siempre sobre una fe metafísica -también nosotros los actuales hombres del conocimiento, nosotros los ateos y antimetafísicos, también nosotros extraemos nuestro fuego de aquella hoguera encendida por una fe milenaria, por aquella fe cristiana que fue también la fe de Platón, la creencia de que Dios es la verdad, de que la verdad es divina...”
- 11 Cfr. Ibid, p. 175. En el texto Nietzsche remite al lector explícitamente a su *Gaya ciencia* (Aforismo 344) y *Aurora* (Prólogo).
- 12 Op. cit., Nietzsche, *El crepúsculo...*, p. 49; Op. cit., Nietzsche, *La genealogía...*, p. 80.
- 13 Cfr. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, p. 133.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Teodoro
1984 *Crítica cultural y sociedad*, Madrid, Sarpe.
- Assmann, Aleida
Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee, Frankfurt
1993 Campus Verlag.
- Baeumer, M. L.
1977 *Das moderne Phänomen des Dionysischen und seine 'Entdeckung' durch Nietzsche* en: *Nietzsche-Studien*, VI, Berlin/New York, ed. por Walter de Gruyter, pp. 123-153.
- Behler, Ernst
1979 *Friedrich Schlegels 'Rede über Mythologie' im Hinblick auf Nietzsche*, en: *Nietzsche-Studien*, VIII, Berlin/New York, ed. por Walter de Gruyter, pp. 182-209.
1983 *Die Auffassung des Dionysischen durch die Brüder Schlegel und Friedrich Nietzsche*, en: *Nietzsche-Studien*, XII, Berlin/New York, ed. por Walter de Gruyter, pp. 335-354.
- Berding, Helmut
1996 *Mythos und Nation, Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Birth, Th., Crusius, W., y otros
1978 *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Zweite Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1884-86, B. G. Teubner, Stuttgart.
- Bohrer, Karl Heinz
1983 *Mythos und Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Bollenbeck, Georg
1994 *Bildung und Kultur: Glanz und Elend eines deutschen Musters*, Frankfurt, Insel Verlag.
- Böning, Thomas
1988 *Methaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche. Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung*, XX, Berlin/New York, ed. por Walter de Gruyter.
- Brackert, Helmut und Wefelmeyer, Fritz
1984 *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Brock, Werner
1930 *Nietzsches Idee der Kultur*, Bonn, Verlag von Friedrich Cohen, 1930.
- Brose, Karl
1990 *Sklavenmoral. Nietzsches Sozialphilosophie*, Bonn, Bouvier.
- Bruse, Klaus-Detlef
1984 *Die griechische Tragödie als 'Gesamtkunstwerk'. Anmerkungen zu den musikästhetischen Reflexionen des frühen Nietzsche*, en: *Nietzsche-Studien*, XIII, Berlin/New York, ed. por Walter de Gruyter, pp. 156-176.
- Burckhardt, Jakob
1962 *Gesammelte Werke*, Darmstadt.
- Burckhardt, Jacob
1943 *Reflexiones sobre la historia universal*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Cancik, Hubert
1995 *Nietzsches Antike. Vorlesung*, Stuttgart, Metzler.
- Deleuze, Gilles
1986 *Nietzsche y la filosofía*, 2ª. ed., Barcelona, Anagrama.
- Djuric, Mihailo y Simon, Josef
1986 *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche. Nietzsche in der Diskussion*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- Elias, Norbert
1993 *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica.
- Figal, Günter
1999 *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun.
- Fink, Eugen
1994 *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza.
- Fisch, Jörg
1992 *Art. Zivilisation, Kultur*, en: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, VII, Stuttgart, Klett-Cotta, pp. 679-774.
- Frank, Manfred
1982 *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt, Suhrkamp.
1983 *Was ist Neostukturalismus*, Frankfurt, Suhrkamp.
1988 *Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt, Suhrkamp.
1993 *Conditio moderna. Essays, Rede, Programm*, Leipzig, Reclam.
- 1994 *El Dios venidero. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- 1995 *La piedra de toque de la individualidad. Reflexiones sobre sujeto, persona e individuo con motivo de su certificado de defunción postmoderno*, Barcelona, Herder.
- Gadamer, Hans-Georg
1977 *Verdad y método*, I y II, Salamanca, Sígueme.
1997 *Mito y razón*, Barcelona/ Buenos Aires/México, Paidós.
- Gerhardt, Volker
1988 *Pathos und Distanz*, Stuttgart, Reclam.
1984 *Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst*, en: *Nietzsche-Studien*, XIII, Berlin/NewYork, ed. por Walter de Gruyter, pp. 374-393.
1992 *Friedrich Nietzsche*, München, Beck.
- Giacoina, Oswaldo
1987 *Von der Kunstmetaphysik zur Genealogie der Moral: Wege und Stege der Kulturphilosophie Nietzsches*, Berlin, FUB.
- Goedert, Georges
1994 *Dionysische Resignation statt «Resignation»*. Zur «Umwertung» des Tragischen in Nietzsches «Geburt der Tragödie», en: *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst, Nietzsche in der Diskussion*, Würzburg, Königshausen und Neumann, pp. 172-189.
- Habermas, Jürgen
1981 *Modernidad versus postmodernidad*, Madrid.
1982 *Conocimiento e interés*, Madrid, Taurus.

- 1988 *Ensayos políticos*, 3ª. ed., Barcelona, Península.
- 1989 *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus.
- 1998 *Das postnationale Konstellation*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Heidegger, Martin
1961 *Nietzsche*, I y II, Pfullingen, Meske.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor
1994 *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta.
- Ianni, Octavio
1996 *Teorías de la globalización*, Mexico, Siglo XXI.
- Ibáñez-Noé, Javier
1996 *Nietzsche: Nihilism and Cultur*, en: *Nietzsche-Studien*, XXV, Berlin/New York, ed. por Walter de Gruyter, pp. 1-23.
- Izquierdo, Agustín
1993 *El concepto de cultura en Nietzsche*, Madrid, Universidad Complutense, 1993.
- Jamme, Christoph
1991 *Einführung in die Philosophie des Mythos. Neuzeit und Gegenwart*, II, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Janz, Curt Paul
1994 *Friedrich Nietzsche, 1. Infancia y juventud*, 1981, Madrid, Alianza.
- Kaufmann, Walter
1982 *Nietzsche. Philosoph-Psychologe-Antichrist*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Klinkenberg, Martin
1961 *Der Kulturbegriff Nietzsches*, en: *Historische Forschungen und Probleme*, Wiesbaden, pp. 313-341.
- Koselleck, Reinhart
1990 *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil II, Bildungsgüter und Bildungswissen*, Stuttgart, Klett-Cotta.
- Landfester, Manfred
1994 *Friedrich Nietzsche Die Geburt der Tragödie, Schriften zur Literatur und Philosophie der Griechen*, Frankfurt /Leipzig, Insel Verlag.
- Lukács, Georg
1968 *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, 2ª. ed., Barcelona/México, Grijalbo.
- Maikuma, Yoshiko
1985 *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*, Königstein, Athenäum.
- McGinn, R.E.
1975 *Culture as Prophylactic: Nietzsche's Birth of Tragedy as Culture Criticism*, en: *Nietzsche-Studien*, IV, Berlin/New York, ed. por Walter de Gruyter, pp. 75-138.
- Meyer, Theo
1991 *Nietzsche. Kunstauffassung und Lebensbegriff*, Tübingen, Francke.
1993 *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen/Basel, Francke.
- Nietzsche, Friedrich
1986 *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, München, ed. por G. Colli und M. Montinari.
- Nietzsche, Friedrich
1980 *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, München/Berlin/New York, ed. por G. Colli y M. Montinari.

- Nietzsche, Friedrich
- 1995 *El Nacimiento de la tragedia*, trad. española. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial.
- 1984 *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Mit einem Nachwort, einer Zeittafel zu Nietzsche, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen von Peter Pütz), München, Goldmann Verlag.
- 1988 *Consideraciones intempestivas I. David Strauss, el confesor y escritor (y fragmentos póstumos)*, trad. española de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial.
- 1984 *Unzeitgemässe Betrachtungen*. (Mit einem Nachwort, einer Zeittafel zu Nietzsche, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen von Peter Pütz), München, Goldmann Verlag.
- 1994 *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, trad. española de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial.
- 1993 *Más allá del bien y del mal. Reludio de una filosofía del futuro*, trad. española de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial.
- 1994 *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*, trad. española de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial.
- 1994 *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*, trad. española de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial.
- 1994 *El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo*, trad. española de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial.
- 1994 *Ecce Homo*, trad. española de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial.
- Otto, Walter
- 1997 *Dioniso. Mito y culto*, Madrid, Círculo.
- Ottmann, Henning
- 1987 *Philosophie und Politik bei Nietzsche*, Berlin/New York, ed. por Walter de Gruyter.
- Patt, Walter
- 1997 *Formen des Anti-Platonismus bei Kant, Nietzsche und Heidegger*, Frankfurt.
- Rath, Norbert
- 1994 *Jenseits der ersten Natur, Kulturtheorie nach Nietzsche und Freud*, Heidelberg, Roland Asanger.
- Rath, Norbert
- 1987 *Zur Nietzsche-Rezeption Horkheimers und Adornos*, en: *Vierzig Jahre Flaschenpost: 'Dialektik der Aufklärung'. 1947 bis 1987*, ed. por Willem van Reijen und Gunzelin Schmid Noerr, Fischer Taschenbuch Verlag, pp. 73-110.
- Reschke, Renate
- 1991 *Einspruch gegen «abgeirrte Kultur». Zu einigen Konturen Nietzschescher Kulturkritik*, en: *Weimarer Beiträge*, Jahrgang 37 (2), Weimar, pp. 165-185.
- 1994 *Der Lärm der grossen Stadt, der Tod Gottes und die Misere vom Ende des*

- Menschen. Zu Nietzsches Kulturkritik der Moderne*, en: *Nietzscheforschung*, I, Berlin/New York, ed. por Walter de Gruyter, pp. 79-97.
- Rohde, U. von Wilamowitz-Möllendorf y otros
1994 *Nietzsche y la polémica sobre el nacimiento de la tragedia*, Granada, Agora.
- Schelling, F.W.J.
1856 *Sämtliche Werke*, Stuttgart/Augsburg, hrsg. K. F. A. Schelling, 61.
- Schlechter, Karl
1954 *Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden*, München, Karl Hanser Verlag.
- Schlegel, Friedrich
1958 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, München/Paderborn, Hrsg. Ernst Behler.
- Schiller, Friedrich
1959 *Sämtliche Werke*, München, Carl Hanser Verlag.
- Schlüpmann, Heide
1977 *Friedrich Nietzsches ästhetische Opposition, Der Zusammenhang von Sprache, Natur und Kultur in seinen Schriften 1869-1876*, Stuttgart.
- Schmidt, Gerhart
1984 *Nietzsches Bildungskritik*, en: *Nietzsche in der Diskussion. Zur Aktualität Nietzsches*, Würzburg, Königshausen und Neumann, pp. 7-16.
- Schmidt, Rüdiger
1984 *Auf die Suche nach dem Humanum. Elemente der frühen Kulturkritik Friedrich Nietzsches*, *Nietzsche-Studien*, XIII, Berlin/New York, ed. por Walter de Gruyter, pp. 129-155.
- Schopenhauer, Arthur
1995 *Arthur Schopenhauer Sämtliche Werke*, ed. por Wolfgang Frhr. Löhneysen, 5 Bände, Frankfurt, Suhrkamp.
- 1992 *El mundo como voluntad y representación*, 3ra. ed., México, Porrúa.
- Schulz, Gerhard
1996 *Romantik. Geschichte und Begriff*, München, C. H. Beck.
- Sobrevilla, David
1971 *Der Ursprung des Kulturbegriffs, der Kulturphilosophie und der Kulturkritik*, Tübingen.
- Sölter, Arpad
1996 *Moderne und Kulturkritik. Jürgen Habermas und das Erbe der kritischen Theorie*, Bonn, Bouvier.
- Sünner, Rüdiger
1986 *Ästhetische Szientismuskritik. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche und Adorno*, Frankfurt/Bern/New York, Peter Lang.
- Thorgeirsdottir, Sigridur
1996 *Vis creativa. Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches. Nietzsche in der Diskussion*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
- Vattimo, Gianni
1985 *Nietzsche. Introducción*, Barcelona, Nexos.
- 1990 *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós.
- Von Reibnitz, Barbara
1992 *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» (Kap. 1-12)*, Stuttgart/Weimar, Metzler.

Wagner, Richard

1887 *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 tomos. Faksimiledruck der Ausgabe von Leipzig, 1887/88. *Das Künstlerthum der Zukunft*, en:

Sämtliche Schriften und Dichtungen,

XII, Leipzig, pp. 252-280.

Ziegenspeck, Erich

1938 *Der Kulturbegriff Nietzsches*, Leipzig.