

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN

GENEALOGÍA DE LA RAZON EN “EL NACIMIENTO DE LA  
TRAGEDIA”.

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA  
ANGEL SANTIAGO ZAMORA ZAVALA.

ASESOR: DOCTOR GUILLERMO GONZALEZ RIVERA

JUNIO DE 2006



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Dedicatorias y agradecimientos.**

**Dedico** esta tesis:

A Enriqueta, mi esposa, por el amor que durante tanto tiempo me ha prodigado.

A mis hijos, Adolfo Santiago y Arlo, quienes comienzan a considerar reflexivamente el mundo.

A la memoria de mis padres, Ángel e Isabel.

A Helena y Miguel, mis padres adoptivos, porque sin ellos mi existencia hubiese sido imposible.

A mis hermanos: Jesús, Elizabeth, Carmela, Patricia, Miguel, Víctor Hugo, Alma Rosa y Arisbeth, mi sobrina, porque todos han estado conmigo en los momentos más difíciles de mi vida.

A mis amigos y alumnos de la Esc. de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Sinaloa por escuchar pacientemente mis disertaciones filosóficas.

### **Agradezco:**

Al Dr. Guillermo González Rivera por su valiosa asesoría en la realización de esta tesis.

A mis sinodales: Dr. Antonio Marino López, Dra. Luz María Álvarez Argüelles, Mtro. Emilio Reyes Ruíz, Lic. Blanca Estela Juárez Aranda, por sus excelentes observaciones y recomendaciones.

A todos los profesores que influyeron en mi formación académica e intelectual.

Al Dr. Mauricio Pilatowsky Braverman por haberme puesto en el camino correcto para entender la filosofía de Nietzsche.

A la UNAM por permitirme el acceso a la sabiduría.

A la Universidad Autónoma de Sinaloa porque me permitió desarrollar mi capacidad intelectual y poner en práctica los conocimientos adquiridos en mi queridísima Universidad Nacional Autónoma de México.

## INDICE

	Pág
Prologo	
Introducción.	22
1. Concepción romántica del instinto en Nietzsche.	30
2. Lo apolíneo y lo dionisiaco: elementos constitutivos del arte griego.	35
2.1. El sueño y la embriaguez.	43
3. Subjetividad y objetividad en el arte griego.	50
4. Presencia de lo apolíneo y lo dionisiaco en la esfera del mito.	60
4.1. El culto griego de Dionisos: una forma religiosa de mostrar el Ser primordial y de atenuar el pesimismo a partir de la unión apolíneo-dionisiaca.	61
4.2. Comprensión del saber dionisiaco y protección del pesimismo mediante la belleza apolínea de las figuras pertenecientes al mundo olímpico.	64
4.3. Apolo y Dionisos en la tragedia ática.	72
4.3.1 El coro dionisiaco: recurso estético que posibilita la exposición de la sabiduría de Dionisos y la contención del pesimismo en los inicios de la tragedia.	73
4.3.2. Revelación de la verdad trágica y sujeción del pesimismo a través de la unidad fundamental de la tragedia dramática: el coro dionisiaco y la escena apolínea.	82
5. Presencia del pesimismo en el origen de la ‘razón’ (socrática).	91
5. 1. Eurípides y el fin de la tragedia ática o el triunfo de la ‘razón’ sobre los instintos originales del arte trágico y de la vida griega antigua.	102
Conclusión.	112
Citas bibliográficas.	116
Bibliografía.	124

## **Prologo.**

*El nacimiento de la tragedia* desempeña un papel importante en la vida intelectual de Nietzsche. A diferencia de otros pensadores, que sólo después de incursionar en distintas ramas del saber filosófico escriben sobre estética, él inicia esa existencia escribiendo acerca de esta disciplina. El hecho de que su pensamiento comience con esta incursión se debe fundamentalmente a la época cultural en que le tocó vivir. Ésta se caracteriza por una problemática proveniente del prerromanticismo alemán. La cultura y la filosofía del siglo XIX están condicionadas por la Ilustración alemana, fundamentalmente por Kant, cuyo pensamiento es racionalista e iluminista. En este autor, la razón es la única guía posible, pero está limitada. En la *Crítica de la razón pura*, sostiene que es imposible conocer las cosas como son en sí mismas. Esta crítica se extiende a los ámbitos moral y religioso. Ese aspecto de su filosofía fue polémico. Intelectuales y filósofos intentaron traspasar este límite mediante vías de investigación alternas. Los primeros en intentarlo fueron los integrantes del pre-romanticismo alemán, mejor conocido como *Sturm und Drang*, Tempestad e ímpetu. Con este nombre identificamos un movimiento filosófico y literario que acepta esa limitación de la razón, pero al mismo tiempo pretende trascenderla a través de la experiencia mística y del dogma religioso. Sus principales representantes son: los filósofos Jacobi, Hartmann, Herder y los poetas Schiller y Goethe.

Este movimiento fue precursor del romanticismo, marco intelectual y filosófico en el que comienza a desarrollarse el pensamiento de Nietzsche. Los románticos vieron en la razón humana una fuerza infinita, capaz de conocer la totalidad, lo absoluto, como sucede, por ejemplo con Hegel. Él vio en la infinitud de la conciencia una actividad racional necesaria y dialéctica. En cambio, autores como Schleiermacher, Schlegel, y Novalis, percibieron en esa infinitud una actividad libre, privada de una determinación rigurosa, y la identificaron con los sentimientos. Schopenhauer, que desde su individualismo pesimista interpreta el mundo como la expansión de una voluntad cósmica, también es considerado como filósofo romántico.

Nietzsche, por su parte, al retomar de sus antecesores elementos para construir su propia idea sobre la tragedia griega es considerado como un filósofo romántico, sobre todo porque en esa reflexión están presentes Schopenhauer y Wagner, así como Hegel, Schiller y algunos intelectuales establecidos en Basilea. Pero Nietzsche se desmarca de las corrientes de su época; su formación clásica y sus dos símbolos: Apolo y Dionisos, que le sirvieron para pensar la cultura griega con nuevas categorías y elaborar una nueva perspectiva original y trágica, así lo demuestra.

Entonces este prólogo no es un adelanto de lo que tratamos en esta investigación, sino una exposición de las circunstancias que dieron origen a *El nacimiento de la tragedia*, es decir, en este inicio nos referiremos a los hechos que anteceden y dieron como resultado esta obra sobre estética griega. En este relato destacamos, pues, la importancia que esas referencias desempeñaron en la consumación de este trabajo de juventud y en la evolución tanto del pensamiento filosófico de Nietzsche como del problema que aquí analizamos.

Ahora bien, *El nacimiento de la tragedia* es el primer texto editado formalmente por Nietzsche. En este libro mezcla reflexiones de autores con sus propios planteamientos. En éste sintetiza y madura también una serie de ideas que en torno a la tragedia griega antigua, o al fenómeno de lo trágico, venía trabajando en escritos previos a esa publicación. La maduración de estas concepciones en la redacción última de este escrito, indica que con éste culmina una etapa de su vida intelectual. Por ello investigamos algunos bosquejos que este filósofo retomó de pensadores precedentes y la manera cómo evolucionaron aquellas consideraciones hasta adquirir su forma definitiva en *El nacimiento de la tragedia*. De este modo pretendemos ubicar el lugar ocupado por el escrito mencionado en la evolución intelectual de Nietzsche.

La historia de la filosofía muestra la inexistencia de formas de pensar independientes de otras. Toda meditación es consecuencia de un desarrollo donde están implícitos modos de reflexionar precedentes y de un contexto cultural. El pensamiento nietzscheano desplegado en *El nacimiento de la tragedia* está vinculado, pues, a otros modos de meditar y a ciertos sucesos culturales. ¿Cuáles son los intelectuales que intervienen principalmente en el desarrollo filosófico del joven Nietzsche? ¿Cuál es el entorno cultural prevaleciente antes y durante el tiempo en que redacta este libro?

Si partimos de las figuras estéticas con las cuales Nietzsche fundamenta sus disertaciones sobre el arte griego y, concretamente, de la tragedia ática, encontramos que en éstas, en Apolo y Dionisos, no obstante su procedencia del panteón griego, está presente Arturo Schopenhauer; la interpretación que aquel autor hace de ellas en *El nacimiento de la tragedia* así lo confirma, pues aquello que en el plano especulativo expresa la metafísica schopenhaueriana es expuesto por el joven filósofo mediante esas figuras de origen divino, es decir, por medio de la intuición. Su admiración por el compositor Wagner, como arquetipo del artista capaz de recrear musicalmente esa filosofía de la voluntad eternamente sufriente y destrozada, constata aún más la filiación nietzscheana al autor de *El mundo como voluntad y representación*. El pensamiento nietzscheano se halla ineludiblemente unido a la filosofía de Schopenhauer.

De acuerdo con ese argumento, el desarrollo intelectual alcanzado por Nietzsche en ese libro sobre los griegos se debe a las influencias de Schopenhauer y Wagner. Pero si ese texto se deriva, como ya señalamos, de una síntesis de ideas previamente trabajadas, cabe entonces la suposición de que haya enlazado en ella, sus propias reflexiones con la filosofía de Schopenhauer y con la concepción wagneriana del drama musical, en una visión totalizadora del mundo griego. ¿Quiere decir esto que Nietzsche sólo alcanzó la madurez mostrada en este escrito cuando adhirió a su pensamiento las ideas de este filósofo y la polifonía de ese compositor? ¿Significa entonces que ellos inciden tardíamente en la capacidad especulativa del joven filósofo? ¿Cuáles son los escritos no elaborados por el filósofo de Röcken en donde aparecen lo apolíneo y lo dionisiaco? ¿Qué sucesos inciden en la concepción final que Nietzsche tiene de ellos?

Si las consideraciones filosóficas de Schopenhauer no están totalmente presentes en las conjeturas formuladas por Nietzsche acerca del mundo griego en sus “escritos preparatorios”, si fue incorporándolas paulatinamente en ellos hasta que aparecieron plenamente en la redacción final de *El nacimiento de la tragedia*, es obvio que no es únicamente del autor de Danzig de donde adquirió los elementos que influyeron en la configuración última de los planteamientos con que expresa lo concerniente a la tragedia. Esto quiere decir: de la influencia de aquel filósofo no surge la razón primordial que lo llevó a escoger en 1869 la tragedia como tema de su primer escrito y es poco probable que de esa influencia se derive también la contraposición apolíneo-dionisiaca. Debemos

considerar entonces que fue de otro u otros autores de donde extrajo su interés por esa temática y por las figuras estéticas con que la expone.

En principio, *El nacimiento de la tragedia* no representa una experiencia original de Nietzsche sobre la antigüedad griega; en ella subsiste la tradición del pensamiento clásico alemán. Antes de él hubo intelectuales dedicados a estudiar la Grecia arcaica, estudios que de alguna manera favorecieron su interés por la trama de la tragedia y, por ende, el de su desarrollo intelectual. Entre los alemanes interesados por el mundo griego hallamos, entre otros, a Goethe y Hölderlin. La recreación del mito prometeico en el texto de Nietzsche, donde son citados los versos del *Prometeo* escritos por ese literato y la visión sobre la grecidad que recibe de Hölderlin, con quien está familiarizado desde su adolescencia, tal y como lo atestigua su *Carta a mi amigo, en la que le recomiendo la lectura de mi poeta favorito*, fechada el 19 de octubre de 1861, a la edad de 19 años, así nos lo hacen saber. Visto así, la adopción de Nietzsche del problema de la tragedia como cuestión central filosófica no procede de la filosofía schopenhaueriana ni de la propuesta musical de Wagner, sino del contexto cultural que privaba en la Alemania de esa época.

Además de ese hecho existe otro que propició el interés de Nietzsche por escribir acerca de la tragedia. Este suceso resulta de una exigencia académica, concretamente cuando a la edad de 24 años es contratado como profesor de filología clásica en la Universidad de Basilea el 19 de abril de 1869. Esta contratación -sugerida y apoyada por Ritschl, su maestro de filología en Leipzig- es inédita, ya que para acceder a dicho profesorado o para obtener esta asignatura, se exigía la presentación de una tesis doctoral. Esa sugerencia y ese apoyo parecen indicar que su llegada a esa cátedra fue injusta o que fue precedida de cierto favoritismo. Para demostrar que su presencia en esa universidad obedecía a criterios académicos y no a los antes mencionados, tenía que escribir un libro. Uno en el que, independientemente del tema a tratar, considerase también la actitud crítica que los demás catedráticos harían a su trabajo. Aquéllas y éstas fueron, quizá, las razones que llevaron a Nietzsche a escribir *El nacimiento de la tragedia*.

De la misma manera que el interés de Nietzsche por la tragedia no procede de Schopenhauer, el antagonismo entre lo apolíneo y lo dionisiaco, tampoco proviene de este último. Como no se trata de una reformulación de la dualidad voluntad-representación, no es un tema que esté presente en el comienzo de las reflexiones nietzscheanas, sino es algo



que emerge poco a poco en los escritos preparatorios, donde, por el contrario, sí está presente la influencia de Wagner, que solamente en el ensayo *La visión dionisiaca del mundo*, compuesto durante el verano de 1870 se muestra al fin con los rasgos que van a distinguir la redacción definitiva de *El nacimiento de la tragedia*.

Si no es inicialmente de la filosofía de Schopenhauer de donde Nietzsche retoma elementos para construir su idea sobre lo apolíneo y lo dionisiaco, ¿de dónde y de quién o de quiénes obtiene entonces las primeras notas relevantes de las que parte para configurar esta dualidad de instintos artísticos? Según el comentario que Manuel Barrios Cazares hace de Nietzsche, a Tribschen y Basilea se circunscribe el medio cultural del que este pensador extrae la inspiración y los materiales con que comenzará su interpretación de esa dualidad instintiva y, por consiguiente, de la tragedia. Este interprete dice que es probable que en una de las tantas tertulias celebradas en casa de los Wagner, en Tribschen, donde Nietzsche conoció la obra de Henry Michelet, *La Bible de la Humanité*, publicada en 1864, en la que este historiador francés expone la polaridad “apolíneo-dionisiaco”, pero sin conceptualarla estrictamente como una pareja de opuestos en el sentido indicado por el joven filósofo. Otra influencia posible sobre la visión nietzscheana de lo dionisiaco procedente de Tribschen, es la del cuadro de Bonaventura Gemelli que poseía Wagner, *Baco entre las musas*.

Otro hecho que recalca la importancia de Tribschen en la vida intelectual de Nietzsche, es el siguiente: En una carta dirigida a Edwin Rohde, fechada el 3 de septiembre de 1869, Nietzsche subraya las repercusiones que sus visitas a ese lugar tuvieron para él: “Queridísimo amigo, todo lo que allí aprendo y veo, oigo y comprendo, es indescriptible. Créeme, Schopenhauer y Goethe, Esquilo y Píndaro, viven todavía” (1). Esta seducción de carácter romántico fue nueva para Nietzsche e influyó considerablemente en el desarrollo de su pensamiento. Fue en ese lugar donde se acercó por primera vez al mundo filosófico-musical de Ricardo Wagner. En ese cosmos se fusionan la concepción artística de este compositor con la metafísica schopenhaueriana. Al adentrarse en las tesis wagnerianas, Nietzsche se aproximó aún más a la filosofía de aquel pensador, pues en sus años de estudiante, en Leipzig, tuvo “contacto” con él. Es importante destacar que este acercamiento, junto con la lectura de la obra de Friedrich Albert Lange, *Historia del materialismo*, fue decisivo en aquella época para Nietzsche; de esa relación procede su decisión por estudiar, aunque de manera autodidacta, filosofía. Pero es a partir de su

acercamiento con el creador de Lohengrin que la metafísica de Schopenhauer le muestra las profundidades insondables de lo irracional y de la mística. Esta apertura le permite ver que toda expresión artística es susceptible de una interpretación metafísica, tal y como presumiblemente Wagner lo hizo en sus obras.

Si ahora nos remitimos al influjo procedente de Basilea, la influencia más reconocida es la de Bachofen. Curt Paul Janz señala, en la biografía que escribe sobre Nietzsche lo siguiente:

“... es [...] el fundamento metafísico de los fenómenos históricos, aquello que Bachofen quiere aclarar. [...] La meta esencial de su consideración histórica consiste en llegar a una reconstrucción especulativa de aquel tiempo primitivo ideal. [...] Puesto que él mismo sabe que no se puede expresar con palabras ni el elevado contenido de los símbolos y de los mitos que habrían de servir de acceso a ese tiempo primitivo, ni su vivencia de aquella armonía de la creación y de su revelación, su esfuerzo se dirige no a una explicación racional, sino a una evocación y a una visión intuitiva en la interioridad del éxtasis de aquella vivencia sentimental. [...] (2).

Nietzsche advirtió en esta nueva interpretación de la antigüedad griega una manera distinta del modo como la investigación actual se venía realizando. Siguió esta forma de explorar la Grecia arcaica, pues igualmente comenzó a formular preguntas al margen de las valoraciones establecidas en palabras, incluso allende los conocimientos escritos en los textos antiguos fundantes del pensamiento de su época. Esto propició en él la conversión de la filología en filosofía, es decir, no sólo se dedicó a examinar el significado implícito en los vocablos griegos, sino a explorar la relación de éstos con la forma de existir de ese pueblo.

Además, los términos con que estructura su concepción del arte trágico, lo apolíneo y lo dionisiaco, en *El Nacimiento de la tragedia*, son frecuentes e incluso fundamentales en la obra de ese profesor de derecho romano en la universidad de Basilea. En un libro que Bachofen escribe en 1861, *Das Mutterrecht*, uno de los temas ahí analizados es la oposición entre el matriarcado dionisiaco y el patriarcado apolíneo. Pero su interés por el culto dionisiaco antiguo se remonta a sus primeras investigaciones sobre los cimientos etnológicos del derecho y su historia. Así que cuando Nietzsche llega a Basilea y conoce

personalmente a este catedrático, éste ya había publicado lo esencial de sus apreciaciones sobre el fenómeno religioso de lo dionisiaco: *Oknos*.

Empero, señala Manuel Barrios Cazares que las obras: *El matriarcado* y *La doctrina de la inmortalidad en la teología órfica*, son quienes se acercan más al espíritu de la exégesis nietzscheana, pues en ella Bachofen se refiere a un “Apolo báquico” y a un “Dionisos apolíneo” como resultantes de la unión entre dos potencias solares que remiten a principios antagónicos, femenino en el caso de lo dionisiaco, masculino en el de lo apolíneo.

Por los temas tratados por Bachofen en las obras citadas y porque Nietzsche tiene conocimiento de ellas antes de exponer sus propias reflexiones sobre lo apolíneo y lo dionisiaco, se infiere que aquéllas obras influyen en estas consideraciones nietzscheanas, es decir, sirvieron de estímulo al joven filósofo. Pero éstas sólo son conjeturas. En cambio, la lectura nietzscheana de los textos del *Ensayo sobre la Simbólica de las tumbas de los antiguos* representa, según Barrios Cazares, la única evidencia documentada de ese influjo: Existe la certeza de que el joven Nietzsche haya conocido directamente este *Ensayo* mientras redactaba *El nacimiento de la tragedia*. El hecho de que aquel escrito aparezca en la lista de libros sacados en préstamo por Nietzsche de la Biblioteca de la Universidad de Basilea el día 18 de junio de 1871 lo sugiere así.

Ahora bien, esta influencia se manifiesta en la comprensión que Nietzsche tiene de lo dionisiaco. Este conocimiento se patentiza desde las primeras páginas, cuando el símbolo del falo dionisiaco aparece relacionado con el huevo de los Misterios, imagen a su vez de la unidad originaria de todas las cosas:

“Así que el huevo constituye por tanto, bajo cualquier respecto, la *arje genéeseos*. Acoge en sí todas las partes del mundo material, cielo y tierra, luz y tinieblas, las potencias naturales masculinas y femeninas, la corriente del devenir y del perecer, la clave de todos los organismos telúricos, la creación más alta y la más baja, y el mundo entero de los dioses, que, como toda vida telúrica, de origen material, posee con hombres, animales y plantas una y la misma madre” (3)

Esta relación se enfatiza, aún más, en la medida en que el símbolo del huevo cósmico remite a un principio femenino, a la diosa madre primigenia, representación de la

Tierra, cuyo poder se expresa en la religión dionisiaca a través de los Misterios de la sexualidad:

“Este constante regreso de las potencias particulares a la unidad originaria, tal como se da en el huevo, constituye el contenido más íntimo de la religión dionisiaca y de sus Misterios. De ninguna manera puede pensarse al dios fálico separado de la materialidad femenina” (4).

La vinculación de Dionisos a todas las divinidades femeninas, sostiene, Barrios Cazares, es exagerada en el caso de Bachofen, tal y como se manifiesta en el capítulo titulado: “*Dionisischen Frauenleben*”. En Nietzsche no ocurre así, a él no le interesa el tema desde la distinción biológica entre lo masculino y lo femenino y su derivación en formas patriarcales o matriarcales de la religión y el derecho, sino en la medida en que la afirmación de la sexualidad en los Misterios supone por extensión, la afirmación de la vida en toda su plenitud.

Queda por describir otro aspecto importante del *Ensayo sobre la Simbólica de las tumbas* en donde el parentesco de las ideas de Bachofen con las de Nietzsche se aproximan una vez más. Se trata de la consideración de Dionisos como divinidad protectora de la libertad y la igualdad entre los hombres. Allí, en un tono similar al que posee la descripción nietzscheana de la aniquilación del *principium individuationis* en medio de la embriaguez dionisiaca, leemos lo siguiente:

“Si el punto de vista estatal, civil, erige barreras por todas partes, separa pueblos e individuos y conforma el principio de la individuación según el egoísmo más absoluto, por su parte Dionisos lo reconduce todo hacia la unificación, lo devuelve a la paz y a la *filia* de la vida primordial. En sus Misterios participan esclavos en igual medida que hombres libres, y ante el dios del placer material caen todas aquellas barreras que la vida del Estado siempre eleva con el tiempo a una altura cada vez mayor” (5).

Términos semejantes se aprecian en *El nacimiento de la tragedia*, en el momento que Nietzsche describe el sentimiento de liberación y reconciliación experimentado por el ser humano cuando se halla bajo la magia dionisiaca:

“Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la “moda insolente” han establecido

entre los hombres. Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial” (6).

Por consiguiente, la obra de Bachofen, por aportar datos acerca del culto a Dionisos, y en cierto modo sobre la divinidad délfica, es determinante para los estudios realizados por Nietzsche acerca del mundo antiguo.

En suma, con los relatos de la tradición clásica alemana y del motivo que orilló a Nietzsche a escribir *El nacimiento de la tragedia*, así como del ámbito cultural prevaleciente en Tübingen y Basilea, subrayamos en qué medida todos esos sucesos incidieron en el curso seguido por el pensamiento nietzscheano, es decir, en su desarrollo intelectual.

En nuestra consideración, el hecho de que Nietzsche haya meditado, en ese ensayo magistral, que el desarrollo del arte se funda en la oposición de dos “instintos estéticos de la naturaleza”, simbolizados en las divinidades de Apolo y Dionisos, tiene su origen en la lectura que hizo de la obra de Bachofen, pero complementó dicha reflexión con las ideas musicales de Wagner y, sobre todo de Schopenhauer, quien le abrió la puerta a lo irracional. Así pues, en *El nacimiento de la tragedia* subyace una fusión entre la filología y la filosofía. Nietzsche efectúa un análisis filológico de los componentes fundamentales de la tragedia, lo apolíneo y lo dionisiaco, pero a tal estudio adhirió las nociones de representación y voluntad, respectivamente.

Pero al integrar Nietzsche en sus concepciones sobre lo apolíneo y lo dionisiaco las nociones schopenhauerianas de representación y voluntad ¿no estaría acaso presente en esas figuras el pensamiento de Kant? ¡Por supuesto! Ya que el filósofo de Danzig fundamenta en los términos kantianos de espacio y tiempo su idea acerca del *principium* que permite representar el mundo como pluralidad fenoménica. En este sentido, la significación nietzscheana conferida al dios solar, como capacidad de producir apariencias, se aproxima también a la idea kantiana de fenómeno. Asimismo, la voluntad es vista por el autor de *La cuádruple raíz del mundo* como la “cosa en sí” de Kant, es decir, como unidad o esencia de todas las cosas, o bien como lo verdaderamente real, en contraposición al

mundo apariencial. Sólo que para Kant, la realidad no está en la cosa en sí; lo que ella sea es, para este pensador, una incógnita, pues no es susceptible de representación o de someterse a leyes productoras del mundo fenoménico. Esto parece indicar que la cosa en sí, como esencia, es incognoscible y entonces lo verdaderamente real está del lado de la apariencia. Pese a esta diferencia entre Schopenhauer y Kant, Nietzsche, al simbolizar en la figura de Dionisos, la voluntad o el Uno primordial y en la efigie de Apolo, la apariencia, está cerca del filósofo de Königsberg. En suma, Apolo y Dionisos, y su respectiva similitud con las nociones de representación y voluntad se derivan a su vez de la distinción kantiana entre fenómeno y cosa en sí.

Además de encontrar en las connotaciones con que Nietzsche estructura *El nacimiento de la tragedia*, es decir, en lo apolíneo y lo dionisiaco, la presencia de Kant y Schopenhauer, y del ambiente cultural existente en Tribschen y Basilea otro hecho que refuerza ese hallazgo está sustentado por el mismo Nietzsche, tiempo después en su *Ensayo de autocrítica*, cuando se queja de no haber tenido el valor suficiente para expresar mediante un *lenguaje propio* el modo en que Dionisos le hablaba. Se lamenta, pues, de “haber oscurecido y estropeado con fórmulas schopenhauerianas unos presentimientos dionisiacos” (7).

Pero no son únicamente esos filósofos ni ese círculo de ilustrados quienes están presentes en esa obra de juventud, es decir, en el desarrollo intelectual de Nietzsche. Años más tarde, en su libro *Ecce homo*, cuando reflexiona acerca del primer escrito formal que realizó del mundo griego reconoce la influencia de Hegel, pues dice que ahí se “siente el hegelianismo de un modo bastante escabroso [...]” (8). Veamos cómo se manifiesta ese influjo en *El nacimiento de la tragedia* y por qué abjura de la filosofía hegeliana.

Para nosotros, esa influencia se percibe en la similitud existente entre el procedimiento que conlleva, según Hegel, a la autogeneración del Absoluto y la idea nietzscheana sobre la forma como se desarrollan las creaciones estéticas en el mundo griego antiguo. ¿En qué reside el parecido entre estos procesos? Al igual que Hegel sustenta la evolución del todo en la contradicción de sus partes o momentos, Nietzsche sostiene que la tragedia, y el arte griego en general, se desarrolla a partir de elementos contrapuestos: lo apolíneo y lo dionisiaco, esto es, entre la Unidad primitiva y la

individuación. Pese a la unificación sintética de estos opuestos, ninguno se transforma en su contrario. Sin embargo, sin esta síntesis ni el Absoluto ni el arte serían posibles. Pero tanto esos momentos como esos componentes artísticos no son considerados, en ninguno de los dos casos, como elementos externos. Se infiere que en ambas concepciones está presente el concepto de sustancia. En este sentido, la totalidad, menciona Hegel, es sustancia porque internamente contiene los contrarios que permiten su desarrollo. Además es sujeto porque se completa así misma mediante su propia evolución: es causa de su propio devenir, es principio y fin. Esto es, el Absoluto se tiene por objeto a sí mismo, parte de sí como totalidad vacía y solamente llega a ser lo que es al final. Este todo, en principio abstracto, es concreto y real mediante su desarrollo y por el fin que emana de él. Esta similitud se manifiesta en la idea nietzscheana sobre uno de los componentes artísticos: Dionisos. Con esta deidad el autor de Röcken representa lo verdaderamente existente, el Uno primordial. En éste se encuentran las “Madres del ser”, una de ellas es precisamente la ilusión; es el Ser mismo, el absoluto metafísico, simboliza la sustancia en la medida que de ese Ser primordial emergen los componentes estéticos a partir de los cuales el mismo Dionisos, o la naturaleza, se muestra o se objetiva. Esto es, Dionisos o la voluntad (como forma sensible de la naturaleza) contiene igualmente en su seno todos los contrarios, por ejemplo la alegría y el sufrimiento, la vida y la muerte; esta pareja y aquella están recíprocamente implicadas. Dioniso es, pues, el verdadero sujeto de las acciones que a través del arte, escultórico o trágico, son representadas. Visto así, el arte tiene una finalidad, y al parecer, ésta ha sido bosquejada desde el origen mismo, es decir, en el interior de la naturaleza.

Si bien esta semejanza o esa influencia existen, el modo en que Nietzsche describe el mecanismo evolutivo del arte helénico no cumple cabalmente con el planteamiento hegeliano. Hegel señala como factor de desarrollo del Absoluto la negación recíproca de sus partes. Este proceso de autoproducción es dialéctico y se sustenta en el movimiento y la negación. El Absoluto está en constante devenir, es un todo móvil o cambiante por efecto de la negación, se mueve negativamente. La dialéctica es inherente a las cosas mismas; la contradicción posibilita la autorrealización del Absoluto. Todo se opone como tesis y antítesis, por ello la totalidad fluctúa. Ningún contrario es anulado, las cosas solamente se desarrollan a partir de su opuesto: a través de su ser otro retornan a sí mismas (síntesis). Nietzsche, en cambio, piensa en la autoafirmación de aquellas figuras estéticas como causa

de la contradicción que conlleva a la producción del arte griego en sus distintas modalidades. Esto significa: el arte griego, ya sea que se manifieste bajo la influencia de Apolo, como arte plástico o bajo la égida de Dionisos como música y arte trágico, son dos maneras distintas de resolver la contradicción entre estos elementos antagónicos. Además, el arte trágico, a diferencia de la totalidad hegeliana, no se tiene por objeto a sí mismo; es una creación nacida de las entrañas de la naturaleza y, en este sentido, su finalidad reside precisamente en mostrar artísticamente cómo se comporta el interior de la *Natura*. ¿Es acaso por estos hechos que Nietzsche piensa en esa influencia hegeliana como algo escabroso?

Nietzsche retoma, pues, del ambiente cultural prevaleciente en Alemania el tema de la tragedia. De su estadía en la Universidad de Basilea la exigencia de realizar esta temática. De Tribschen y Basilea, así como de los filósofos citados, planteamientos con que construye su noción de lo apolíneo y lo dionisiaco, es decir, los recursos teóricos empleados en su disertación sobre el arte griego. Empero, complementa esa concepción con reflexiones provenientes de la obra de Schiller: *La educación estética del hombre*. De la influencia de este escritor procede, según la interpretación que Paul Laurent-Assoun hace de este filósofo, la idea nietzscheana de lo apolíneo y lo dionisiaco como instintos artísticos.

En efecto, en dicho escrito, aparece la noción de instinto como sostén de las disertaciones de Schiller. En tal obra, este literato vincula el significado y la función que atribuye a los impulsos a su perspectiva filosófica del hombre, es decir, antropológica. En esta óptica destaca la oposición entre dos instintos: Uno impulsa al individuo a lo sensible, la realidad, el otro hacia la forma. Tal dualidad proviene de la misma persona y de los cambios de estado por los que atraviesa. En esta duplicidad Schiller subraya dos funciones: consumir la persona y dar forma a la realidad de los estados. Se trata de dos fuerzas motrices que nos persuaden a realizar su objeto; por ello él las define como instintos. De ellos, uno restablece lo que considera como indispensable en él, proporcionándole una materialidad sensible, el otro impulso pretende someter al primero mediante formas o leyes necesarias. Schiller distingue un instinto sensible de otro formal. Por ello piensa que dichos impulsos se oponen y complementan al mismo tiempo. Mientras uno demanda la proliferación de experiencias, su contrario exige la continuidad de la persona ante lo



sensible. Son complementarios en la medida de que solamente de su ejercicio reciproco se realiza la concordia de lo uno y lo múltiple. Empero, para lograr una verdadera armonía, es decir, para que ninguno de estos instintos esté encima del otro, es necesario un impulso más. De este modo Schiller introduce un tercer elemento: el instinto del juego o lúdico. Bajo el influjo de éste, el individuo experimenta juntamente su libertad y su independencia, en el es reabsorbida la dualidad de la sensibilidad y de la razón que había abierto la duplicidad primaria. Ese instinto lúdico unifica el mundo y la vida por una parte, la forma y la ley por otra, en la figura viviente que es la belleza.

Si resumimos la idea que Schiller tiene de los instintos encontramos que para éste existen dos instintos fundamentales: uno sensible y el otro formal. Por la diferencia de su contenido entrevemos su antagonismo y tendencia a la armonía. Pero es un tercer impulso quien estimula esta concordia. En esta consideración, nos dice Paul Laurent-Assoun, está el origen de la teoría nietzscheana del instinto, al igual que el autor de *Die Baum von Mesina*, Nietzsche piensa en dos instintos fundamentales que son contradictorios concurren en la misma persona, pero a diferencia de aquél éste no introduce un tercer término, pues es precisamente esa confrontación el origen de su reunión, aunque sólo sea temporalmente, para dar origen a distintas formas artísticas.

Es evidente, pues, la influencia ejercida por situación cultural alemana y por todos esos autores en el pensamiento nietzscheano en la redacción de *El nacimiento de la tragedia*. Pero en esta obra encontramos un pensamiento original y crítico propio de su creador.

Veamos ahora cómo fue evolucionando la idea de Nietzsche acerca de la tragedia y de las figuras estéticas con que realiza esa idea en sus escritos previos hasta que dicha consideración adquirió su última forma en *El nacimiento de la tragedia*. Este filósofo, como ya lo mencionamos, sustenta sus interpretaciones sobre el origen de la tragedia en dos formas artísticas: lo apolíneo y lo dionisiaco. Por medio de ellas simboliza los componentes fundamentales de ese arte. Sin ellas, la elucidación que hace del drama trágico en *El nacimiento de la tragedia* carecería de soporte conceptual. Pero no es solamente ahí donde se constata la presencia de esta pareja; en los trabajos que escribió, y que de alguna manera constituyen los antecedentes de este trabajo, percibimos su presencia. Pero la significación

y la importancia de esas figuras en ese libro no son las mismas que tienen en los trabajos previos a la publicación de este escrito, como tampoco lo es la perspectiva que Nietzsche expone de la tragedia en ambos casos. De igual modo que la idea nietzscheana sobre los elementos constitutivos de la tragedia se fue transformando, también su pensamiento se transformó. Es posible rastrear esta evolución desde la misma forma como este pensador fue construyendo su noción de lo apolíneo y lo dionisiaco. Seguiremos, entonces, este desarrollo intelectual a partir de la aparición de esas figuras en los “escritos preparatorios” hasta el momento que adquieren en *El nacimiento de la tragedia* una representación definitiva.

Ahora bien, Nietzsche tras pasar las vacaciones de verano de 1869 en diversos lugares de Suiza, de regreso a Basilea, da a conocer sus planes de trabajo inmediatos entre los cuales destacan dos conferencias públicas: “sobre la estética de los trágicos griegos y sobre el drama musical antiguo”. Estas conferencias forman el primer germen de lo que posteriormente será *El nacimiento de la tragedia*. La primera se celebró el día 18 de enero de 1870, con el título de “*El drama musical griego*”. La segunda, poco después, el 1 de febrero, intitulada “*Sócrates y la tragedia*”. Otro escrito del que se dispone es el ensayo titulado “*La visión dionisiaca del mundo*”. Éste fue redactado en los meses de julio y agosto de 1870, durante las vacaciones veraniegas. La guerra franco alemana que estalla por esos días y en la que Nietzsche participó efímeramente como enfermero no le impidió seguir meditando en torno a los griegos. *El nacimiento de la tragedia* es, pues, una obra extemporánea que fue iniciada bajo los estruendos de la batalla de Wörth.

Bajo las circunstancias expuestas, el “libro sobre los griegos” proyectado por Nietzsche estrecho cada vez más su horizonte. Inicialmente, señala Andrés Sánchez Pascual en la introducción que hace a su traducción de *El nacimiento de la tragedia*, abarcaba temas como la personalidad de Homero; la lírica griega: la estética de Aristóteles; ensayos especiales sobre Demócrito, Heráclito, Pitágoras y Empédocles, sobre el estado griego, sobre la mujer griega, sobre la esclavitud griega, etc. y lo llamaría *Consideración sobre la Antigüedad*, pero lo redujo a un ensayo sobre la estética de los trágicos y sobre el pesimismo en la Antigüedad. La inclusión de todo ese material en un solo texto y el hecho de que finalmente lo haya reducido, es una prueba de la desesperación a que Nietzsche fue sometido. Testimonio de ello son los constantes cambios de título de dicho libro. Tema y

título del futuro libro: *Sócrates y el instinto*. Pero en otras ocasiones el título será: La tragedia y los espíritus libres, o La jovialidad griega, u Origen y meta de la tragedia. ¿No es acaso todo esto un síntoma de que Nietzsche vivía internamente una contienda? ¿Que pretendía, en los momentos en que la guerra contra Francia se efectuaba, en Metz, hacer la paz consigo mismo? Paz que posiblemente alcanza con la redacción final de su obra.

Por otro lado, el arte trágico no fue inicialmente concebido por Nietzsche como expresión de una dualidad instintiva. Sustentamos esta consideración en lo siguiente: en la conferencia que dicta el 1 de enero de 1870 en el Museo de la Sociedad Académica Libre de Basilea bajo el título de *El drama musical griego* no menciona el nombre de Apolo; pese a que hace una referencia a lo dionisiaco, no le presta demasiada atención. Según barrios Cazares, el énfasis de este escrito recae en la ilustración de antiguas tesis wagnerianas sobre la unidad de música y palabra en el arte helénico. Su propósito no consiste, pues, en exponer una interpretación del origen de la tragedia a partir de una antítesis estilística radical como lo hace en *El nacimiento de la tragedia*. Aunque en esa conferencia describe el elemento instintivo que causa aquel estado de ánimo festivo del que nace el drama musical griego, solamente lo define como un “impulso primaveral”, pero con esta definición no forja todavía una categoría estética:

“El alma del ateniense que iba a ver la tragedia en las grandes dionisias continuaba teniendo en sí algo de aquel elemento del que nació la tragedia. Ese elemento es el impulso primaveral, que explota con una fuerza extraordinaria, un irritarse y enfurecerse, teniendo sentimientos mezclados, que conocen, al aproximarse la primavera, todos los pueblos ingenuos y la naturaleza entera. [...] Todo es aquí instinto profundísimo: aquellos enormes cortejos dionisiacos de la Grecia antigua tienen su analogía en los bailarines de San Juan y San Vito de la Edad Media, [...] No es un capricho ni una travesura arbitraria el que, en los primeros comienzos del drama, muchedumbres excitadas de un modo salvaje, disfrazadas de sátiros y silenos [...] anduviesen errantes por campos y bosques: el efecto omnipotente de la primavera, que se manifiesta tan de súbito, incrementa aquí también las fuerzas vitales con tal desmesura que por todas partes aparecen estados extáticos, visiones y una creencia en una transformación mágica de sí mismo, y seres acordes en sus sentimientos marchan en muchedumbres por el campo. Y aquí está la cuna del drama. Pues su comienzo no consiste

en que alguien se disfrace y quiera producir un engaño en otros: no, antes bien, en que el hombre esté fuera de sí y se crea a sí mismo transformado y hechizado” (9).

En esta cita vemos que Nietzsche no menciona la relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco, mundos artísticos diferentes conforme a los cuales explica en *El nacimiento de la tragedia* la constitución del drama ático clásico, pues según parece que éste tiene únicamente su origen en un *impulso primaveral*.

Tampoco en la conferencia: *Sócrates y la tragedia*, pronunciada el 18 de febrero de 1870, cambia de perspectiva. Si bien ahí encontramos una referencia a la luminosidad de Apolo, ésta es absorbida por lo socrático: “En Sócrates se materializó uno de los aspectos de lo helénico, aquella claridad apolínea, sin mezcla de nada extraño él aparece cual un rayo de luz puro, transparente, como precursor y heraldo de la ciencia, que asimismo debía nacer en Grecia”. (10). En esta ocasión, el término dionisiaco aparece relegado, a tal grado que no es citado.

En *El drama musical griego* el tema principal abordado por Nietzsche consiste en mostrar el nacimiento y desarrollo del arte trágico a partir de su forma primitiva, como canto coral religioso, hasta la madurez de sus expresiones “lírico-patéticas” mediante el añadido de la acción. Contrariamente, en *Sócrates y la tragedia griega*, se esfuerza por exponer cómo y por qué murió la tragedia. La respuesta es aparentemente la misma que después da en *El nacimiento de la tragedia*. Esto significa: estos escritos preparatorios fueron reelaborados por él e incluidos, tras varios cambios, en la redacción definitiva de este libro. Pero existe un detalle que distingue la conferencia *Sócrates y la tragedia griega* del tratamiento dado posteriormente al tema de la muerte de la tragedia griega: la verdadera antítesis, insoluble y destructiva, es en este caso la de lo socrático y lo trágico, y lo es ya desde un principio, entre otras razones porque, como afirma el mismo Nietzsche en ese coloquio: “el socratismo es más viejo que Sócrates”. Pero es con Eurípides, “el primer dramaturgo que sigue una estética consciente” (11), con quien el racionalismo socrático se hace palpable del modo más pregnante, puesto que a través de sus obras “el espectador irrumpe en el escenario”, pero según se desprende de los comentarios nietzscheanos, con anterioridad a esta irrupción promovida por el drama eurípideo la suerte de la tragedia ya estaba echada:

“El socratismo es más antiguo que Sócrates; su influjo disolvente del arte se hace notar ya mucho antes. El elemento de la dialéctica, peculiar de él, se introdujo furtivamente en el drama musical ya mucho tiempo antes de Sócrates, y produjo en su bello cuerpo un efecto devastador. El mal tuvo su punto de partida en el diálogo. Como es sabido, el diálogo no estaba originariamente en la tragedia; sólo se desarrolló a partir del momento en que hubo dos actores, es decir, relativamente tarde” (12).

La referencia a lo apolíneo no existe en este escrito. El diálogo, que en *El nacimiento de la tragedia* es definido como “la parte apolínea de la tragedia griega”, es considerado aquí como faceta del socratismo. Nietzsche no distingue todavía entre la fuerza apolínea, que fortalece la dimensión estética del coro dionisiaco y la fecunda en la forma de un nuevo arte, el del drama ático clásico, y el elemento socrático que mata a la tragedia. Frente a tal imprecisión, en *El nacimiento de la tragedia* introduce, en cambio, las siguientes precisiones cuando afronta la cuestión de la desaparición del elemento dionisiaco originario de la tragedia en los dramas euripídeos:

“Dionisos había sido ahuyentado ya de la escena trágica, y lo había sido por un poder demoníaco que hablaba por boca de Eurípides. También Eurípides era, en cierto sentido, solamente una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dionisos, ni tampoco Apolo, sino un demon que acababa de nacer, llamado *Sócrates*. Esta es la nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia pereció por causa de ella” (13).

Ahora el socratismo deja de ser más antiguo que el propio Sócrates, para convertirse en un demonio “que acababa de nacer”, en un agente degenerativo del espíritu trágico que no tiene precedente alguno en la historia del drama ático, pues es de reciente creación. La presencia de la racionalidad, inherente al diálogo apolíneo en la tragedia ática antigua, ya no es considerada por Nietzsche como sentimiento reactivo. Sólo el racionalismo socrático, que es conducido por un optimismo superficial, desprecia ese fondo irracional de la existencia que la obra de arte trágica conseguía manifestar, da motivo al establecimiento de una nueva antítesis; y es dentro de ella donde se produce aquel dualismo en la esencia y en el efecto de lo trágico que ya en *Sócrates y la tragedia griega* advirtió como síntoma de decadencia:

“Pero cuando el remedo de la querrela verbal se hubo infiltrado también en la tragedia desde la sala del juzgado, entonces surgió por vez primera un dualismo en la esencia y en el efecto del drama musical. A partir de ese momento hubo partes de la tragedia en que la compasión cedía el paso a la luminosa alegría por el torneo chirriante de la dialéctica” (14).

Asimismo, en *Sócrates y la tragedia* Nietzsche dice que “En la tragedia griega tardía domina un dualismo de estilo que da mucho que pensar; por un lado, el poder de la música, por otro, el de la dialéctica. Esta última va destacándose cada vez más, hasta que es ella quien dice la palabra decisiva en la estructura del drama entero” (15). Aquí, la antítesis de lo apolíneo y lo dionisiaco que aparece como una “dualidad de estilo” se deriva de la negación del espíritu de lo trágico por parte del socratismo. Pero no debe confundirse con la formulación que Nietzsche hace de este dualismo en *La Visión dionisiaca del mundo*:

“Los griegos [...] erigieron dos divinidades, Apolo y Dionisos, como doble fuente de su arte. En la esfera del arte estos nombres representan antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre sí, y que sólo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la <<voluntad>>, helénica, formando la obra de arte de tragedia ática” (16).

En esa cita vemos que Nietzsche se acerca más a la idea final que tiene acerca de la tragedia antigua y sus componentes. Esta apreciación es aún insuficientemente explícita, él toma conciencia de ello hasta la revisión del manuscrito para la imprenta de la primera edición de *El nacimiento de la tragedia*. Sin embargo, no ha logrado disipar toda la equivocidad acumulada a lo largo del proceso de elaboración de la contraposición apolíneo-dionisiaco. ¿Cómo superó Nietzsche este equívoco? Mediante una corrección formal y estilística, es decir, cuando sustituye el término apolíneo por el de no-dionisiaco en todos aquellos casos en los que aborda la descripción de la agonía de la tragedia griega a partir de Eurípides, con ello subraya que el verdadero factor anti-dionisiaco no es lo apolíneo como tal, sino su forma degenerativa, esa superfetación de lo lógico a la que Nietzsche denomina socratismo.

En suma, con la pequeña descripción hecha de las ideas que Nietzsche retoma de sus predecesores, del ambiente cultural prevaleciente en su época de juventud y, sobre todo,

de los “escritos preparatorios”, subrayamos, por un lado, la manera como el pensamiento de este filósofo evolucionó hasta que alcanzó finalmente la madurez intelectual mostrada en *“El nacimiento de la tragedia”* y, por el otro, la forma cómo la perspectiva que presenta en esta obra sobre el origen de la racionalidad es distinta a al que expresa en esos escritos previos.

## Introducción.

La reflexión que Nietzsche hace en *El nacimiento de la tragedia* acerca de la manera como surgió la racionalidad, ha generado en sus críticos comentarios en contra o a su favor. De la lectura que hicimos de estos comentaristas nació el propósito de indagar en qué consiste esa meditación. Emprendemos esta investigación adoptando como premisa cardinal la relación que para el filósofo alemán tienen los instintos con el arte trágico y el pensamiento de Sócrates, es decir, el análisis de estas dos manifestaciones del espíritu griego a partir de la idea que el pensador alemán tiene de los impulsos nos permitirá descubrir, junto con él, la causa que originó esa forma tradicional de entender la 'razón', así como sus repercusiones.

Es comprensible de suyo que el pensamiento del ateniense no se relaciona con la totalidad del arte antiguo, sino con una de sus manifestaciones más representativas, que, sin embargo, incluye ese todo: la tragedia. Este encuentro está precedido por el pesimismo. Éste, además de ser el motivo del ataque que Sócrates emprende contra el pensamiento trágico y, por lo tanto, de la aparición de la racionalidad en el mundo griego, está presente en el mito dionisiaco griego y en la raíz del arte antiguo.

Con el argumento expuesto pretendemos aclarar que el surgimiento de la 'razón' procede de la necesidad del griego antiguo de apartar de sí la visión pesimista que su realidad circundante le infringe. El comportamiento caótico de la naturaleza genera esta incertidumbre, empero de ella surgen también formas de combatir, disuadir o soportar esa perplejidad. Una de ellas es el arte trágico, la otra la racionalidad. Ambas proceden, pues, de la *Natura*. Aquél logra, mediante imágenes y símbolos, suministrar al hombre un consuelo metafísico, pero sin alterar ese caos. Por su parte, la 'razón' intenta, por medio de conceptos, ordenar y dominar esa situación caótica y proponer algunas ideas para favorecer la existencia humana. Este esfuerzo conceptual de la 'razón', que Nietzsche ilustra con la filosofía de Sócrates, es considerado igualmente como otro impulso que contiene contra los instintos artísticos que hacen posible el arte por conducir la vida del hombre.

Si bien el arte trágico y la racionalidad fueron creados con la intención de atenuar o eliminar el pesimismo, al situar el caos como causa de éste, esas formas trascienden dicho



propósito, pues esta revelación denota el estado interno de la naturaleza. Con esto queremos decir que esa función protectora sólo es posible si previamente se conoce el origen del problema que genera el infortunio. De no ser así, ¿contra qué tendrían que proteger o disuadir el arte y la ‘razón’? En este sentido, las representaciones artísticas o racionales con que la naturaleza pretende retener para sí al hombre, son objetivaciones de ese núcleo, o bien, son dos modos distintos de pensamiento que desde su muy particular punto de vista interpretan ese fondo.

En lo que se refiere al arte, Nietzsche descubre dos instintos artísticos antagónicos, lo apolíneo y lo dionisiaco, de cuya unión se generan distintas formas estéticas que exponen simbólicamente el Ser primordial y permiten la ‘superación’ del infortunio. Las creaciones nacidas de esta confrontación son el mito griego de Dionisos, el arte delfico y la tragedia antigua. Por lo tanto, el arte, desde su aparición en el ámbito religioso, pasando por la escultura, hasta su culminación en la tragedia, se encargó de consolar al hombre y transmitir las premisas fundamentales de la sabiduría dionisiaca acerca de la Unidad primitiva y de mostrar que la existencia humana transcurre de acuerdo al orden cósmico impuesto por aquel Ser. Así, feligreses y espectadores lograron comprender y asimilar, a través del saber implícito en esas obras artísticas, la desdicha como estilo de vida.

En lo concerniente a la razón, ésta como facultad de pensar, o como capacidad de construir representaciones, de producir ideas y de crear un lenguaje simbólico o conceptual para interpretar de qué está compuesta la esencia del mundo y guiar la conducta humana según sus premisas, está presente desde que el ser humano existe o aparece en la tierra. La forma en que la razón concretaba esos objetivos era de manera natural, es decir, sin entrar en el terreno de las discusiones. Pero a partir de Sócrates la investigación y definición de la naturaleza se efectúa por medio de un proceso dialéctico, es decir, la ‘razón’ adopta el silogismo como técnica para lograr estos fines. Este proceso lógico consiste, pues, en enfrentar una serie de argumentos distintos que tratan de lo mismo hasta obtener una conclusión final. Mediante la disputa entre reflexiones que nacen de la ‘razón’, se pretende obtener una idea clara de esa esencia. Si se quiere llegar a lo que las cosas son en verdad, dice Sócrates, es necesario avanzar por el camino del intelecto. Con esta propuesta, es decir, con la formulación de este criterio metodológico como camino seguro para conocer

dicho núcleo, este pensador pretende propiciar en los individuos una actitud crítica y consecuentemente una conducta ética para eliminar de sí y del mundo griego el pesimismo.

El arte trágico y la 'razón' tienen, pues, un nacimiento y una finalidad comunes, pero la manera de salvaguardar la integridad humana de esas tribulaciones y de interpretar el caos difiere. En esta diferencia se manifiesta la aparición de la racionalidad como otra forma de pensar y a partir de la cual el pensamiento trágico y las obras artísticas que son empleadas para darse a conocer finalizaron. No obstante, la 'razón' generó en el mismo seno de la tragedia una nueva modalidad: la tragedia euripídea, pero ésta, por perseguir la misma finalidad del socratismo, excluyó de sí la dualidad de instintos que por tanto tiempo se mantuvieron como su fundamento. En suma, el escrutinio de esas dos manifestaciones como impulsos que nacen de la naturaleza, permitirá comprender por qué el pesimismo está presente en el origen de la racionalidad.

Por otro lado, la cuestión tratada en este lugar está presente en toda la obra de Nietzsche, desde sus escritos juveniles hasta los de sus últimos días de lucidez. Pero decidimos analizar en *El nacimiento de la tragedia* ese tema y dejar para otra ocasión la revisión de dicho problema en sus trabajos posteriores, porque en ella encontramos no sólo el germen de esta problemática, sino el de su filosofía en general. Por esto, nuestro objetivo consiste solamente en integrar las ideas que respecto al origen de la 'razón' aparecen en esa obra de juventud. Utilizaremos, pues, *El nacimiento de la tragedia* como texto fundamental para realizar esta investigación. Asimismo, complementaremos con reflexiones extraídas de libros de autores que analizan este escrito y de otros que en sus escritos tratan temas similares a los que aquí nos ocupan, a las que hayamos obtenido de aquella obra básica para presentar un argumento general del problema que presentamos. El hecho de integrar en este trabajo consideraciones de autores como Platón, Vattimo, Fink y Grave entre otros que citamos, se debe a que éstos hicieron de la problemática que pretendemos esclarecer objeto de sus disertaciones. Además utilizaremos algunos planteamientos de pensadores como Hegel, Schopenhauer, Lebsky y otros más que mencionamos, que, a pesar de no referirse al texto de Nietzsche, se preocuparon también por algunas de las cuestiones aquí analizadas. El vínculo de estas ideas sigue cierto hilo conductor; de él hablaremos cuando señalemos el sendero y los confines dentro de los cuales se desarrolla nuestro trabajo.

Los textos elegidos para efectuar esta investigación serán abordados de la manera siguiente: interpretar los argumentos con que Nietzsche y sus comentaristas se refieren a ese surgimiento de la racionalidad y ordenar coherentemente estas elucidaciones conforme al objetivo acordado. La exégesis de estas ideas y la concatenación lógica del argumento con que revelaremos ese nacimiento, depende, por tanto, del análisis minucioso que hagamos tanto de *El nacimiento de la tragedia* como de las obras de autores que comentan este libro y de otros escritores que, como ya señalamos, analizan problemas que en este lugar estudiamos.

Ahora bien, nuestro trabajo consta de cinco capítulos. Consagramos el primero a la idea que Nietzsche tiene del instinto. Dilucidar esta cuestión es de suma importancia para lograr nuestro objetivo, pues tal y como se verá en el desarrollo de esta investigación, esa noción constituye el sustento de los planteamientos que haremos sobre el arte trágico y el origen de la ‘razón’ en la forma más representativa de éste. Para entender esa consideración es indispensable destacar la presencia de los instintos en el hacer humano y mostrar este desempeño como consecuencia de una actividad instintiva derivada de una relación entre impulsos que luchan por imponer o afirmar su voluntad. A partir de esto caracterizaremos esa tendencia al dominio como origen de ese vínculo y ese obrar como expresión de un instinto dominante. El paso que sigue consiste en aclarar que la confrontación es un dispositivo a través del cual los instintos acumulan la fuerza suficiente para cumplir un objetivo o imponer un contenido trazado en el propio fondo de la naturaleza. Esto hace del instinto un recurso que la misma *Natura*, o Voluntad, ha creado con el fin de preservarse. Por último expondremos en qué sentido esta “voluntad de vivir” es exactamente quien incita la creación de impulsos específicos y la contienda instintiva que subyace detrás de las acciones que el hombre realiza.

Las observaciones precedentes nos conducen a la búsqueda de los instintos que Nietzsche reconoce como componentes formativos del arte trágico. Iniciamos el segundo capítulo examinando lo apolíneo y lo dionisiaco, ya que el filósofo alemán representa con estos nombres esas potencias estéticas. Este estudio nos permitirá descubrir el origen y la finalidad que ese arte persigue. Para lograrlo vamos a descifrar el simbolismo implícito en las figuras míticas de Apolo y Dionisos. Pero no es únicamente desentrañando este contenido alegórico lo que permitirá ese logro, pues Nietzsche piensa que a través de la

exploración del sueño y la embriaguez también podemos descifrar el significado de esos dioses. Por consiguiente, con la exégesis de ese simbolismo y el análisis de estos estados propios de la fisiología humana vamos a revelar esa génesis y comprender en qué reside ese propósito, es decir, nos aproximaremos a la concepción que este filósofo tiene del arte.

Posteriormente, en el tercer capítulo, nos proponemos constatar si el arte al que hicimos referencia es una creación objetiva o subjetiva, es decir, si manifiesta cabalmente la realidad primordial o si se trata únicamente de una obra en la que su creador expone sus propios sentimientos. Para ello haremos un breve análisis del artista. En este examen enfatizamos la forma como este artífice supera la subjetividad y se transforma en un medio que expresa simbólicamente ese fundamento. Enseguida expondremos en qué medida el carácter simbólico del arte se funda en la unidad del espíritu musical (lo dionisiaco) con el efecto del sueño apolíneo, así como el hecho de que a partir de esta relación ese fondo primordial sea expuesto, es decir, mostremos cómo es que de la unión de esa dualidad surge un lenguaje alusivo a la Voluntad. Finalmente hablaremos del concepto de lo trágico como símbolo que representa con mayor plenitud esta objetividad y como esencia del arte griego.

Por otro lado, la lucha permanente entre las potencias estéticas favorece la creación de distintas formas artísticas y de manifestaciones múltiples del símbolo de lo trágico, Este combate genera cambios en la relación de fuerzas. Con esta transmutación se transfigura también la manera de exponer el núcleo de la naturaleza y, por consiguiente, de las formas empleadas para proteger al individuo de los horrores provocados por ésta. Por este motivo, nos dedicamos en el cuarto capítulo al análisis del mito griego de Dionisos, del arte escultórico y de la tragedia dionisiaca (tanto en sus comienzos como en su última faceta), para revelar cómo es transmitida en estas distintas fases, por las que atraviesa la relación apolíneo-dionisiaca, la sabiduría de Dionisos y la forma como ellas abaten el pesimismo.

Empezaremos, pues, este capítulo indagando por qué y cómo, según Nietzsche, se unen esas fuerzas para dar a luz el primer símbolo de lo trágico en el ámbito religioso. Este nacimiento está ligado al momento en que Apolo y Dionisos se reunieron por primera vez en la esfera del mito. Mostraremos este vínculo como resultado de la confrontación entre civilizaciones que representan una religión distinta. Del culto dionisiaco-bárbaro, que lucha por imponerse y del rito apolíneo, que lo hace por preservar su mundo, surge una nueva apoteosis: el mito dionisiaco griego. Revelaremos que fue justamente en éste culto donde

brotaron los primeros símbolos alusivos a la naturaleza que bien pueden definirse como trágicos y como imágenes propicias para favorecer el conocimiento del Ser primordial sin aflicción alguna.

De este inicio pasamos al arte escultórico y al mundo de las divinidades olímpicas. Los objetivos perseguidos en este inciso consisten en señalar, primero, que lo trágico es expuesto mediante la belleza de la forma contenida en las deidades del panteón griego y, después, que este universo de forma y belleza, a pesar de ser creado por el instinto apolíneo con el propósito de disuadir al espectador délfico del sufrimiento impuesto por los horrores de la vida, o de contener lo dionisiaco, trae consigo la revelación de esta potencia oculta. Trataremos de aclarar, pues, que este mundo délfico se sustenta en la fuerza dionisiaca

Después de señalar en qué medida el Olimpo griego ha sido creado por la unión de lo apolíneo y lo dionisiaco, nos trasladamos a la tragedia antigua. Nietzsche distingue en ella dos maneras de simbolizar el Ser primordial y de contrarrestar lo abominable. Estas modalidades corresponden respectivamente con el origen y desarrollo de la tragedia. Este apartado consiste, por lo tanto, en indagar de qué figuras estéticas se valen esas potencias, en cada uno de estos modos, para conseguir esa finalidad.

Para esclarecer cómo logra la tragedia, en sus orígenes, ese objetivo, partiremos de su componente fundamental: el coro. De éste vamos a destacar sus componentes esenciales: el sátiro y el ditirambo, así como los elementos que confieren el carácter alegórico a estas figuras. Para ello nos remontaremos a su origen, y buscaremos ahí qué aspectos de la vida y de la religión fueron retomados para su creación. Explicaremos que el sátiro, por personificar la intimidad del hombre y de la naturaleza, y el ditirambo, por ser una composición, poético-religiosa, precedida por el espíritu musical, permite a la tragedia representar lo dionisiaco por medio de fuerzas.

A continuación veremos que la tragedia se consolida como drama cuando Dionisos es expuesto mediante el poder épico de Apolo, es decir, cuando lo dionisiaco no se muestra únicamente a través de fuerzas, sino también con formas apolíneas cuya imagen se halla relacionada con héroes épicos. Diremos que con estas figuras legendarias se representa la desintegración de la naturaleza en una diversidad de individuos y se patentiza igualmente la transitoriedad de esta fragmentación, pues su propósito último consiste en reintegrarse con la Unidad primigenia. El coro logra, gracias a lo apolíneo, proyectar individualmente la

segregación de lo dionisiaco y representar su reunificación con la *Natura*. Explicaremos que con esta proyección ni el sufrimiento ni el terror causado por lo dionisiaco son eliminados, pues sólo es una manera de afirmar que detrás de toda objetivación existe una verdad aún más profunda que sustenta la existencia y que el griego antiguo acepta porque no puede modificar; de ahí la visión pesimista que circunda la trama de la tragedia. Sin embargo, con la exposición de esta verdad por medios apolíneos, es decir, revestida de belleza, el coro de la tragedia, o bien, el arte logra proteger al individuo del pesimismo.

Por otro lado, el pensamiento de Sócrates representa otro recurso más que emana de la naturaleza para combatir la incertidumbre que ella misma ha creado y que sus creaciones anteriores, el mito, el arte délfico y la tragedia dionisiaca, no pudieron abatir. Este quinto capítulo trata entonces del modo como la racionalidad combate el pesimismo y de las repercusiones que ésta trae para la existencia y la tragedia. Comenzamos explicando por qué aquellas formas de anular la desdicha fracasaron. Enseguida expondremos la “razón dialéctica” como brújula de exploración que orienta el rumbo a seguir para descubrir y contrarrestar qué causa el pesimismo y, sobre todo, como herramienta para concientizar y moralizar al hombre. Veremos después que con la tentativa de superar el pesimismo por medio del discernimiento, aparece el “hombre teórico”, es decir, un individuo que gasta su fortaleza corporal en la adquisición del conocimiento. Con la dialéctica como instrumento disuasivo, la ‘razón’ consigue desplazar de la vida griega el pensamiento trágico y suplirlo por otro de índole optimista. El paso que sigue radica en situar la conciencia, el saber, como la cualidad epistémica que caracteriza la racionalidad. Por último analizamos la técnica empleada por Sócrates para concientizar al individuo y las consecuencias que ésta tiene para la tragedia.

En el inciso siguiente señalamos que con la incorporación de la ‘razón’ en la tragedia ática, ésta muere y nace a su vez la nueva comedia donde la dualidad apolíneo-dionisiaca es excluida. Para ello exploraremos por qué Eurípides sustituye el propósito original de la tragedia por la cotidianidad. Enseguida mostraremos que con la apariencia (apolínea) como núcleo de sus disertaciones y con la exposición previa de una síntesis de sucesos que más tarde serán expuestos, este literato quiere hacer del espectador un ser conciente, es decir, racional. Posteriormente vamos a exponer en qué medida el socratismo, al excluir lo dionisiaco del escenario, elimina lo apolíneo, y, por lo tanto, el símbolo que

representa el fondo originario también es desterrado de la tragedia y del mundo griego antiguo.

Termino este prelude señalando, de manera interrogativa, qué cuestiones trato en esta tesis. ¿Constituye para el filósofo alemán la noción de instinto el eje central de sus disertaciones acerca del arte y la racionalidad? ¿Qué son para este autor los instintos? ¿Cuáles son sus características principales? ¿Acaso estos impulsos tienen un origen? ¿Cuál es éste y qué características presenta? ¿Qué relación sostienen estas potencias con su propio origen? Por otro lado, los propósitos del arte y la ‘razón’ residen, como lo demostraremos en el desarrollo de este trabajo, en indagar de qué está hecha la esencia del mundo y en solucionar el problema que el pesimismo plantea. Estos fines nos obligan a interrogar lo siguiente: ¿De qué elemento se valen para lograr esa búsqueda? ¿Cuál es y cómo operan esas dos formas de pensamiento ese fundamento? ¿Qué cosa propicia en el hombre ese sentimiento pesimista? ¿Cómo y con qué dispositivo combaten este infortunio? ¿Qué repercusiones tiene para la vida y el conocimiento humanos esa solución?

## 1. Concepción del instinto en Nietzsche.

Para comprender las consideraciones que Nietzsche expone en *El nacimiento de la tragedia* acerca del origen de la forma tradicional de entender la razón, es conveniente indagar antes qué concepción tiene del instinto, pues esta noción, tal y como se mostrará en el desarrollo de este trabajo, constituye el soporte teórico de esas observaciones.

Comenzaremos entonces por exponer la idea que este joven autor posee del instinto, así como algunos planteamientos derivados de esa noción.

Para el joven Nietzsche, los instintos son una especie de demonios que se presentan conjuntamente. Esta composición es compleja. Ve esta diversidad en las acciones que el hombre realiza, por lo menos en aquellas donde su acción es por demás manifiesta, tal y como ocurre en la ciencia, en la ética y en el arte. Esta observación le permite determinar por primera vez su concepción del instinto, es decir, parte de la forma de actividad que éste impulsa o bien en la que éste se manifiesta para lograr su caracterización y distinguir, de igual modo, que en cada acto predomina un instinto específico. En suma, define “los instintos [...] como pequeños demonios que animan las actividades humanas” (17).

Esa multiplicidad no se refleja únicamente en el hecho de que en cierta actividad esté presente determinado instinto, igualmente se expresa en el acto mismo. Éste da la impresión de tratarse de un acontecimiento indivisible, pero en realidad está compuesto por una variedad de impulsos sostenidos al mismo tiempo. Se deduce que en la acción humana cohabita una multitud de impulsos en pugna, es decir, un conjunto de instintos disímiles que proceden por cuenta propia.

Es inevitable pensar que no exista hostilidad y declaraciones de guerra permanentes en una relación donde prevalece la anarquía. En este estado anárquico los impulsos actúan, por un lado, como potencias opresoras y, por el otro, como fuerzas que se oponen a esta coacción. De esta lucha emergen necesariamente actos violentos y acciones contra esta violencia. Entonces, esta correspondencia de instintos sólo es posible mediante la coerción; es, pues, por el uso de la fuerza que se mantienen unidos. Si bien integran conjuntamente una unidad, ésta es ilusoria. Sólo forman una masa heterogénea, aunque coincidan en cierto



espacio son antagónicos; no se fusionan. Esta coexistencia forzada supone en ellos la presencia de un elemento o de una característica que impide su fusión total y los obliga, sin embargo, a reunirse. ¿De qué peculiaridad se trata y en qué consiste?

En los instintos, su energía y su “voluntad de poder” los conmina a contender entre sí. De ello se sigue que estos “demonios” están dotados de una fuerza interna sustancial, y que el deseo por consolidar su fortaleza los lleva a desafiarse con elementos similares que pretenden hacer lo mismo. Por lo tanto, esta tendencia común constituye la característica que posibilita la relación y el antagonismo entre instintos.

La relación entre estos “individuos” es tensa y conflictiva, jamás renuncian a su objetivo primordial: consolidar su poder. A pesar de esta agitación, la actividad supone orden y sometimiento de esos elementos; sin estos requisitos sería imposible. Como esa “unión” se da entre instintos, aquel que hace valer su poderío por encima de la fuerza de otros, logra cohesionar ese conglomerado. Este “estado de tensión y anarquía [...] sólo podría ser derrotado por la dominación de una potencia superior [...] que [...] dicte su voluntad a las fuerzas incoherentes y les imponga la armonía” (18). En esta imposición, la energía de los vencidos no es disuelta, es asimilada y utilizada por ese impulso dominante para realizar un fin determinado que, por su misma naturaleza, puede realizarse o no. Pese este antagonismo, los instintos son complementarios; si no fuese así, su manifestación sería imposible.

No obstante que los instintos sean disciplinados por un poder superior, pretenden conservar su autonomía y continuar con la imposición de su fuerza. Aunque hayan sido circunscritos en una esfera de poder, no pierden su independencia y voluntad, pues al estar en juego su propia afirmación, ninguno quiere ceder. Esto muestra por qué se encuentran siempre en un estado de franca agresión contra sus iguales, pero indica también por qué se complementan. Esa autoafirmación se da, por lo tanto, en medio de una lucha encarnizada, es decir, solamente se logra gracias al sufrimiento impuesto a todos los pequeños átomos de poder que entran en contacto. Del enorme esfuerzo que los instintos realizan por afianzarse surge también un estado de pesadumbre eterno.

Pero contender y contender imposibilita la creación de forma alguna, no habría momento para ello, pues los actos defensivos y los ataques a ultranza son imperecederos. ¿Qué finalidad tendría entonces para los instintos luchar incesantemente? En mi criterio,

toda actividad humana expresa al menos un instante de armonía. Se colige que entre ellos se da una reconciliación efímera y una discordia posterior, y después otra conciliación y nuevamente la oposición, y así sucesivamente “hasta que finalmente [...] se muestran apareados entre sí, y acaban engendrando” (19) cierto suceso. Visto así, la lucha constituye el medio por el cual los instintos se fortalecen hasta conseguir un estado propicio para realizar su objetivo.

¿Significa entonces que tras su afirmación existe algo que los instintos quieren consolidar? Si es así, ¿qué pretenden afirmar? Es lógico responder que su fuerza. Pero esta respuesta es tautológica, pues ella es parte íntegra y constitutiva de su esencia. Si partimos de la hipótesis de que usan dicha fortaleza para realizar una finalidad aún más profunda que la de su propia confirmación, es decir, si emplean su poderío para establecer una forma determinada –que puede consumarse o modificarse al contacto con otros instintos–, sospechamos que están dotados de cierta información y que han sido creados como instrumentos provistos de lo necesario para consumir tal propósito, ¿pues de dónde habría de proceder, o resultar, la especificidad que ellos y toda acción presentan? En este sentido, las actividades humanas y sus manifestaciones son expresiones de una finalidad bosquejada en otro ser que no es el instinto y su afirmación consiste, por lo tanto, en concretizar ese contenido.

Preguntemos entonces de qué se trata y en qué reside este objetivo. Del hecho de que sea en y por medio de la confrontación como los instintos materializan dicha finalidad, se deduce que ésta fue adquirida tiempo atrás, es decir, desde el mismo origen de su creación ha sido configurado su contenido específico; no contenderían si no tuviesen nada que imponer, algo que “concretar”. Esto es así, porque Nietzsche, al considerar estos “demonios” “como potencias [...] que brotan de la naturaleza misma” (20), quiere decirnos que son una especie de “presión que vale como fuerza surgida de una naturaleza dotada de sensibilidad e irritabilidad con miras a la realización de una meta en la cual se realiza su objetividad” (21). Según esta referencia, los instintos son elementos coactivos abastecidos de energía que emergen de un ser que siente y reacciona ante estímulos internos o externos, constituyen, por así decir, una especie de respuesta que la *Natura* da a las afecciones que experimenta. De este impacto se deriva, por lo tanto, aquello que los instintos establecen más tarde como premisa fundamental de su ejercicio. De este sentimiento se genera, pues,

la meta que ellos pretenden materializar. Puesto que cada instinto representa una experiencia determinada, se presentan cabalmente como verdaderos elementos antagónicos que necesitan armonizarse de vez en cuando para perpetrar la finalidad perseguida por la misma naturaleza.

Ahora bien, si Nietzsche concibe la naturaleza como un ser que experimenta sensaciones, es obvio que se trata de algo vivo. Cabe preguntar: ¿Qué podrá excitar a una entidad viva a tal grado que sea capaz de reaccionar mediante la producción de impulsos? Qué otra cosa podría ser sino es el deseo de preservar su existencia y mostrarse. Justo para ello ha creado los instintos; sus acciones están ligadas a esa “voluntad de vivir”. Ellos son los instrumentos con que aquélla cuenta para conquistar su permanencia.

Pero permanecer no es sinónimo de quietud. El carácter plural y contradictorio que los instintos presentan, así como la variedad de formas que la naturaleza crea con ellos, nos permite conjeturar que en el fondo ella es inestable. Esta característica implica cambios internos e insinúa que la permanencia requiere del cambio. Cambiar significa regeneración constante. Aquel deseo vale como exigencia de renovación. Este imperativo obliga a los instintos a luchar entre sí para constituirse en “seres” más fuertes y transformar la fuerza adquirida en energía vital para uso de esa renovación, en aprovechar, a través de un mecanismo selectivo, lo que es favorable para esa existencia. Así, por medio de estas acciones enérgicas la naturaleza se actualiza y conserva, es decir, se afirma.

Si la función primordial de los instintos consiste en consolidar ese propósito natural, si en esta “voluntad de vivir” está, además del origen de esta práctica, su raíz, entonces son fuerzas inconscientes que tienen una actividad informante, son potencias formadoras de formas y no sólo “pequeños demonios que animan las actividades humanas” como se dijo al principio.

Por consiguiente, los instintos son modalidades de la Voluntad, y las actividades humanas, como son la científica, la ética y la artística, puesto que nacen de estas fuerzas inconscientes, son otros tantos modos de cristalizar esa voluntad de vida, son objetivaciones de la Voluntad. Toda actividad es, pues, una forma en que el instinto se manifiesta, o bien, es una manera de afirmarse y mostrarse la naturaleza misma. Según estas consideraciones, el arte y el conocimiento racional, o científico, y la moral son manifestaciones de la naturaleza y los instintos el medio con que ésta logra tal expresión.

De los instintos específicos, de las formas artísticas en que éstos se manifiestan y del modo como estas fuerzas inconscientes se relacionan para dar origen al arte, tratamos en el siguiente capítulo.

## **2. Lo apolíneo y lo dionisiaco: instintos constitutivos del arte griego.**

De acuerdo con nuestras observaciones precedentes el arte es una actividad que nace de la unión de instintos contrarios. Así, la idea que Nietzsche tiene en su juventud del arte griego se entiende mejor si indagamos cuáles son y en qué consisten esas fuerzas artísticas.

Nietzsche nos dice: “que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente” (22). Esta cita indica claramente a qué instintos está subordinado el arte, nos muestra que entre ellos, al igual como sucede con los elementos de la reproducción: lo masculino y lo femenino, persiste una guerra y que únicamente de su síntesis momentánea se produce la obra artística; ésta surge, por tanto, de la excitación que estos dos instintos se prodigan mutuamente. Se colige que estos impulsos son antagónicos, que cada uno tiene una raíz propia y persigue una finalidad distinta; pero a pesar de esta oposición, o por ella, se incluyen uno en el otro recíprocamente, es decir, se complementan y acaban edificando diferentes obras de arte, como la escultura y la música, donde la supremacía de una fuerza artística es evidente, pero sobre todo la tragedia, la cual es considerada por Nietzsche como la creación suprema de ese antagonismo. Lo apolíneo y lo dionisiaco son empleados, pues, por este filósofo como metáforas para ilustrar qué instintos generan la producción estética en los griegos antiguos, es decir, ve en esta dupla de impulsos opuestos el fundamento del arte.

Sabemos que para Nietzsche lo apolíneo y lo dionisiaco están presentes en el origen del arte antiguo, pero aún ignoramos qué idea tiene de éste. La forma apropiada para dar respuesta a esta interrogante reside en descifrar el significado de estos componentes. Ahora bien, este filósofo dice haber tomado de los griegos esos nombres. Asegura que con éstos esos individuos lograron clarificar sus profundas doctrinas secretas de su visión del arte sin emplear, obviamente, conceptos y que hicieron esta revelación a través de “las figuras incisivamente claras del mundo de sus [...] divinidades artísticas” (23): Apolo y Dionisos. En efecto, al representar estas deidades las fuerzas subyacentes en la totalidad de la

existencia, es decir, al estar presentes en la naturaleza y en la vida humana, permiten una mejor comprensión del arte griego que cualquier noción abstracta. Entonces, el autor de *El Nacimiento de la tragedia* parte del simbolismo implícito en estas figuras míticas para precisar el sentido que atribuye a lo apolíneo y lo dionisiaco. Pero esta significación no fue extraída solamente de esos símbolos, en ella están presentes también algunas ideas que Nietzsche retoma de la filosofía de Schopenhauer y que corresponden respectivamente con esos seres divinos: el principio de individuación y la Voluntad. Visto así, la concepción que Nietzsche tiene del arte griego se funda en las mismas premisas con que los griegos antiguos sustentaron su enfoque estético y en las consideraciones de Schopenhauer que citamos. Se requiere, por lo tanto, revelar esos símbolos e indagar en qué consisten esos conceptos acuñados por el filósofo de Danzig, y buscar la relación existente entre ellos para exponer qué representan esos impulsos para el autor de Röcken y así presentar, finalmente, aquella idea estética.

¿Qué simbolizan, pues, Apolo y Dionisos para el griego antiguo? ¿Cuál es el tipo de arte que cada una de estas deidades representa? ¿En qué residen las nociones que Nietzsche retoma de Schopenhauer? ¿Cómo vincula Nietzsche estas ideas del filósofo de Danzig con las divinidades griegas? ¿En qué otros aspectos de la condición humana se manifiesta esta dualidad?

Apolo y Dionisos son dioses pertenecientes al mito griego. Por esta razón antes de responder esas preguntas, vamos a exponer brevemente qué función tiene ese universo religioso en el mundo de los antiguos griegos y cuáles son los recursos con que alcanza su finalidad.

El mito es la forma de pensamiento más antigua creada por los griegos para exponer sus conjeturas acerca del mundo y de sí mismos. Representa el primer esfuerzo hecho por ellos para describir y dar forma a un mundo y a una vida que de suyo son informes. Por lo tanto, el mito es una manera de explicar la realidad mediante símbolos.

Pese a que, por esencia, el mundo mítico es irreal, retoma de las mismas fuerzas naturales y de los impulsos propios de la naturaleza humana recursos para edificar ese universo alegórico. Diviniza y reviste de figura y cualidades humanas estos poderes; crea y dota a estos seres extraordinarios de un *status* existencial situado por encima de la realidad. Sí el mito sustenta sus interpretaciones en estas criaturas, queda claro que, para esta forma

arcaica de pensamiento, esa realidad se apoya en otra distinta, es decir, ficticia. Por ello el mito posee un carácter alegórico. En tal caso, la explicación del mundo proporcionado por la mitología griega exige develar el sentido implícito en esos 'individuos' inexistentes. En suma, el mito es una creación fantástica que desde su nacimiento contribuye con el conocimiento de las cosas.

Del hecho de que el mito se valga de alegorías para explicar este mundo, se infiere que en su discurso las nociones ordinarias están ausentes y son sustituidas por expresiones figuradas, es decir, el mito produce los símbolos con que expone sus observaciones acerca de las cosas humanas y naturales. El habla común se distingue por reflejar, hasta donde es posible, la realidad. En cambio, los símbolos no imitan este mundo, lo interpretan; resultan de un acto poético. Las imágenes míticas no corresponden con este mundo, son partes de una 'realidad' distinta que, sin embargo, funciona para interpretar y explicar esta realidad. Pero esta exégesis sería imposible si entre esos componentes no existiese cierta coherencia. Esto es, en sus interpretaciones o en la manera en que el mito describe las cosas está presente un encadenamiento de símbolos específicos, pues según sea el suceso a interpretar se emplean emblemas adecuados para ese fin. Entonces, el mito griego, al valerse de esta relación de símbolos, se establece como un sistema primitivo de interpretación.

Aunque ya mencionamos que Nietzsche ve en Apolo y Dionisos la esencia del arte griego, no está por demás señalar que de acuerdo con la exposición que hicimos del mito, esas deidades son precisamente los símbolos que debemos desentrañar para establecer la idea que Nietzsche tiene del arte.

Ahora bien, Apolo es la deidad con que los griegos personificaron su capacidad figurativa, esto es, de simbolizar o representar en formas perfectas las cosas. Susodicha perfección consiste en la belleza, es decir, en la armonía, proporción, ritmo y equilibrio que presentan las figuras producidas por medio de esa facultad.

Apolo es una antropomorfización del sol, es representado como un joven de imagen luminosa y áurea cabellera. Esta divinidad délfica simboliza el resplandor gracias al cual lo existente se manifiesta con suma claridad ante nuestros ojos. Se considera lo apolíneo como una luz que al irrumpir en el mundo, ilumina las cosas y las expone tal y como se presentan

a simple vista: circunscritas en un límite perfectamente delineado. Esta divinidad representa la técnica de producir fenómenos, su arte es el de la apariencia.

En cuanto a la manifestación específica de la fuerza apolínea en el arte, tenemos que Apolo fue considerado como dios de la música. Este título le fue conferido al distinguirse por ejecutar la lira con destreza y armonía y por demostrar ser un buen flautista. Estas cualidades expresan su prodigiosa sensibilidad musical. Pero Nietzsche señala que dicha música es apolínea en cuanto a su ritmo o compás. Si a esta consideración añadimos la actividad primordial de esta deidad, la producción de apariencias, esa cadencia sigue, por lo tanto, un patrón determinado que hace de esta clase de música una especie de escultura sonora. En esto reconocemos que su objetivo es reproducir mediante sonidos acompasados la realidad aparente.

Sin embargo, Nietzsche piensa en la escultura como el arte delfico por antonomasia. Percibe en las efigies la síntesis entre apariencia y belleza. Advierte que en las esculturas lo representado corresponde con la traza con que aparece a la luz del día, igualmente ve en ello la perfección y equilibrio de que fue dotado al esculpirse. Se colige que este arte imita de las cosas su forma y figura. Pero la escultura es algo más que una mera copia; para los griegos apolíneos fue una vía con la cual lograron exteriorizar sus sentimientos religiosos y sus aspiraciones más altas, así como sus conjeturas sobre la naturaleza. De ahí que Apolo sea designado como el dios-escultor creador de mundos artísticos, Vg., como el de las divinidades olímpicas, en donde esas emociones, esos deseos y dichos supuestos fueron representados. El arte escultórico es, pues, el lugar donde la relación entre este impulso artístico, representado por el dios Apolo, y la realidad vigente en la antigüedad se manifiestan concretamente.

Pero no es únicamente en la creación de figuras artísticas donde Nietzsche advierte la presencia de Apolo, también percibe en esta deidad “la imagen divina del *principium individuationis* por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la apariencia junto con su belleza” (24). De esta referencia se desprende que este pensador se sale del simbolismo conferido por los griegos al dios Apolo y funda también su exégesis de este dios a partir de ese principio establecido por Schopenhauer. Veamos en qué reside este principio.



Para el pensador de Danzig, espacio y tiempo fundamentan ese *principium*. Gracias a éste el mundo aparece en la conciencia como una diversidad de objetos individuales. Este principio establece la escisión y particularización de lo existente. Esto significa que las cosas están situadas en una unidad conformada por esas formas puras: allí se reúnen e igualmente se distancian en la misma proporción, el límite de una supone el comienzo de otra: el espacio y el tiempo unen y distancian simultáneamente. De aquí surge la idea de que el mundo se compone de una pluralidad de cosas disociadas con realidad propia, pero que finalmente se aglutinan en el espacio y el tiempo. También se deduce que el poder creativo de Apolo se presenta en la fuerza que produce la imagen con la cual el ser humano representa para sí aquello que habitualmente supone como real: un mundo fragmentado, es decir, simboliza la capacidad que el hombre tiene de dividir este mundo en una pluralidad de formas singulares o el hecho de que se tome esta multiplicidad fenoménica como representación del mundo.

Mas esa variedad no implica objetos excepcionales, sino un contexto fragmentado, pues estos fragmentos son individuaciones del mismo mundo. La multiplicidad solamente es apariencia, puro fenómeno para la conciencia, pues realmente todo es uno. Esta forma de estar originalmente constituida nuestra percepción nos impide el acceso a esa unidad. Al experimentar una diversidad de cosas extrañas entre sí surge en nosotros el pensamiento de ellas existen separadas unas de otras. Pero es a partir de esta división que comenzamos a conocer las cosas.

Es de notarse que la manera en que nuestra conciencia organiza el mundo, además de impedir el paso a dicha unidad, imposibilita ir más allá de los límites impuestos por lo aparente. Por esta razón, las cosas sólo pueden ser conocidas desde la apariencia que las circunda, es decir, interpretadas como entidades particulares. Si la creación de apariencias, como señalamos, es inherente al dios Apolo, por medio de su influjo simplemente resalta el contorno de las cosas. Por ello cualquier explicación que se dé de ellas a partir de ese medio es incompleta, pues su esencia (metafísica) permanece oculta, es decir, ignoramos en qué reside su verdadera *Phycis*. Pese a que meramente se tiene acceso a lo inmediato y sólo sea, por consiguiente, revelado el aspecto fenoménico del objeto, de la acción ejercida por esta divinidad en las cosas se deriva cierta comprensión de ellas; aunque, es necesario decirlo, este saber sólo es cierto como apariencia. Fue probablemente por esta razón que los griegos

apolíneos simbolizaron en esta deidad el conocimiento, esto es, la claridad misteriosa que alumbra lo existente y lo expone en figuras artísticas de inusitada belleza para su cognición.

Saber de las cosas mediante formas estéticas tiene una connotación más que el mero hecho de ser conocidas. Recordemos que la visión del individuo se halla inmersa en un mundo plagado de apariencias, es decir, prisionera del velo de Maya. En uno compuesto de objetos singulares que transitan sin cesar, de cosas que devienen pero nunca son, del cual no se puede decir que sea ni que no sea, pues está precedida por el caos. Esta imposibilidad genera en el hombre incertidumbre y hasta cierto punto temor y dolor por lo desconocido. No olvidemos que percibir la realidad como diversidad de objetos separados permite conocerlos en apariencia. Aunque con este saber no se profundiza o no se llega a la raíz de las cosas, es decir, al ser, el que ésta sea susceptible de cierta explicación, proporciona tranquilidad a la existencia del individuo y la posibilidad de vivir su vida placenteramente.

Pese a que Nietzsche destaca con el dios Apolo el esplendor y la magnificencia con que se produce la apariencia, entre el mundo fenoménico supuesto por Schopenhauer y la interpretación que Nietzsche hace de esta divinidad existe una diferencia. Mientras que para el filósofo de Danzig ese mundo es racional y está regido por “la cuádruple raíz del principio de razón suficiente”, el pensador de Basilea halla en esta creación de apariencias un orden procedente de una disposición irracional, es decir, de la vida misma. Es en dicho sentido que la deidad délfica es caracterizada como instinto creador nacido de la naturaleza y como símbolo de la bella apariencia.

En lo que se refiere a Dionisos, desde su origen en Tracia hasta su aparición en Grecia, fue reconocido como “señor” del vino, la embriaguez y la cosecha. Ahora bien, la recolección de los ingredientes usados para preparar ese licor era motivo para rendir culto a esta deidad. Estimular y lograr la “locura” colectiva era esencial en esta clase de apoteosis. Sus adeptos, plenamente ebrios, es decir, afectados por la manía producida por el vino, se reunían al anochecer para escuchar música y entregarse a la orgía; incluso en esta bacanal, llevados por esta misma ebriedad, estos adoradores alcanzaban tal éxtasis que llegaban a poseer una fuerza prodigiosa y temible de la que ellos mismos fueron víctimas; ya en pleno frenesí eran capaces de despedazar y devorar personas y animales. La embriaguez, la música, el abuso sexual y la muerte violenta del otro desempeñaron la parte central en el

comienzo de este culto. Nietzsche destaca estos elementos frenéticos como características propias del espíritu dionisiaco. Por esto reconoce a Dionisos como dios del éxtasis.

Por otro lado, es obvio que la actividad de Dionisos estaba centrada en llevar estas celebraciones lujuriosas por todo el mundo antiguo. Este culto orgiástico, unido a rituales de carácter religioso y al cultivo de la vid, se introdujo en Grecia a través de las fiestas de la vendimia o Bacantes, como los griegos las llamaron. En estas celebraciones colectivas se mezclaban danzas y representaciones históricas, así como juegos burlescos de carácter popular. Desde este momento vincularon a Dioniso con la festividad y, en consecuencia, lo nombraron dios de la fiesta y del juego. Por esas representaciones fue considerado también como creador y dios del teatro y de la comedia. Pero “el arte no escultórico de la música [...] es el arte de Dioniso” (25) por excelencia. Mientras la melodía apolínea es mesurada y limita al individuo, la música dionisiaca cautiva el ánimo y pone a funcionar, o en movimiento, todos los instintos. Al estimular los sentidos de manera violenta, es decir, al desencadenar furiosamente todas las pasiones, nos arrastra hacia el Ser primordial. Esto es, al embriagarnos con la fuerza de su sonido, esta música nos lleva a un estado anímico donde la individuación es anulada (26).

Ahora bien, al ver en Dionisos un dios brutal, voluptuoso y maniático, los griegos emplearon su figura para referirse al delirio furioso del sexo y a los impulsos que desatan violentamente el ánimo. Por su relación con la siembra y cosecha de la uva, Dionisos se convirtió en símbolo de la potencia embriagadora de la naturaleza, de una fuerza desconocida que impulsa la fecundación, la maduración, el ocaso y la resurrección de la vegetación y del ser humano. Es una deidad en la cual se venera el enigma que encierra el ciclo de la naturaleza. Lo dionisiaco es, pues, un poder oscuro que emerge y se oculta en las entrañas de la naturaleza.

Esos cambios en el ciclo de la naturaleza dejan entrever que esta fuerza prodigiosa mantiene internamente una actividad inestable. Se infiere que esta inestabilidad produce la creación y destrucción de las distintas fases por las que atraviesa la existencia, es decir, cada momento de la vida surge, florece y desaparece, para dar paso a otro y así sucesivamente. Estas etapas son expresiones individuales u objetivaciones de la naturaleza, y hasta cierto punto creaciones impulsadas por aquella fuerza dionisiaca. Pero la misma mutabilidad que caracteriza esta potencia descomunal se torna nuevamente en un flujo que

despedaza la individuación para reintegrarla al propio núcleo de la naturaleza. Este tránsito del nacimiento a la muerte y de ésta al renacimiento, son, por así decirlo, partes del proceso con que la vida afirma su propia presencia.

Esa autoafirmación representa la expresión genuina y suprema del espíritu griego, su voluntad de vivir. Voluntad que, según se ha visto, sólo es posible mediante su propia destrucción. Esta autodesintegración resulta de un exceso de fuerza. Dicha exuberancia de poder es incontenible, por ello los periodos que configuran el ciclo de la existencia, pese a que emanan de esa potencia, son desbordados continuamente por ella. Pero es así, de esta manera, como esa voluntad se afirma. Este modo de objetivarse viene irremediabilmente acompañada del sufrimiento; todo ser vivo sufre cuando nace y cuando se siente en el umbral de la muerte. Pero aquél, lejos de ser rechazado o maldecido, fue glorificado por los griegos, pues al percatarse de que en todo principio y fin de la vida está presente el dolor, vieron en él una señal inequívoca tanto de su continuidad como de la naturaleza. Afirmer la existencia quiere decir, por ende, aceptar la muerte y el sufrimiento como condiciones para lograr una vida renovada y fuerte.

Con la anulación o destrucción de la apariencia, el motor que impulsa la existencia es puesto al descubierto. Así, sin velo alguno, este fundamento se presenta como una fuerza caótica, excesiva y, por lo tanto, sin forma y oscura. Este descubrimiento constituye una forma por demás genuina de conocer al Ser, pues nos acerca a él sin emplear ningún concepto o imagen. De ahí la autenticidad de la sabiduría dionisiaca. Dionisos personifica, pues, el lado oculto de la vida, “aquel” que subyace en toda apariencia. En contraste con Apolo que simboliza la apariencia o la individuación, el dios asiático encarna la realidad auténtica, el Uno primordial, el núcleo de la naturaleza, es decir, la Voluntad en el sentido que Schopenhauer confiere a este término. Visto así, lo dionisiaco representa la inmediatez de la naturaleza, ya sea entendida como fuerza natural o como impulso vital.

Pero no es solamente descifrando el significado de estos dioses como se logra desentrañar el sentido de lo apolíneo y lo dionisiaco. Veamos de inmediato en qué se apoya esta nueva forma de esclarecer estos instintos artísticos.

## 2.1. El sueño y la embriaguez.

Nietzsche piensa en el sueño y la embriaguez como otras formas de comprender lo apolíneo y lo dionisiaco.

“Esos dos instintos imaginémoslos, por el momento, como los mundos separados del sueño y la embriaguez; entre los cuales fenómenos fisiológicos puede advertirse una antítesis” (27). Fisiológicamente hablando, el sueño es la supresión periódica de las relaciones sensuales y motrices con el exterior. En esta suspensión el individuo se sumerge en un estadio inconsciente; deja de tener vivencias y de producir representaciones que son propias de este mundo. Sin embargo, nuestra experiencia onírica nos faculta para afirmar que cuando soñamos también creamos imágenes y situaciones similares a las que se dan cuando estamos despiertos y, al igual que sucede cuando estamos despiertos, vivimos, gozamos y sufrimos esos acontecimientos en la profundidad del ensueño como si fuesen reales.

Se colige que las imágenes oníricas son puras y difieren de las que se producen en la vigilia. Es obvio que no son consecuencia de afecciones externas como sucede con las representaciones sensibles, sino del interior del individuo. Pese a esta diferencia, Nietzsche encuentra una similitud: del mismo modo como acontece con las imágenes empíricas, en las figuras oníricas permanece escondida una realidad distinta: estas últimas también son apariencias. Razón que nos permite aseverar que en ambos mundos las cosas aparecen frente a nosotros como meras imágenes y, asimismo, señalar que tanto en el sueño como en el ‘desvelo’ las experimentamos solamente como apariencias. Esta manera de experimentar estos mundos nos oculta, por lo tanto, su esencia.

Es innegable que las imágenes oníricas están armónicamente relacionadas, pero la razón de esta organización es desconocida; el sueño no nos revela de dónde procede dicha armonía, o bien, cómo es que la produce. Únicamente sabemos que esa disposición al orden es propia del sujeto, es una cualidad que, al igual que el ensueño, emana de su interior. El sueño es, por lo tanto subjetivo. Por ello esa habilidad sólo se manifiesta tanto en el orden

que siguen las imágenes como en ellas mismas. Inferimos que esa capacidad no se manifiesta en esa otra realidad de la que habla Nietzsche, es decir, no representa el sustrato metafísico que subyace en las representaciones. Es cierto que en los sueños, los objetos, así como los sucesos, siguen una coherencia determinada, pero por la forma en que son expuestos ahí aparecen como apariencias y no como lo que realmente son.

Si bien, en el sueño se presentan acontecimientos y cosas parecidas a las que existen en la realidad, muchas de las veces se mezclan ahí de tal manera que dan como resultado hechos y objetos que son imposibles de darse en el mundo de la vigilia y que sólo pueden ser propios y tener, por lo tanto, cabida en un mundo inexistente. También ocurre que en éste están presentes seres desconocidos de características y poderes fuera de lo normal. El cosmos del ensueño está plagado, pues, de criaturas y eventos extraordinarios. La actividad onírica, al generar sucesos y figuras irreales, crea un universo ficticio, es decir, artificial. Por ello “cada hombre es artista completo” (28) mientras sueña.

Ahora bien, el sueño constituye la parte más íntima de nosotros. Apolo representa este interior, simboliza el mundo de los sueños. Es precisamente en éste donde los dioses se presentaron y se comunicaron con los griegos por primera vez. Mediante estos seres míticos Apolo les proporcionó una visión estética de su propia vida, es decir, este dios es el creador de las imágenes con que esos individuos interpretaron su existencia. Pero es justamente el artista, sea poeta o escultor, quien abstrae de esas figuras oníricas elementos para construir una obra artística por donde fuese posible para el hombre común contemplar y comprender su mundo. El sueño es, por lo tanto, la fuente de la inspiración del artista. A pesar de que en dicho “cosmos” las cosas se manifiesten como apariencias, a partir de ellas él entiende su realidad. También sabe que las cosas y los sucesos que se le presentan en sueños sólo son viables en ese mundo ilusorio; pero, según Nietzsche, quiere y desea estar en él. Entonces, ese estado onírico, aparte de ser el “lugar” de donde el orfebre obtiene los ingredientes suficientes para hacer sus interpretaciones del mundo, le proporciona cierto placer. Esto es, las formas apolíneas, por ser extraídas de ese mundo fantástico, actúan como ilusiones que sosiegan el espíritu al proporcionar los recursos que permiten al entendimiento comprender las cosas de manera bella y ordenada, es decir, las imágenes oníricas nos ayudan ordenar el caos y, en consecuencia, a superar los horrores de la vida y, al protegernos, posibilita nuestra existencia.

Como individuos, somos una manifestación momentánea de la voluntad, somos una apariencia. Pero encontramos satisfacción cuando transitamos a una apariencia ideal; a una donde nuestros sufrimientos sean redimidos. El arte onírico de Apolo consiste en hacer de la apariencia individual un bálsamo que nos proporcione la tranquilidad para que sigamos viviendo. Si en los sueños las deidades viven del mismo modo que los hombres, es decir, si en su mundo existen también envidias e intrigas propias de la conducta humana, entonces la vida es digna de vivirse. Esta seducción es propia de un arte que dice sí a esa vida mediante su idealización suprema. El arte apolíneo (de la ensoñación) permite precisamente al hombre soñarse y sentirse en una apariencia superior a la que en verdad tiene. Sobreviene entonces la más alta y gozosa apariencia en la ficción. Por este motivo, Apolo se manifiesta para Nietzsche como la divinización del *principium individuationis*. Pero debemos destacar que fugarse de la realidad para caer en brazos de la ficción es para el filósofo alemán una ingenuidad y el arte que propicia esta fuga es considerado, por ende, como un arte ingenuo.

Por otro lado, Apolo era homenajeado en Delfos. Los griegos antiguos frecuentaban este lugar para consultar el oráculo. Hacían esta consulta para preguntar sobre su destino o solicitar consejos. Las pitonisas, o sacerdotisas de Apolo, se dedicaban a predecir el futuro y sugerir qué era lo más prudente para quienes ahí acudían. Esas respuestas se basaban en interpretaciones de los propios sueños de esos consultantes. Predicciones y sugerencias emanaban del dios Apolo, era esta deidad quien hablaba a los hombres a través de sus sacerdotisas. En la Grecia antigua los sueños presentaban, pues, un carácter profético. A través de ellos el hombre averiguaba su destino, pero su forma oscura exigía su interpretación. Gracias a que en los sueños aparecen los dioses del Olimpo fue posible descifrarlos. Al simbolizar éstas características propias del ser humano y de la realidad misma, permitían comprender el sentido inscrito en los sueños. Apolo significa también el arte de conocer las cosas por medio de ciertas argucias, es prospectivo. Pese a esta aptitud vaticinadora, los vaticinios no pueden sobrepasar la realidad, están limitados por ella. Si no fuese así, la realidad profetizada sería una tosca y grosera apariencia, porque aquélla estaría rebasada por ésta. No obstante, esta deidad produce las imágenes con que en la antigüedad el hombre conocía anticipadamente su futuro, es decir, su destino.

Conocer el porvenir en los sueños, y de que sea por medio de las relaciones que en ellos mantienen los dioses del Olimpo, no sólo permitía a los individuos prepararse para

vivir, sino pensar que su destino está condicionado por esas figuras sobrenaturales. Además de percibir en ellas el origen de sus vivencias, el griego antiguo comprendió que su sino es insuperable. Quizá estos hechos suscitaron en ellos la creencia de que esos seres existían verdaderamente. Es precisamente de este reconocimiento de donde nace el mito y de alguna manera que se piense en la sociedad griega como una comunidad eminentemente estética, pues es alrededor de este mundo mítico creado en las profundidades del sueño, que sus miembros se desarrollaron, es decir, hicieron de su propia existencia una obra de arte.

Por otro lado, la embriaguez, en sentido fisiológico, es un estado en el que se pierde la razón debido a la ingerencia de vinos o licores que perturban las funciones orgánicas y provocan la pérdida del dominio de sí mismo. Este sentimiento no se consigue únicamente con la acción del vino, cuando la naturaleza atraviesa por momentos de esplendor, también excita el ánimo y desata pasiones semejantes a las conseguidas con bebidas embriagantes. El hombre embriagado, ya sea por la influencia del licor o por esa fastuosidad natural, tiene la sensación de que se ausenta de sí, es decir, se extravía hasta lograr su propia cesación como individuo. La ebriedad lleva, pues, a un estado de éxtasis en donde la coherencia del pensar desaparece.

Por medio de la conciencia la realidad se presenta como una pluralidad de objetos divididos, es decir, circunscritos en límites determinados. Pero bajo el influjo dionisiaco esa fragmentación se esfuma; lo que tiene término o límite es expulsado, aquí carece de norma y forma. Sin frontera alguna no existe barrera que separe al individuo de la naturaleza, pues está embargado por una intensa actividad instintiva en la que da la impresión de que se ausenta de sí y se identifica con lo natural: actúa naturalmente. Al quebrarse los límites de lo finito, el hombre se siente en el infinito; ha trascendido los márgenes de la apariencia, la particularidad se deshace y el sujeto se integra a la inmediatez; desconoce los límites de la singularidad, es decir, cuando está ebrio el principio que determina su individualidad (*principium individuationis*) se evapora para acercarlo a la Unidad primordial, es decir, al conjunto de fuerzas que en su constante oposición constituyen o fundamentan la esencia de todo. Esto es, por medio del éxtasis dionisiaco el hombre experimenta su alejamiento de su individuación, de su momentánea realidad y se percata de su retorno necesario al Todo. Dionisos simboliza, pues, la totalidad del ser y la incorporación con esa unidad y lo dionisiaco el impulso que conduce hacia ese ser que es la naturaleza misma, o, en el



vocabulario de Schopenhauer, la Voluntad. Se deduce que la realidad íntima de este mundo, a cual el sujeto es llevado, no es otra cosa que Voluntad; ella está detrás de toda apariencia individual.

Dicho de otra manera, en esa exaltación dionisiaca el individuo se olvida de sí; se integra en el espíritu de la colectividad; ha dejado de ser un hombre individual, cotidiano y social. Abrumado por el sufrimiento provocado por su manera de existir y por las restricciones impuestas por la individualidad, en esa excitación rompe los moldes de ésta y se sumerge en la unidad de la naturaleza. En esta unión no hay diferencia entre él sus coterráneos, se siente hermanado con ellos y con todo viviente en un mismo ser. En esta *armonía universal*, las barreras de la segregación, la animadversión y la envidia, que esa fragmentación causa, se derrumban y dan paso a una reconciliación entre los individuos y a una aproximación de éstos con la naturaleza:

“Bajo el encanto de la magia dionisiaca, [...] cada uno se siente no solamente reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial. Cantando y bailando manifestase el ser humano como miembro de una comunidad superior [...]” (29).

En suma, lo apolíneo representa la capacidad de producir imágenes de inusitada belleza y lo dionisiaco la realidad primordial, por cierto oculta tras la apariencia. Con estos símbolos antitéticos, según Nietzsche, el mito describe cómo se despedaza y se unifica a sí misma la naturaleza. De ella emana la potencia que causa este resquebrajamiento y, por lo tanto, de ella surgen también imágenes individuales y bellas, empero de la propia *Natura* procede asimismo la fuerza que deshace e integra la singularidad con el Todo que es ella misma. Esto es, en el mito, la realidad primordial, que es una verdad profunda, es negación de lo bello, de la apariencia. Pero esta verdad, caótica e inestable, es soportable a partir de la belleza de la imagen. Entonces, esas deidades míticas, Apolo y Dionisos, belleza y verdad, son dos fuerzas artísticas antagónicas que conjuntamente, y sin perder sus características esenciales, nos acercan estéticamente a la esencia del mundo y del hombre

Ahora estamos en condiciones de exponer cuál es la idea que el joven Nietzsche tiene del arte griego. De las consideraciones anteriores se deduce que éste es una creación

sintética producida por dos caracteres distintos propios de la naturaleza. Concibe que el nacimiento del arte es instintivo porque lo apolíneo, como creador de formas no está precedido por lo racional. Si esta capacidad de realizar la conciencia, representaciones del mundo, es propia de la constitución humana, la elaboración de imágenes artísticas supone una acción natural. Lo dionisiaco, por su parte, es ajeno a toda forma, sólo es una fuerza o impulso vital. El contenido de las figuras estéticas es entonces retomado de los elementos que impulsan la naturaleza. Si la creación estética es el lugar donde estos dos instintos se mezclan y conjuntamente aportan una concepción del mundo, se puede considerar que el arte es irracional y constituye para Nietzsche “la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida” (30). Esta declaración constituye la clave para comprender la finalidad que Nietzsche confiere al arte griego. Por eso es conveniente ahora indagar qué relación existe entre la actividad artística y esa disposición propia de la naturaleza humana.

La metafísica consiste en buscar y exponer qué principio sustenta o determina la presencia y manera de ser de la realidad. El arte, como señalamos, es un medio que permite un acceso más profundo a ese principio fundamental, a ese Ser, es decir, es una creación estética que facilita la revelación o descubrimiento de la esencia del mundo. Se infiere que este núcleo no es alcanzado a través de conceptos. No es, pues, por medio de nociones abstractas que Nietzsche expone su concepción del Ser. Su idea no es consecuencia de una serie de razonamientos unificados en una representación o concepto. Al poner el arte en el centro de su filosofía, este autor enuncia esa sustancia o causa de la realidad con categorías estéticas.

Ahora comprendemos que Nietzsche excluyó en *El nacimiento de la tragedia* el concepto como instrumento de divulgación y se decidió por el arte como eje de sus explicaciones, porque piensa que el fundamento de la realidad primordial no es lógico sino estético, es decir, pura actividad que produce algo que llega a existir plenamente. De igual manera percibe el arte como acto creativo. Tanto en este quehacer artístico como en aquel nacimiento prevalece, como algo propio, la acción creadora. Esta naturaleza común hace del arte el medio idóneo para acceder a ese Ser primigenio, y, sobre todo, nos proporciona la idea de que el comportamiento de ese fondo es estético, es decir, en él predomina un juego artístico. Visto así, en el arte “acontece [...] todo el esclarecimiento metafísico de lo existente en su totalidad” (31).

En conformidad con lo que Apolo representa, el arte, además de ser para el filósofo alemán un vehículo que posibilita el develamiento de ese sustrato metafísico, proporciona, por medio de las figuras que simbolizan este fundamento, placer y quietud, es decir, encontró en la belleza de las formas artísticas una función ontológica y un recurso que coadyuva a la superación momentánea del pesimismo.

De acuerdo con el significado expuesto acerca de las “potencias artísticas”, el arte griego es resultado de dos fuerzas antagónicas que proceden de las mismas entrañas de la naturaleza, esto parece sugerir que el artista humano no es considerado por Nietzsche como auténtico artífice del arte. No obstante, estimamos la obra artística como creación del genio humano y, en estos términos, la apreciamos como un ‘medio’ construido por el artista que permite a sus espectadores descubrir la constitución fundamental de las cosas humanas y naturales. De esta glosa se desprende este dilema: ¿Es el arte una creación objetiva o subjetiva? ¿Está precedida la producción estética por una actitud personal o desinteresada del artista? ¿Cómo es posible, pues, desde el subjetivismo expresar la objetividad? Estas preguntas se reducen a una sola: ¿Se puede expresar desde el ámbito de la experiencia apolínea lo dionisiaco? De la solución a tal disyuntiva sabremos enseguida.

### 3. Subjetividad y objetividad en el arte griego.

Nietzsche dice que Homero y Arquíloco sostienen una relación directa con la experiencia dionisiaca, su obra es de carácter apolíneo y representa la capacidad que tuvieron para comunicar su experiencia sobre la verdad originaria, es decir, del conocimiento adquirido en el éxtasis dionisiaco.

La interpretación que se hace en la época moderna supone que Homero es un poeta objetivo y que Arquíloco es el primer artista subjetivo. Esto es, la estética que precede a Nietzsche percibía en este último vate el ejemplo de un artista subjetivo, asimismo pensaba en el primero como un artista objetivo; ambos fueron considerados como arquetipos de dos clases distintas de artistas posibles. De acuerdo con esto, Homero, el poeta ingenuo, quien describe objetivamente lo que sucede en su entorno sin mezclar sus propias pasiones, se mueve satisfactoriamente en el mundo de las imágenes, de las apariencias; Arquíloco, en cambio, habla desde el ámbito subjetivo y pasional, es decir, entona íntegramente la escala cromática de sus apetencias en su obra. El filósofo alemán critica este modo de considerar el arte, piensa que éste es un recurso por medio del cual el Ser primordial se manifiesta, no puede, por lo tanto, la creación estética, ser la expresión de un individuo. Cuando el arte es verdadero implica sobre todo un triunfo sobre la subjetividad; toda producción artística emerge desde el fondo de la vida misma y no de la existencia superficial o cotidiana de un sujeto. Sorprende, pues, que Arquíloco, al exponer sus deseos personales, sea apreciado por Nietzsche como un artista que transmite objetivamente, mediante símbolos de carácter apolíneo, ese Ser primigenio, es decir, fuerza natural originaria. O bien debemos entender que esos apetitos son una objetividad inmediata de la Voluntad.

¿Cómo es posible, pues, desde el subjetivismo manifestar objetivamente esa verdad originaria? ¿Cómo podemos revelarnos la forma en que la objetividad consiguió aniquilar una poesía, en apariencia, eminentemente subjetiva como la de Arquíloco?

Recordemos que la subjetividad y la objetividad en el arte mantienen una relación directa con su creador. Que un artista es subjetivo, de existir, si su obra expresa solamente sus propios afectos y pensamientos; puesto que su obra contiene objetos de su propio deseo,

es considerado por Nietzsche como mal artista. Sostiene, por el contrario, que un artífice es objetivo si en su creación está presente la realidad primordial. Se infiere que aniquilar la subjetividad y contemplar pura y desinteresadamente son requisitos para lograr un arte verdadero, es decir, objetivo.

Por consiguiente, el arte es objetivo si el artista se entrega a la “contemplación pura y desinteresada” (32), es decir, cuando anula su voluntad y sus deseos propios. Solo así ese yo es eximido. En esta emancipación, este creador se ve en el mundo y percibe a éste en él en el mismo acto creativo; no se aparta de su contemplación, se funde con ella. Según esto, en la obra de arte no son exteriorizados únicamente sentimientos individuales, también se revela qué existe realmente. En suma, un artista es objetivo porque en el momento de crear su obra de arte “se fusiona con aquel artista primordial del mundo” (33). Ha coincidido con el dolor y la contradicción imperantes en la Unidad primordial e igualmente ha logrado revelarlos a través de su yo. Es precisamente con esta identificación que el artista renuncia a su subjetividad. Efectúa una interiorización que va más allá de su yo cotidiano, de su propia yoidad, es decir, del individuo superficial. “En la medida en que el sujeto es artista, está redimido ya de su voluntad individual y se ha convertido, por así decirlo, en un médium a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención con la apariencia” (34).

La experiencia báquica de Arquíloco es posible a través de su individualidad, pero ésta se anula al momento de manifestarse en ella la verdad del Ser. Con esta disolución, su experiencia individual se torna común para todos, se transforma en una verdad única y generalizada. El hombre empírico-real, es decir, cotidiano, no experimenta la yoidad que el genio lírico consigue. Sólo éste es capaz de descubrir la profunda verdad del ser humano; actúa como una especie de mediador en la consecución de la verdad originaria. Lo que parecía subjetivo resulta ser el camino por el que ahora el lírico acerca a la humanidad al fondo común de las cosas. Es la sufriente experiencia dionisiaca del yo, hecha imagen, la que se expresa a través de la mirada de Arquíloco. Esta capacidad expresiva en símbolos de la experiencia dionisiaca reside en el traslado de lo dionisiaco al ámbito de lo apolíneo. Es claro que esa expresión lírica de la verdad es estética.

Nietzsche ilustra, por consiguiente con la figura de Arquíloco la manera como la subjetividad es vencida. Es verdad que este poeta por decir siempre yo debería ser estimado

como un “artista” subjetivo y no como artista en el sentido que el pensador de Basilea confiere a este término. Es cierto que las imágenes creadas por ese poeta expresan su ‘yo’, pero, como en su poesía coinciden lo primordial y la apariencia, el genio y el sufrimiento del mundo, este ‘yo’ deja de ser ya individual o subjetivo y, en consecuencia, se trata del yo eterno y verdadero que existe en lo más profundo de las cosas; al cual, por cierto, el lírico ha llegado por medio de las imágenes que produce a partir del espíritu musical. El subjetivismo no puede ser, por ende, la vía de acceso de esa revelación. Es imposible que el conocimiento de la verdad originaria se muestre en los tornasoles del alma individual. Por esto, el subjetivismo, como lo entendió la estética moderna, es según Nietzsche, inexistente. Cuando el poeta grita, este grito es el dolor del Ser primordial. En este caso se manifiesta como genio cósmico que expresa simbólicamente el dolor primario en la alegoría del hombre particular que, en este caso, es Arquíloco.

Arquíloco se encuentra situado, pues, en el núcleo de lo dionisiaco, que es fluidez absoluta y sufrimiento, desde este “lugar” crea su obra y habla de sí mismo. Efectivamente, dice, yo, pero éste no es igual a la yoidad cotidiana, sino que, al surgir de los abismos del Ser, que este poeta como genio ha sido capaz de expresar, trasciende la realidad apariencial. Este yo, que brota desde las profundidades, muestra esa esencia perdurable porque está entrañablemente unido al artífice primordial de todo cuanto es, que es la Naturaleza misma. Así, cuando Arquíloco se impone a su propia individualidad dota de autenticidad a su creación artística, logra “materializar” esa eternidad.

En síntesis, el artista, además de ser un medio por donde las fuerzas creadoras del Ser primordial se manifiestan, es parte de esta esencia primitiva. Si la individualidad del artífice es producto de esta Unidad primigenia, se puede decir que él mismo es parte de ese Ser. Entonces la creación estética, en tanto que sublimación del artista, es un medio o un símbolo que nos traslada o lleva desde la apariencia individual a esa entidad eterna. El arte es objetivo en la medida que el artesano que lo crea plasma en ella, de manera simbólica, aquel Ser primigenio, es decir, cuando produce un símbolo de éste.

De esas consideraciones surge la siguiente pregunta: ¿Qué cosa propicia, según Nietzsche, en el artista, esa disposición de crear símbolos alusivos a ese fondo primordial? Este filósofo recurre a una confesión que Schiller hace acerca del sentimiento que priva en él antes de iniciar su actividad poética, para contestar qué excita exactamente esa facultad:

dicho “sentimiento carece [...] al principio de un objetivo determinado y claro; éste no se forma hasta más tarde. Precede un cierto estado de ánimo musical, y a éste sigue después [...] la idea poética” (35). Ese estado anímico permite comprender a Nietzsche que antes de la creación poética, es decir, previamente a su conversión en imágenes, en el poeta acontece un apasionamiento, una ebriedad, una experiencia de estética dionisiaca. En dicho estado de ánimo, el sentimiento carece al principio de una definición. La idea poética sobreviene o sucede posteriormente. Lo musical es una expresión pura de la experiencia dionisiaca en el lírico. La música incita, pues, esa capacidad de formar. El estímulo que ella provoca incita la fantasía del artista a tal grado que éste empieza a dar forma en intuiciones e imágenes a aquello que en un principio estaba desprovisto de figura y finalidad.

¿Qué descubre el artista a partir de la influencia recibida de la música? La Voluntad. Nietzsche piensa, como Schopenhauer, que la música es el “lenguaje inmediato de la Voluntad”. Si aquella, la música, es la primera expresión humana que nos aproxima directamente con la fuente de todo querer y de todo acontecer, puede formularse que ella imita la naturaleza, su forma más universal. De ese elemento estético, es decir, de la música, procede la acción que “incita a intuir simbólicamente la universalidad [...], y hace aparecer además la imagen simbólica en una significatividad suprema” (36) como Voluntad.

Del argumento anterior se deduce la idea de que la música, por ser una forma que expresa la Voluntad sin ninguna mediación, es un lenguaje excepcional que reproduce sin ayuda de conceptos o imágenes, el dolor y la contradicción existentes en el Ser primitivo y, en estos términos, como “el único rastro sensible directo que poseemos del sentido originario del mundo. O, dicho con otras palabras, la única emanación inmediata que podemos percibir del insondable código cifrado que rige la vida y el universo” (37).

Si la música es un recurso estético que representa la Voluntad sin usar para ello otro medio más que el suyo propio. Si este querer es por sí mismo afigurativo, ¿cómo es posible entonces que la música sea capaz de exteriorizar ese fondo primordial si esencialmente está desposeída de todo carácter definido? ¿Existe acaso un elemento más que conjuntamente con ella proporciona esa intuición? De ser así, ¿cuál es éste y qué papel ocupa en el proceso que prevalece en la creación de esa representación simbólica de la naturaleza? Nietzsche ilustra esta disposición creativa con la que ocasiona la obra poética del lírico y hace de él

un artista en sentido estricto. El filósofo de Röcken nos dice que halló en “el fenómeno más importante de toda la lírica antigua, la unión, más aún, identidad del lírico con el músico, considerada en todas partes como natural” (38). Por definición, la lírica, ya lo sabemos, es un género de poesía en que el poeta manifiesta sus propias pasiones y apetitos. La música, así lo hemos entendido, actúa sobre el espíritu humano y permite en este mismo acto descubrir tanto la esencia del mundo como de nuestro yo. Ese hallazgo muestra que en Arquíloco, la exposición de las embriagantes detonaciones de su inmoderado deseo, o apetito desordenado, es propia de un estado interno que está:

“identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y contradicción y produce una réplica del Uno primordial en forma de música, [...] después esa música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como en una *imagen onírica simbólica*” (39).

Según esto, el elemento que coadyuva en esa expresión es la propia yoidad del artista, es decir, la individualidad apolínea, sólo que este yo, que se manifiesta como pasión, está precedido por ese estado musical.

El poeta lírico no sólo recibe la influencia de la fuerza dionisiaca desde su interior, también alberga en esa interioridad el poder de lo apolíneo, es decir, en él coexisten estas dos “potencias artísticas”; si bien aquélla es quien marca la pauta del contenido inscrito en las representaciones oníricas. Gracias a este ‘nuevo’ influjo, este vate genera un segundo reflejo, pero ahora éste aparece como símbolo o bien como un testimonio particular del Ser primigenio. Este núcleo eterno de todas las cosas y la imagen onírica se fusionan, pues, en la obra poética de este rapsoda. Visto así, de la “manifestación” sin concepto y sin figura de ese Ser en la música y de su relación con lo apolíneo nacen nuevos símbolos: “La imagen que su unidad con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica, que hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor primordiales junto con el placer primordial propio de la apariencia” (40).

Pero la Voluntad es, finalmente, una forma de conceptuar o de referirse mediante una imagen a ese Ser primordial. ¿Cómo es posible, pues, este querer como concepto o imagen? Esta posibilidad está enraizada en el origen mismo de la poesía. Nietzsche sitúa con más exactitud este nacimiento y, por ende, el de esa representación conceptual en la canción popular; señala también al poeta Arquíloco como su creador. El lugar que



excepcionalmente ocupa Arquíloco entre los poetas griegos se debe justamente a que introdujo en la literatura ese canto. Éste nos pone nuevamente en contacto con el elemento esencial del pensamiento nietzscheano en *El origen de la tragedia: la música*.

La canción popular es considerada por Nietzsche como vestigio permanente de la difícil y extraña unión entre Apolo y Dionisos. Sostiene que dicho canto “es ante todo el espejo musical del mundo, la melodía originaria, que ahora anda a la búsqueda de una apariencia onírica paralela y la expresa en la poesía. La melodía es, pues, “lo primero y universal” (41). Razón por la cual ella se objetiva en varias individuaciones y en “múltiples textos” (42). En este sentido, la poesía es una objetivación de esa universalidad, es decir, generada por ella. Si por texto entendemos un conjunto de enunciados orales o escritos, en la poesía contenida en el canto popular el lenguaje se esfuerza por reproducir la música por medio de palabras, conceptos e imágenes. Así, del efecto que la nueva forma de reproducir la música, es decir, del canto popular, ejerce en la capacidad lingüística, surgen otros recursos que, con un estilo propio, expresan el Uno primordial. Se puede decir que en la lírica, implícita en ese tipo de canto, Nietzsche ve la huella de una expresión que sobrepasa el simbolismo apariencial del lenguaje apolíneo. La canción popular es una agitación en torno a un deseo de decir más. En este sentido, la poesía lírica antigua es un puente entre el lenguaje épico y la compleja locución trágica.

Entonces, la clave de la conquista expresiva que atribuye Nietzsche a la lírica se encuentra en la música. La manifestación lírico-poética consiste en hallar una modalidad de ensueño paralela a la melodía originaria, es decir, una manifestación apolínea que funcione como melodía primaria. Nietzsche define, por ende, la poesía popular como una refulgencia imitativa de la música en imágenes y conceptos. Es una luz, por demás enigmática, que de pronto obtienen los símbolos lingüísticos, con lo que consiguen mostrarse en un especial estado imitativo de la música.

En la exposición que hicimos, amén de mostrar que la poesía del lírico representa el esfuerzo que la música hace por mostrarse en imágenes apolíneas, es decir, por encontrar la expresión adecuada para exponer el Ser primordial, descubrimos que éste es expuesto mediante imágenes y conceptos. Pero si la música es, por decirlo así, el único testimonio que tenemos de ese Ser, es obvio que esa expresión recae en ella. ¿Entonces cómo que se presenta ésta en ese *espejo de imágenes y conceptos*? Que es lo mismo que preguntarse:

¿cómo es posible ese misterio expresivo? La dificultad reside en saber cómo la experiencia dionisiaca cruza la frontera hacia la expresión simbólica. La música se manifiesta como Voluntad o ésta se patentiza a través de aquella. Ambas coexisten; se encuentran, por así decir, en un mismo mar de prefiguraciones. La música tiene por objeto la Voluntad y ahora se manifiesta como tal, es decir, como pasión, manía, y desenfreno, que son estados propios de la experiencia dionisiaca (de Arquíloco por ejemplo). Esto es, la música que surge de los abismos se presenta como locura y apasionamiento para hablar a través de alegorías apolíneas.

El proceso que arranca desde esa influencia hasta culminar en una imagen transcurre del siguiente modo: Comienza con una experiencia dionisiaca; en hacerse uno con el Ser primigenio. La fuerza artística dionisiaca produce la imagen musical de la sufriente y contradictoria experiencia del artista, pero hasta ahí llega su posibilidad expresiva. Después, la música se transforma en una *imagen onírico simbólica*. Aquí entra en la esfera de la expresión simbólica, es decir, en el terreno de las imágenes y de los símbolos, y de toda apariencia producida por el dios de áurea cabellera. Veamos más de cerca los pasos seguidos en ese procedimiento.

Debemos destacar, pese a lo dicho, que es imposible pensar que la música, por ser una expresión limpia de imágenes, carezca de naturaleza simbólica; pues cualquier cosa que sea susceptible de referencia, incluyendo la Voluntad, es representación. La música, por lo tanto, no escapa a la expresión simbólica. Sólo que ella se expresa gradualmente o de distintos modos. Primero lo hace como símbolo de la naturaleza, o dionisiaco en sí. Luego, como manifestación más general de ésta, sitúa la Voluntad. Este dominio de la Voluntad, desligado de toda conceptualización e imágenes, es el que tiene por objeto la música. De ahí su pureza. Posteriormente se encuentra en el ámbito de los sentimientos. En esta esfera sentimental se formula una preconcepción mediante símbolos de la verdad musical. Los sentimientos, a su vez, simbolizan la música, o bien la música se manifiesta a través de ellos. Es justamente por medio de los afectos que la música logra simbolizar la Voluntad como “lo eternamente volente, deseante, anhelante” (43), es decir, como un ser divinamente insatisfecho. El querer propio, el deseo, el gemido provocado por el dolor, el grito de satisfacción (en el poeta lírico), son sentimientos. Entonces las pasiones están arraigadas en el grito musical. Este modo de expresar la apesadumbrada verdad originaria, que desoculta

la verdad metafísica del Ser, es propio de un estado estético pasional. Este grito, coreado en notas musicales plagadas de angustia, terror, locura, desenfreno, desesperanza, e incluso de aceptación, surge antes que cualquier figuración; se mueve, pues, en el terreno de la indiferencia junto con la Voluntad. Visto así, el apasionado querer mostrarse, en todos sus aspectos, por medio de alegorías, desencadena el desbordamiento de la música en un lenguaje de imágenes. Este lenguaje nos lleva, pues, a un entendimiento de la naturaleza y de nosotros mismos.

En suma, en un principio la música copia la naturaleza en su característica más general. Luego se manifiesta en lenguaje apolíneo. Para lograrlo, el poeta necesita poner en juego todos los impulsos de su pasión. Entonces, es la pasión quien permite la posibilidad de la transformación en imágenes poéticas (mundo de lo apolíneo) de la música. Por la pasión del poeta, candente voluntad, se muestra en imágenes la música. Podemos concluir, por lo tanto, que la música primaria, es decir, como estado estético propiamente dionisiaco, es interpretada a través de la imagen de la Voluntad que es, o representa, la pasión del poeta.

La música es, pues, un lenguaje universal, limpio de imágenes, que va directamente al espíritu. Emanada de los dominios intuitivos. Cuando se sirve del lenguaje, ya sea el de las palabras, o de las gesticulaciones, únicamente lo hace para dar paso al intelecto, reflexivo y contemplador, el que se extasía y comprende a través de la contemplación de imágenes lo concerniente al Ser.

Sin embargo, Nietzsche sostiene que el lenguaje es insuficiente para expresar la contradicción y el sufrimiento que privan en el Ser, pues los símbolos con que lo hace son insuficientes para exteriorizar el núcleo de la música. Que los conceptos y las imágenes, en tanto que expresiones lingüísticas, no dicen algo más acerca de la Naturaleza que no esté ya dicho musicalmente. Aunque, aclara el filósofo de Röcken, el poeta lírico ha sido obligado por la música a usar un lenguaje imaginativo para su descripción. Nietzsche rechaza el lenguaje figurado como expresión auténtica de la música y, por consiguiente, del Ser primordial porque, como símbolo que es, se mueve en el terreno de las apariencias. Sólo imita, pues, la música. No existe entonces ninguna imagen o algún concepto que corresponda con el Uno primordial. Por ello, concluye Nietzsche, que mediante el lenguaje, el sentido más profundo de la música, se pierde.

Pese a todo, se puede sostener que en la poesía lírica se constata por primera vez la posibilidad de tender un puente entre el arte de Apolo y el arte de Dionisos. Esto entraña la probabilidad de expresar con lenguaje apolíneo la experiencia dionisiaca. Esta perspectiva está estrechamente ligada a la estética y manifiesta una conjunción de esos dos principios originalmente contrapuestos; estando en la base de esta unión la música.

¿Entonces la objetividad del arte reside en el hecho de que él es un medio por donde la Voluntad, es decir, el Ser primordial, logra manifestarse o bien porque aquél es una objetivación individual de este querer? Nuestra respuesta sólo puede ser afirmativa, pues de los argumentos vertidos es evidente en qué medida el arte griego es una creación objetiva.

El hecho de haber mencionado que el Uno primordial es representado musicalmente como Voluntad, y que ésta a su vez sea expuesta a través de las pasiones del artista como una fluidez sufriente, nos lleva a indagar si existe un símbolo que encierre esta cualidad, es decir, nos obliga a buscar con que alegoría los griegos expresaron adecuadamente, o con mayor precisión, la objetividad en el arte. Expongamos qué forma simbólica expone con más nitidez esta sabiduría, que Nietzsche llama dionisiaca, pues de ella depende también para nosotros la finalidad del arte.

Ahora bien, el pensador de Basilea sostiene que “[...] el concepto de lo trágico” (44) simboliza cabalmente el flujo irrefrenable de la oposición y el dolor existentes en la Unidad primordial. La esencia del arte griego está determinada por lo trágico. Es trágico porque el fondo primordial del que ella nace está constituido por fuerzas que al oponerse por imponer su poder sufren. Este ser de lo trágico, como obra de arte y como realidad, no surge únicamente de la apariencia y belleza con que es expuesto. Si nos remontamos, como ya lo hicimos, al espíritu musical lograremos entender por qué la individualidad es superada en los mitos trágicos y comprenderemos asimismo en qué consiste la esencia del arte antiguo. Esta sabiduría trágica nos revela, pues, la marea indómita de las fuerzas originales allende la individuación y a la par nos descubre la vida imperecedera que existe detrás de la destrucción de la apariencia, de la individuación.

En el fenómeno trágico ve Nietzsche la verdadera naturaleza de la realidad. Por esta razón concibe al arte como instrumento que proporciona una vía de acceso al núcleo del mundo, porque en él y desde él se descifra éste. Por esto, dice el joven filósofo *que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida.*

En suma, de la música se deriva el principio que permite intuir y simbolizar la Voluntad y el dolor que en la obra de arte trágico se muestran. Éste, en tanto que imagen simbólica del ser primigenio y de su contradicción interna y eterna, es creado, como ya se sabe, a partir de dos instintos o potencias artísticas que se contienen recíprocamente: por lo apolíneo y lo dionisiaco.

De la forma como estos impulsos se reúnen para dar origen al arte trágico, de las creaciones estéticas que resultan de la síntesis de esta dualidad y del modo como combaten el pesimismo hablamos a continuación.

#### **4. Presencia de lo apolíneo y lo dionisiaco en la esfera del mito.**

El que Nietzsche se haya valido de Apolo y Dionisos para explicar en qué consisten los elementos fundamentales del arte, indica que las manifestaciones artísticas creadas por los griegos antiguos están indisolublemente ligadas a su vida religiosa. Por esta razón se pensó exponer cómo se da en ese ámbito la relación entre esos impulsos y señalar qué creaciones estéticas resultan de ese círculo religioso.

El pretexto que ha de servirnos para indagar la conjunción de lo apolíneo y lo dionisiaco en la esfera del mito, será cuestionar si al arte, a pesar de su vínculo con ese misterio, puede atribuírsele una finalidad cognoscitiva, como hemos supuesto, o si además de ésta, tiene otra y cuál es.

Hemos hablado de Apolo y Dionisos como símbolos que aluden estados anímicos diferentes y como componentes que conjuntamente fundamentan el arte. Mencionamos que en éste queda establecida una manera determinada de conocer la existencia: lo dionisiaco, lo más profundo de la naturaleza, es perceptible por medio del objeto estético, es decir, a través del principio de individuación se consigue exponer esa profundidad; así es como el instinto apolíneo se manifiesta y exhibe ese fondo sin provocar temor alguno.

Es posible que a esta tesis se le pongan objeciones, pues según parece, el arte, al descansar en el terreno del mito, sólo expresa o confirma un sentimiento religioso. Esta impugnación se ratifica si tenemos presente que las imágenes en que son expuestas las cosas humanas y naturales son retomadas de las que se vale el mito para exponer su idea del universo. Por lo que se puede dudar que en el arte griego exista realmente un saber.

Por lo pronto estas objeciones nos conducen al encuentro del mito con la obra estética, y a la consideración de esta última como una forma cognoscitiva apoyada en la religión.

#### **4.1. El culto griego de Dionisos: una forma religiosa de exponer el Ser primordial y de atenuar el pesimismo a partir de la unión apolíneo-dionisiaca.**

Basta con mirar la cultura griega para darse cuenta cómo se unen por primera vez en el mito esos instintos para mostrar cómo procede la naturaleza y para contrarrestar el infortunio causado por esta manera de proceder. Nietzsche asegura que esta unión no es pacífica. Considera este nexo y sus frutos como consecuencia de una contienda entre dos culturas regidas por impulsos disímiles.

En primer lugar, Dionisos no era, como ya se dijo, un dios de origen griego, venía de Asia menor. La forma de festejarlo ahí no sólo se realizaba mediante símbolos, también se hacía con elementos que producían un estado psíquico peculiar. Con ayuda de narcóticos se conseguía liberar los instintos. Éstos se manifestaban así en su aspecto más natural; nada los contiene. Sin ninguna represión, los ebrios integrantes combinaban la sexualidad con el padecimiento ajeno. En estas condiciones, estos devotos delirantes perdían incluso su misma individualidad para integrarse nuevamente a la “Unidad primordial”. Al romperse la barrera que separa al hombre de esta Unidad, quienes participaban en dicho culto se entregaban furiosamente al torrente vital, revelando exactamente esa Unidad. Mediante el éxtasis religioso fue ‘visible’ el Ser que impulsa la existencia humana y las cosas naturales. Este es el valor de este culto dionisiaco, es decir, esta celebración báquica se erigió como un medio que, de manera brutal, puso al alcance de sus miembros el conocimiento de esa fuerza descomunal. Se trataba de un llamado al desencadenamiento de “la bestias más salvajes de la naturaleza, hasta llegar a aquella atroz mezcla de voluptuosidad y crueldad que a mí me ha parecido siempre el auténtico “bebedizo de las brujas” (45).

En ese sentido, Dionisos, tal y como los bárbaros lo concibieron, representa o es una fuerza incontenible que una y otra vez arremete contra la vida singular, hasta llevarla a su completa destrucción. Esta manera de vivir –impulsada por lo dionisiaco- que rechaza la vida individual, además de ocasionar una existencia por demás inhumana, ahoga al hombre en un mar de confusiones. Así, sin conciencia de la importancia que reviste para él su

permanencia como individuo, se entrega a una vida donde el terror y lo disparatado, así como la irracionalidad son comunes. No encuentra, pues, ninguna razón de su existencia, pues ante la Voluntad, ¿qué es? ¡Absolutamente nada!

En conformidad con esta breve descripción religiosa, se trata de una cultura donde el deleite está por encima de toda institución; en ella, la consecución del placer sobrepasa las formas que sujetan los instintos. Ya en suelo griego, contra este peligro, es decir, contra esas festividades y su desmesura, procede un instinto que con mesura y disciplina se opone a ese desenfreno. Pero esta oposición no implica el rechazo de la deidad asiática, sino una adopción moderada, como si esa admisión fuese concertada en un tratado de paz entre el instinto fundamental del pueblo griego y el de la comunidad asiática. Este instinto protector de los helenos es simbolizado en la figura del dios Apolo. Por medio de su poder contiene los excesos cometidos por el impulso dionisiaco, es decir, lo institucionaliza a favor de la vida. ¿Cómo consigue Apolo contener esa fuerza descomunal? “Apolo, en cuanto divinidad ética, exige mesura de los suyos, y, para poder mantenerla, conocimiento de sí mismo. Y así, la exigencia del “conócete a ti mismo” y de “no demasiado” marcha paralela a la necesidad estética de la belleza” (46). Imponiendo esa máxima del oráculo délfico, que conlleva a la mesura, este dios logra mantener al hombre dentro de los límites de su propia individualidad. Esto trae consigo las siguientes consecuencias: permite al ser humano conocerse como apariencia, permanecer en ella y, sobre todo, no profundizar más allá de sí mismo. Ese quedarse en la singularidad, que procede del conocimiento de la apariencia y del sostenerse en sus bien trazadas y diáfanas demarcaciones, permite al individuo alejarse de la experiencia dionisiaca que descompone la mesura y la compostura estética.

De esta oposición surge otra manera de presenciar y de representar aquella fuerza descomunal; nacen, por así decirlo, nuevos frutos: “las orgías dionisiacas de los griegos tienen el significado de redención del mundo y de días de transfiguración. Sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico” (47). Esto es, las fiestas de los griegos dionisiacos no promueven lo dionisiaco bárbaro; en ellas se trasciende la individualidad alejándose precisamente de lo orgiástico para recuperarla de un modo distinto. En esta defensa contra la crueldad, los instintos son transformados hasta alcanzar un significado simbólico mediante apariencias bellas. Los elementos presentes en estas nuevas celebraciones son figuras que representan esa vida natural. El intelecto de



quienes ahí asisten percibe en el símbolo aquel impulso vital perdido. Con este recurso los griegos dionisiacos recobraron el desenfreno y su incorporación a la naturaleza. Pero esas representaciones causan también un estado anímico donde los grilletes que sujetan a los impulsos son disueltos. En dichas festividades la apariencia concluye en un objeto estético. Lo apolíneo y lo dionisiaco se reúnen en una figura que representa aquel ser original. Esto es, la forma cognoscitiva emanada de esta fusión es artística, en ella la **Natura** es mostrada como fundamento que ampara o contiene la posibilidad de todo, como potencia que construye y destruye: modela, disuelve y reúne lo que disgregó para volver a construir.

Es claro que Dionisos, en cuanto fue incorporado al mundo de los griegos, dejo de moverse en la inmediatez; aunque en este mundo sigue representando la fuerza vital, ahora ella aparece de otra manera: transfigurada, pues la forma en que es presentada supone, de suyo, orden y medida. Esta transfiguración permite al individuo mantenerse fuera, por así decirlo, del mar embravecido, pues funciona como una especie de bálsamo contra aquello que atenta contra su integridad. Apolo, en cuanto dios de la medida, limita los impulsos que ponen en peligro la existencia humana.

Sin embargo, no es únicamente en el culto dionisiaco que los griegos adoptaron y modificaron, donde está presente esa conjunción de impulsos, en los mismos hechos que forzaron o determinaron la creación del mundo olímpico y del arte escultórico de los dorios aparece esa dualidad instintiva y, por ende, otro modo de contrarrestar el infortunio. De ello tratamos a continuación

#### **4.2. Comprensión del saber dionisiaco y protección contra el pesimismo mediante la belleza apolínea de las figuras pertenecientes al mundo olímpico.**

La dualidad instintiva de lo apolíneo y lo dionisiaco cimienta la cultura y el arte délficos. Estos impulsos son anárquicos, pero esta anarquía no es total, también tienden al orden y a la medida; solamente por medio de su intermediación fueron posibles esa civilización y su respectiva actividad estética.

Nietzsche descubrió en las obras de arte pertenecientes a esa cultura la idea que los griegos tenían de su propia vida. A través de imágenes artísticas se mostraron a sí mismos y de paso para cualquier espectador de la posteridad, como una existencia triunfante, pues en esas representaciones está glorificado todo lo que existe, ya sea bueno o malo. Por esta razón, cualquier espectador posterior al de esta época se quedaría desconcertado al observar en esas formas ese maravilloso exceso de vitalidad, y se preguntaría qué brebaje fue el que estos hombres antiguos ingirieron para disfrutar de la vida como presumiblemente lo hicieron.

Por ello, agrega Nietzsche, el futuro espectador no hallaría, si pretende contemplar este tipo de arte, llevando en sí mismo una religiosidad y una ética distintas de las que los dioses de ese arcaico pueblo representaban; inmediatamente se disgustaría. Notaría que allí faltan la piedad, la santidad, la moralidad o el ascetismo. No encontraría representada en esa obra, ascética, espiritualidad, o deber alguno. Sólo se percataría que en esa civilización subsiste una vida prodigiosa, es decir, que ese producto artístico refleja una existencia plena y desbordante. La forma en que las deidades olímpicas son expuestas en los frontones y la manera como son caracterizadas en la literatura homérica así lo demuestran. Esos dioses mienten, son perjuros, ardientes, violentos y ebrios. Según esta descripción, las divinidades griegas son inmorales, la búsqueda de la justicia, o del bien, no es su objetivo, únicamente luchan por consolidar sus deseos, de ahí que se valgan de toda argucia posible para lograr esta finalidad. Actúan como si fuesen hombres, ellos son “seres humanos glorificados”. Por esto, la creación del mundo olímpico es una manera de representar y dignificar la existencia

humana. Ese cosmos religioso funciona como un espejo transfigurador en el cual la vida es presentada como algo alegremente bello y legítimo. Al observar este espejo, los griegos antiguos se aceptaron a sí mismos como seres humanamente divinos, es decir, apasionados y llenos de vitalidad, como si fuesen dioses de la tierra.

Este mundo plagado de belleza y armonía fue visto por pensadores posteriores como sinónimo de perfección. Al respecto, Gianni Vattimo señala que la cultura apolínea había sido interpretada desde Winckelmann, quizá uno de los espectadores al que hace referencia Nietzsche, como manifestación de una humanidad equilibrada y perfecta. Esta característica permitió al pueblo griego producir, según este observador, “un mundo de belleza y de compostura como el de las divinidades y de la literatura trágica, sólo porque ellos mismos eran uno de los vivos ejemplos de una humanidad serena y equilibrada, ignorante de conflictos, en perfecta armonía entre exterior e interior, carne y espíritu” (48).

Ahora bien, hemos visto que en la creación artística está presente la lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Éstos se hallan en el interior del sujeto: el sueño y embriaguez se dan en el espíritu humano y conjuntamente producen el arte. Esta relación no se encuentra o se agota en ese interior; aunque parte de ahí, igualmente se manifiesta en las civilizaciones. Entonces es posible analizar el arte antiguo en relación con los distintos conflictos por los que atravesó el pueblo griego. Así,

“de la edad de “acero” con sus titanomaquias y su ruda filosofía popular, surgió bajo la soberanía del instinto apolíneo de belleza, el mundo homérico; cómo esa magnificencia “ingenua” volvió a ser engullida por la invasora corriente de lo dionisiaco, y cómo frente a este nuevo poder lo apolíneo se eleva a la rígida majestad del arte dórico y de la contemplación dórica del mundo” (49).

Para nosotros esta cita muestra que el arte no es consecuencia de una alma tranquila y serena, como Winckelmann, según Vattimo, lo supuso. La historia antigua nos dice que hubo un tiempo en el que Grecia se componía de una multiplicidad de tribus distintas enfrentadas entre sí. En esa época, la discordia y el engaño formaban parte de ese juego bélico; la brutalidad caracterizaba esa era. La crueldad no es propia del espíritu asiático, también lo fue del alma griega, y del mundo antiguo en general. Ahora bien, concretar la pasión implícita en la ira fue de suma importancia para el griego prehomérico. La envidia

tampoco era vista en ese entonces como algo pernicioso, se le veía como un motor que llevaba a la superación. Por esta razón, todo griego llevaba en sí mismo el germen de la discordia. El combate era un medio para lograr su crecimiento. Sin esta rivalidad hubiesen degenerado. De ahí que el griego fuese cruel y despiadado. Nietzsche percibió que el origen de la civilización griega se funda en la pasión indomable de la lucha que heredó de su etapa primitiva.

Todas esas características configuran el suelo del cual brotará la cultura y el genio artístico de Homero. Sobre ese terreno él crea una obra artística de inusual belleza, con ella libera al griego de la pesadumbre, con su poesía los griegos lograron aplacar ese fondo obscuro; mediante las deidades del Olimpo, fieles representantes del orden y la medida, Homero “dominó” las fuerzas primitivas y violentas de la naturaleza considerada como tal y humana. Detrás de este arte palpita el cielo luminoso con sus dioses. Allí Homero muestra una vida exuberante y placentera que diviniza todo. Él produjo, pues, este mundo de claridad y belleza estimulado por la angustia y el horror de la existencia. En su obra poética vence la ilusión apolínea. Esa claridad y esa transparencia implícita en el arte homérico resultaron de un largo esfuerzo por liberarse de la pesadez causada por el infortunio. Entonces, el precio del equilibrio y de la ingenuidad patentes en el arte apolíneo de Homero fue obtenido con sudor y sangre. En la poesía épica de este poeta, nos dice Nietzsche, se realiza profundamente el deseo de la apariencia y del sueño apolíneos.

Pero en el momento que el griego homérico lector de la poesía homérica, percibe en las figuras estéticas, representadas mediante formas metafóricas, el infortunio, reconoce su similitud con lo descomunal; el instinto dionisiaco patentiza nuevamente el caos que priva en el fondo de la existencia. El dios asiático regresa al sujeto al lugar de donde emergen las cosas; diluye la particularización, transporta al individuo a la zozobra y lo atrae al Ser original. Así pues, la disposición del mundo y del hombre presentados por Homero son eliminados en la poesía lírica de Arquíloco quien al decir que “todo al hombre... se lo dan el azar y el destino” (50), la apariencia y el sueño de la individuación sucumben frente a su ineludible destino.

Arquíloco representa aquí el impulso dionisiaco que de nuevo pone en peligro la estabilidad humana. Contra éste se yergue al arte dórico como otra forma de contrarrestar el

pesimismo; como otra manera de resistir la sabiduría implícita en los cultos orgiásticos de origen bárbaro.

Nietzsche contrasta ahora esa perspectiva racionalista con la exégesis del mundo contenida en la sabiduría popular de algunos de los mitos griegos más antiguos, Vg. el del rey Midas y la respuesta que da a éste el sabio Sileno, quien era para los griegos clásicos una criatura intermedia entre lo divino y lo mortal y era considerada como portadora de la sabiduría dionisiaca y acompañante de Dionisos. Pregunta el rey:

“¿Qué es lo mejor y más preferible para el hombre?[...] El demon [...] acaba pronunciando estas palabras, en medio de una risa estridente: “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 inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada . Y lo mejor en segundo lugar es para ti –morir pronto” (51).

Vattimo señala que a través de esta leyenda Nietzsche inspecciona otro aspecto del espíritu griego. Faceta que ve después en los misterios dionisiacos y en los ritos orgiásticos y en todo aquel mundo subterráneo plagado de cultos populares. Si bien esa fase no está registrada como la otra cara, forma, empero, parte de la misma civilización helénica. Estas consideraciones nos llevan a buscar la relación habida entre ese mundo pesimista y la luminosidad de los dioses del Olimpo.

Se deduce que la tranquilidad y la armonía expuestas en las figuras míticas que forman parte de ese mundo olímpico sólo eran aparentes, pues de acuerdo con la sabiduría de Sileno en ellas se esconde el agotamiento provocado por el cansancio y el sufrimiento, la finitud de rapidez con que nuestra vida termina, la finitud inevitable de todo lo individual, el dolor que esta expiración trae consigo y, principalmente, la idea de que todo esto carece de sentido. En suma, ese saber nos muestra que en ese cosmos yace oculto lo insignificante de nuestras vidas individuales en relación con la totalidad del Ser.

A partir de esa sabiduría entendemos que Sileno, o Dionisos por boca de éste, quiere decirnos que nuestra caducidad y muerte como seres individuales están inevitablemente siempre acompañadas por el sufrimiento. Que esta expiración es señal inequívoca de que toda singularidad es perecedera: todo lo existente, sea humano, animal o de cualquier índole, está en constante movimiento: todo muere y renace. Que si la vida transcurre en su

totalidad de este modo, somos incapaces de transformar esa esencia. Sobre todo advertimos que este saber expuesto por Sileno nos revela una existencia muy distinta de la que Winckelmann menciona como fundamento del quehacer artístico griego.

Sileno simboliza, pues, el pesimismo y la imposibilidad de superarlo. Sin embargo, el hecho de que los griegos hayan creado ese mundo luminoso para esconderlo, supone que éste fue producido con el fin de abatir ese sentimiento pesimista. Pero finalmente aceptaron que la vida es sufrimiento y dolor; jamás negaron que la existencia se desenvolvía en estas condiciones, lo único que hicieron fue superar ese estremecimiento. Así pues,

“para poder vivir los griegos tuvieron que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses: esto hemos de imaginarlo sin duda como un proceso largo en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden titánico divino del horror, el orden divino de la alegría: a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso. Aquel pueblo tan excitable en sus sentimientos, tan impetuoso en sus deseos, tan excepcionalmente capacitado para el *sufrimiento*, ¿de qué otro modo habría podido soportar la existencia, si en sus dioses ésta no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior? (52).

En las divinidades del Olimpo vio el pueblo griego su imagen más pura y, gracias a ella, dijo un “sí” gozoso a la existencia combatiendo el dolor. Debido a ello la alegría, la serenidad y la jovialidad presentes en sus obras artísticas no representan un optimismo superficial que los conduciría a una vida ingenua. Jamás creyeron en una vida llena de placer, es decir, alegre, feliz y serena, como la estética alemana anterior a Nietzsche lo pensó. Ese dolor fue de tal magnitud que para soportarlo se hizo necesario crear todo ese mundo ideal de belleza.

Ese universo apolíneo de imágenes, la seducción de las formas bellas, fue una necesidad vital y metafísica. Es cierto que esas fascinantes criaturas del sueño, que son los olímpicos, proporcionan una bella representación de la vida, pero esta imagen es parcial, pues detrás de ellas yace una profunda y terrible verdad. Pese a la exaltación de ese cosmos onírico, el griego no dejó de reconocer, que bajo la protección de Apolo, podía contemplar esa realidad representada por Dionisos, expuesta por medio de Sileno, sin temor. Esto le permitió entender que la función de los dioses nacidos del sueño era precisamente ocultar

esa verdad. Pero ese rostro gigantesco y bárbaro del dios asiático, lejos de ser incompatible con el mundo apolíneo, es decir, borrado completamente de la existencia, es justificado por ese universo délfico, sin esa verdad éste no hubiera sido posible. Esto quiere decir que el edificio sobre el que se levanta la cultura apolínea está cimentado sobre lo dionisiaco.

Los griegos se percataron que la liberación suministrada por las imágenes de las deidades délficas sólo es posible si ellas sostienen una relación permanente y profunda con lo dionisiaco, es decir, con el caos del que ayudan al individuo afrontar. Entonces, ellos sabían de qué estaba constituido el fondo de la existencia. Pero no dejaron de admirar con estupefacción el culto dionisiaco, o la sabiduría de Sileno. Entendieron que el significado de Dionisos no era totalmente ajeno para ellos. Por los efectos de esa imagen se dieron cuenta que las figuras míticas de su propia religión actúan como mantos que sutilmente envuelven la vida; fue por medio de los dioses olímpicos que ellos sobrellevaron su existencia. Encontraron que el motivo de su creación fue producir elementos para conseguir una explicación de su propia existencia y lograr así una vida tranquila. Los griegos vivieron en contacto con la inconstancia de sucesos favorables, pues sintieron de cerca la atrocidad y crueldad imperantes en su mundo; a causa de su altísima sensibilidad experimentaron en carne propia la caducidad y el dolor existentes en la vida y muerte de su existencia. Comprendieron que la esencia de su vida es terrible, inexplicable y peligrosa. Esta apreciación produjo en ellos un semblante lleno de asombro y angustia; a pesar de este sentimiento funesto, no negaron esa sustancia, no se precipitaron jamás en ese fondo abismal, pues ocultaron esa consternación detrás de apariencias. Esto es, con el objeto estético “apartaron” de su vista esas vicisitudes, ya que el arte délfico les permitió transfigurar ese sufrimiento, es decir, “la existencia sería insoportable si no fuese transfigurada en las divinidades del Olimpo. Ellas la hacen soportable, por cuanto transfieren todas sus características en un dominio donde no está vigente la angustia del perecer, el terror de la muerte y del aniquilamiento” (53).

Lo apolíneo se manifiesta así como un instinto de protección, cuya actividad se hace patente en la creación de dioses que disimulan la aversión. El mundo creado por Apolo es el de la apariencia y la forma definida que actúa como una ilusión o una máscara que se encarga de hacer soportable la existencia. Con esta realidad disfrazada el sujeto supera el dolor. Esa apariencia ‘entrega’ al hombre la intuición de un mundo sin sufrimientos.

Constituye un símbolo que engloba los universos de lo apolíneo y lo dionisiaco, de la belleza y de su fundamento: la sabiduría de Sileno. Mediante ese símbolo artístico:

“Apolo nos sale de nuevo al encuentro como la divinización del *principium individuationis*, sólo en el cual se hace realidad la meta eternamente alcanzada de lo Uno primordial, su redención mediante la apariencia: él nos muestra con gestos sublimes cómo es necesario el mundo del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la visión redentora, y cómo luego el individuo, inmerso en la contemplación de ésta, se halla sentado tranquilamente, en medio del mar, en su barca oscilante” (54).

La protección que el individuo recibe del arte apolíneo se esclarece por su analogía con el sueño. El que sueña, se halla inmerso en un mundo fantástico de ilusiones que le permiten olvidar las preocupaciones cotidianas. Así, la existencia se reduce a dos mitades, tan real la una como la otra; la de los sueños, a pesar de que se compone de ilusiones, embellece y objetiva el dolor de la vigilia. La significación metafísica de esta similitud es que lo real, el Uno primordial, está agobiado por la eterna contradicción; por eso tiene necesidad del encanto y del ensueño y la apariencia. El mundo apolíneo de la belleza es, pues, el mundo de la apariencia y el sueño que oculta el eterno dolor del mundo. Esa belleza queda plasmada en los individuos. Por eso Apolo es la imagen divinizada del *principium individuationis*: del caos informe saca bellas imágenes, de la Unidad primordial obtiene representaciones, es decir, individuos. Pero la individuación significa poner límites, establecer la medida. Apolo exige a los suyos medida y conocimiento de sí mismo

Todo lo dicho anteriormente no debe provocar el pensamiento de que Apolo oculta la vida, sino la idea de que la transforma en una bella apariencia cristalizada en divinidades. Esta deidad se yergue, pues, victoriosa del dolor humano por la refulgente celebridad con que cerca la eternidad de la apariencia y desvanece la sensación aflictiva. Se infiere que el mundo Olímpico fue creado para incitar la continuidad de la existencia, es decir, como un freno contra el saber dionisiaco contenido en la figura de Sileno.

En ese estímulo: “hemos de reconocer el efecto supremo de la cultura apolínea; la cual siempre ha de derrocar primero un reino de Titanes y matar monstruos, y haber obtenido la victoria, por medio de enérgicas ficciones engañosas y de ilusiones placenteras,



sobre la horrorosa profundidad de su consideración del mundo y sobre una capacidad de sufrimiento sumamente excitable” (55).

Hemos descrito en qué sentido los instintos apolíneo y dionisiaco fundamentan el culto báquico de los griegos antiguos y el mundo de las figuras olímpicas (en Homero y en el arte dórico), y señalamos, asimismo, la forma cómo estas creaciones estéticas exponen el “concepto de lo trágico” y superan o atenúan el pesimismo. Pero en esas manifestaciones culturales, o producciones estéticas, no culmina la relación de esos impulsos ni, por ende, el abatimiento de la fatalidad. Para el joven Nietzsche la tragedia antigua representa con más profundidad ese concepto y consigue con mayor éxito esa superación. Lo dicho no implica que en esas creaciones la interpretación y exposición que hacen de la “Unidad primordial” y su contradicción interna, así como su defensa contra la crueldad, carezcan de sentido y sean por ello superficiales, significa que la tragedia ática es una forma más depurada y compleja de entender, exhibir ese Ser primitivo y combatir el infortunio. Esta obra de arte es, digámoslo así, el “lugar” donde la oposición apolíneo-dionisiaca consigue poner en juego todo su potencial creativo y curativo.

Ahora expondremos cómo se unen Dionisos y Apolo en la tragedia dionisiaca para revelar la sabiduría dionisiaca y contener el pesimismo.

### **4.3. Lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia ática.**

Es necesario aclarar que desde su nacimiento hasta su culminación, Nietzsche define como tragedia a todas las obras escritas en este género literario. Esta creación estética atraviesa o se manifiesta en tres etapas distintas. A pesar de que en la primera y segunda manifestación coinciden en cuanto que la exposición de la sabiduría de Dionisos constituye su objetivo, este filósofo halla en la forma en que este saber es expuesto una diferencia. Esta distinción tiene su origen en los cambios que se dan en la relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Uno de estos contrastes está relacionado al nacimiento de la tragedia, es decir, cuando sólo es coro. En este momento inicial, ella fundamenta sus revelaciones en el corifeo, es decir, se caracteriza por revelar el Ser primordial por medio de fuerzas. Aquí encontramos la preponderancia de lo dionisiaco. El otro concierne al tiempo en el que esta obra artística, al alcanzar cierto grado de madurez o desarrollo, hace esa exposición a través de la unión del coro y de héroes de carácter mítico o por escenas cargadas de dramatismo. Es menester destacar que por el hecho de que en estas dos modalidades esté presente o sean dirigidas a la exposición de ese saber se conocen como tragedia dionisiaca, pero por la manera en que es realizada esta finalidad, se les llama tragedia antigua u originaria y tragedia dramática respectivamente. Por último, cuando esa divinidad desaparece del escenario, es decir, cuando la sabiduría dionisiaca deja de ser tema central de la tragedia y es sustituida por un realismo ramplón, Nietzsche la llama “nueva comedia ática”. En los siguientes apartados nos dedicaremos a exponer en qué residen esas dos modalidades de la tragedia dionisiaca y dejaremos para después lo concerniente a la “nueva comedia ática”

### **4.3.1. El coro dionisiaco: recurso estético que posibilita la exposición de la sabiduría de Dionisos y la contención del pesimismo en los inicios de la tragedia.**

Comenzaremos por remontarnos al origen de la tragedia. Ahí buscaremos: ¿Cuáles son las figuras estéticas que representan en esta obra de arte lo apolíneo y lo dionisiaco? ¿Cómo logran estos impulsos unificarse para crear y hacer de esta creación artística un medio de acceso a la naturaleza trágica de la Unidad primordial? ¿Cómo es posible por medio de este producto sintético-artificial salvaguardar la integridad humana?

Así, si empezamos esta búsqueda a partir de este planteamiento, tenemos que para Nietzsche “la tragedia surgió del coro trágico y que en su origen era únicamente coro” (56). Aristóteles, por su parte, señala que esta creación se originó “de los entonadores del ditirambo” (57). Lesky se vale de la referencia del filósofo griego para señalar igualmente que la tragedia “tomó su origen de los cantores del ditirambo y [...] que salió, mediante un proceso de transformación, de unas piezas satíricas” (58). Se infiere que esos cantantes eran “sátiros” y que el canto coral ditirámico, al igual que estas criaturas fingidas, constituyen en ese principio la parte central del coro y, por lo tanto, de la tragedia en sus orígenes.

Según parece, una descripción detallada del significado que Nietzsche otorga al coro y a sus elementos constitutivos nos pone en el camino correcto para contestar las preguntas arriba formuladas. Para alcanzar ese sendero y dar esa respuesta nos dedicaremos, primero, a exponer algunas consideraciones tradicionales sobre el corifeo; meditaciones que, por cierto, este pensador refuta por considerarlas inapropiadas, es decir, nos abriremos paso descartando esas ideas. Después investigamos qué representan por sí mismos y cuál es la importancia que tanto el sátiro como el ditirambo tienen para el coro. Así pues, mediante esa separación y con este análisis pretendemos plasmar esa concepción nietzscheana.

Ahora bien, Nietzsche no desecha lo dicho por Aristóteles acerca de que el origen de la tragedia está en el coro y de que esas criaturas míticas y esa melodía religiosa están presentes en ese comienzo. Después de hacer esta declaración, el filósofo alemán rechaza descripciones que identifican al corifeo con el pueblo ateniense o con el espectador y

acepta, hasta cierto punto, la concepción que Schiller tiene al respecto, pues parte de ella para construir su propia idea.

Desecha, en primer lugar, que el coro haya sido construido con la finalidad de representar a la masa popular frente a sus gobernantes, es decir, que sea considerado como representante fidedigno de leyes morales inmutables de los atenienses democráticos, pues en sus orígenes el coro, por estar indisolublemente ligado al culto dionisiaco, personifica la fuerza misteriosa que destruye cualquier salvaguarda moral. Según esto, toda oposición entre gobernantes y gobernados queda excluida de la tragedia originaria.

En segundo lugar, tampoco está de acuerdo con la consideración de Schlegel, para quien el coro es el “espectador ideal”, es decir, como si en él estuviesen sustancialmente representados quienes asisten a la tragedia. Para llegar a esta conclusión Schlegel busca en esos asistentes, mediante su idealización, algo que le sirva para sostener que entre esa masa de espectadores y el coro hay similitud, esto es, pretende idealizar al espectador como coreuta. ¿En qué reside ese indicio en el que ese autor sustenta esa analogía? En esto: el coro de las oceánides se figura necesariamente que aquello que está frente a él, por ejemplo Prometeo, existe realmente. Esta creencia empuja a estos coreutas a imaginarse que ellos, al igual que ese Titán, están dotados de esa misma realidad. Análogamente, dice Nietzsche, ese espectador “alto y puro”, lo mismo que ese coro, tendría que percibir en la escena una realidad empírica y ver, por consiguiente, a Prometeo como un ser plenamente corpóreo y verse a sí mismo en el tablado. Por esta razón, se pregunta Nietzsche, ¿ese “espectador ideal” podría subir al escenario y ayudar a ese ser, que entrego el fuego a los hombres, a liberarse del tormento al que Zeus lo tiene sometido? Si esta respuesta es, como bien puede deducirse, afirmativa, entonces ese indicio consiste en que tanto ese público como el coro están fuertemente dominados por las figuras empíricas y corpóreas que pueblan la escena.

Nietzsche refuta esta idea a partir de la concepción que tiene del verdadero espectador. Afirma que éste es un “espectador genuino” cuando reconoce que en el escenario únicamente están presentes criaturas ficticias, es decir, porque sabe que el espectáculo contemplado es sin más una creación artística y sólo eso. Aunque se encuentre sumergido en ese mundo fantástico jamás pierde su *status* de espectador, no deja de ser conciente de que los especímenes de ese cosmos son irreales. En cambio, si ese asistente es

pensado como coreuta, como lo cree Schlegel, olvida que frente a él solamente tiene una producción artística. Se hallará totalmente sumido en ese mundo irreal y dejará de ser, por lo tanto, un espectador estético.

Se infiere que si se identifica al asistente de la tragedia con el coro, aquél no tiene nada que observar, pues de la interpretación que Nietzsche hace de Schlegel, se colige que el oyente actúa, es decir, es parte de la escena y, en lo que se refiere al corifeo, éste no tendría a quien dirigirse. No es posible, pues, pensar en un espectador sin espectáculo y en un espectáculo sin espectador; esto carece de todo sentido. Y no lo tiene, además, porque las representaciones ofrecidas en la escena y esta misma, no pueden surgir de quien en lo futuro va a contemplarlas; otro contrasentido más. Por ende, para Nietzsche el nacimiento de la tragedia no se explica identificando al coro con el pueblo ni con el espectador griego.

¿Cuál es entonces la explicación que él da acerca del coro para revelar ese origen? Para ello parte de la significación que Schiller atribuye al corifeo, según la cual éste es “un muro viviente tendido por la tragedia a su alrededor para aislarse nítidamente del mundo real y preservar su suelo ideal y su libertad poética” (59). Si bien Nietzsche retoma de Schiller ese significado, invierte el sentido que éste confiere al coro para construir su propia concepción. Mientras que para este autor literario el público simboliza el mundo real (o cotidiano) y el escenario el mundo ideal, y el coro representa una especie de “muro” erigido para contener los embates del llamado mundo real, es decir, ve que el corifeo tiene como tarea proteger ese universo fantástico de todo contagio de la cotidianidad, Nietzsche, por su parte, sostiene que lo real no está en la cotidianidad del público, sino en ese mundo trágico, que el autor de *La novia de Mesina* define como ideal, pues es precisamente ahí donde la verdad trágica es revelada. Según esto, la realidad a la que Nietzsche hace referencia no se localiza en el orbe del hombre cotidiano, como dice Schiller, se halla en las experiencias dionisíacas que vive el hombre trágico y que la tragedia por medio del coro experimenta y describe. Entonces, resguardar a la tragedia de la cotidianidad y vigilar que en el escenario sea expuesta en toda su pureza la auténtica realidad dionisíaca, es el propósito real del coro y del objetivo del que nace la tragedia.

Por otro lado, el sentimiento de los griegos antiguos, de suyo plástico-óptico, los llevaba a personificar la naturaleza. Esta pasión explica por qué su mundo estaba colmado

de fuerzas naturales personalizadas. De estas fuerzas, las que aluden el poderío de la naturaleza y de la vida instintiva eran representadas por sátiros. Estas figuras mitológicas nacen, por lo tanto, “de un anhelo orientado hacia lo originario y natural” (60).

Sin embargo, los sátiros son anteriores a la presencia de Dionisos en Grecia. Antes de que este dios pisara suelo griego, los campesinos de ese lugar cantaban una melodía “trágica” con el propósito de adquirir un macho cabrío como recompensa e imitaban, a su vez, a esta criatura divina mediante la danza mímica y llevaban, asimismo, una máscara de ella para asegurar las fuerzas benéficas que encerraba. Pero cuando ese dios llegó a Grecia y se personificaron en él esas fuerzas naturales, esos seres míticos se unieron a él y se convirtieron en sus fieles e inseparables compañeros.

Al representar esta criatura las profundidades de los ‘mundos’ natural y humano, la disociación de la realidad y su apariencia se disuelve, proyectando así lo informe: las fuerzas de la naturaleza y de la vida instintiva. Su atuendo ha sido confeccionado de tal manera que suscita la impresión de ser un personaje en el cual esos dos ‘mundos’ están representados; de ahí que aparezca como monstruo mitad hombre y mitad cabra. Con este ser mítico el coro consigue reflejar la ‘imagen’ primordial de la naturaleza y del hombre. Por consiguiente, la importancia que esta figura mitológica tiene para la tragedia radica en el hecho de funcionar como medio para exponer la sabiduría dionisiaca.

Dionisos representa el flujo irrefrenable de la oposición y el dolor existentes en la Unidad primordial, es una deidad eternamente atormentada por el sufrimiento. El sátiro, como fiel seguidor de esta deidad, coincide con ese dolor, en él se repite esa pesadumbre. El espectador, cuando contempla este ser natural fingido, además de presentir en la figura de esa criatura la divinidad asiática junto con todas sus vicisitudes, se extasía. A pesar de percibir esa contradicción y ese malestar, la emoción causada por la embriaguez dionisiaca empuja al hombre a seguir viviendo. En dicha exaltación, el dolor actúa como un enérgico estimulante vital. Dionisos, lo trágico, puede comprenderse también como expresión de un exceso de vitalidad, de salud exuberante y como sinónimo de una vida alegre. Este delirio dionisiaco fue entonces benéfico para el asistente de la tragedia. Se infiere que la vida, en el fondo de todo cuanto es y pese a sus múltiples cambios aparentes, de sus objetivaciones, permanece llena de vigor y alegría, que pese al profundo sufrimiento que la acompaña, es

indestructiblemente bella, vigorosa y placentera; el dolor es profundo, pero es superado por el placer. Tener este sentimiento constituye un consuelo metafísico, pero éste, como se podrá observar, nada tiene que ver con un transmundo, como sucede con otras religiones antiguas, Vg., el cristianismo. Con esto queremos decir que, para Nietzsche, el griego no afirma su existencia a partir de un mundo trascendente, es decir, inexistente. No combate el pesimismo por medios que atentan contra su existencia. Este alivio surge de la vida misma, y es precisamente del coro satírico de donde procede, pues de acuerdo con el filósofo alemán, la tragedia originaria se vale de ellos para representar que detrás de la creación y destrucción de las cosas pervive una vida indestructible.

Este paliativo se manifiesta, pues, en la figura del coro de sátiros. A través de ellos los espectadores se identifican con la *Phycis* y se sumergen en ella. Esa imagen expresa igualmente la aspiración a un estado natural primitivo, por intermediación suya la tendencia del hombre hacia lo oriundo y natural es exteriorizada. Se trata del anhelo humano por la naturaleza. Este deseo no implica retroceder al hombre primitivo, al que se encuentra cerca del mono, sino a *uno* que aún no ha sido infectado por la civilización, nos habla de una naturaleza humana no contaminada por la racionalidad. Visto de este modo, la idea de un hombre natural nos proporciona la visión de un ser humano fortalecido culturalmente. El sátiro remite la imagen primordial de un hombre de fuertes y elevadas emociones naturales, sobre todo en lo que consiste en el terreno de la sexualidad.

El sátiro, como manifestación grandiosa de la naturaleza, es un ser divino y sublime que borra la civilización al generar en los asistentes de la tragedia un altísimo sentimiento de unidad en donde todas las cosas son ‘transportadas’ al mismo lugar de donde surgieron: al núcleo de la naturaleza. Frente a este ser natural fingido, sostiene Nietzsche, el hombre civilizado aparece como una caricatura engañosa, ya que se comporta como si él tuviese en sus manos la noción de la auténtica verdad. Pero es justamente en el coro de sátiros donde aparecen esas entidades que permanecen eternamente más allá de las civilizaciones y de las transformaciones de la historia.

Por otro lado, el ditirambo, canto coral religioso dedicado en honor de Dionisos, es, para Nietzsche, consecuencia del despliegue supremo de la poesía lírica. Su estructura se compone de conceptos e imágenes precedidas por el espíritu musical. Es, por así decir, una

forma en que la poesía lírica se objetiva y su objetivo no puede ser otro que el mismo de la música: mostrar la esencia del mundo. Según esto, el ditirambo brota de la unidad de la dualidad instintiva de lo apolíneo y lo dionisiaco.

Esta expresión verbal musicalizada aparece por primera vez en el culto báquico. En esta apoteosis, la vida y muerte de la naturaleza, al igual que el ciclo vital de la existencia, venerados en la figura de esa deidad, se exponen en ese cántico. Su finalidad consiste, pues, en destacar la esencia de la naturaleza y lograr la inmersión del iniciado en esta sustancia primordial. En el canto ditirámico, el hombre desarrolla su potencialidad de penetración, accediendo a lo hasta entonces jamás sentido. En aquél acontece la destrucción del velo de Maya. A partir de este quebranto es notorio para el individuo el espanto de la existencia. Esto es, el ditirambo es una manifestación en la que es expresada, mediante un lenguaje apolíneo simbólico, esa verdad dionisiaca, esa claridad que sobreviene cuando el hombre experimentado ha rasgado la línea que separa la Unidad primigenia de la apariencia.

¿Cómo fue que este canto religioso pasó del culto a la tragedia y se transformó en elemento dramático? Herodoto, dice Lesky, señala que Arión fue el primero en componer un ditirambo, en agregarle un título y recitarlo. Pero ese himno es anterior a este compositor trágico, por lo cual su creación no inició con él; solamente “elevó a forma artística aquel antiguo cántico religioso, y que, puesto que le dio un nombre conforme a su fondo evidentemente variable, lo llenó también con un nuevo contenido” (61). Por esto se piensa que Arión “fue el inventor del estilo trágico, el primero que organizó un coro, mandó cantar un ditirambo, dio nombre a lo que el coro cantaba e introdujo sátiros que hablaban en verso” (62).

La tradición nos dice que en el ditirambo se da la alternancia de un solista con el coro. Esta forma de comunicarse, es indiscutible, se efectuaba mediante diálogos. Éstos no son otra cosa que poesía. Este hecho no es razón para pensar que en ese origen la tragedia deba concebirse como una fantasía poética; y no lo es porque esos diálogos contienen un lenguaje simbólico correspondiente con las fuerzas de la naturaleza, es decir, porque esta “poesía no se encuentra fuera del mundo, cual fantasmagórica imposibilidad propia de un cerebro de poeta; ella quiere ser cabalmente lo contrario, la no aderezada expresión de la verdad” (63). La auténtica expresión poética, que sólo se da en el ditirambo y, por ende, en



la tragedia, no es la manifestación irreal de una mente febril y fantasiosa. Visto así, la poesía, como recurso formal, no está al margen de este mundo, pues no emplea, para lograr sus objetivos, metáforas que aluden una realidad inexistente; quiere, en la medida de lo posible, apegarse estrictamente a lo que es. Por esta razón se cuida de proyectar símbolos concernientes a un mundo ficticio. La verdadera poesía se opone a la realidad que el hombre civilizado supone, a la que es sostenida por el ingenuo arte apolíneo cuando ha sido desprovisto del saber dionisiaco (Vg., como sucede con la poesía de Eurípides). Pero en el ditirambo, y en su expresión suprema: la tragedia, se muestra la verdad natural en alegorías apolíneas. Lo dionisiaco deja su manera primitiva de expresarse, mediante gemidos y sonidos, y se aproxima a los símbolos para manifestarse o mostrarse a través de ellos. Lo dicho poéticamente debe entenderse entonces como una verdad genuina, ya que la finalidad de la poesía implícita en el ditirambo consiste en exponer cabalmente la esencia perdurable que subyace en todas las cosas, es decir, la Unidad primordial.

La tragedia antigua, concretamente el coro, igualmente que en el culto dionisiaco, emplea el ditirambo para excitar y acrecentar el potencial simbólico del hombre a tal grado que logre, a través de las representaciones proporcionados por ese canto coral, vencer el velo de Maya (64) y visualizar “la unidad como genio de la especie, más aún de la naturaleza” (65) como símbolo.

Pero no es solamente con el ditirambo, es decir, por medio del lenguaje poético, que el coro logra expresar esa Unidad. De igual manera lo hace con símbolos producidos por movimientos rítmicos que agitan cadenciosamente todo el cuerpo y mediante las fuerzas simbólicas que desata la música que acompaña ese cántico coral. Nietzsche ve estos elementos como recursos que, simultáneamente con el ditirambo, son empleados para conseguir en los asistentes un estado anímico favorable para alcanzar un entorno místico y una disposición adecuada para comprender los símbolos alusivos al principio que rige las cosas. “Para captar ese desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas el ser humano tiene que haber llegado ya a aquella cumbre de autoalienación que quiere expresarse simbólicamente en aquellas fuerzas” (66).

Además de que el corifeo arcaico utiliza el simbolismo pleno de la palabra, del baile, de la música, del ditirambo y de cierto atavío especial, los coreutas se valen de un

plano ficticio para manifestar las peripecias del dios asiático. Sus actuaciones se desarrollan en escenas donde la totalidad de sus componentes proyecta un marco ideal. Para este coro fue confeccionado un entramado para crear la percepción de un estado natural simulado en el que igualmente transitan supuestos seres naturales que representan o “encarnan” aquella deidad. En efecto, se trata de “un suelo “ideal” aquel en el que [...] suele deambular el coro satírico griego, el coro de la tragedia originaria, un suelo situado muy por encima de las sendas reales por donde deambulan los mortales” (67). Esto es, los componentes del plano en que esos coreutas actúan están unidos de tal modo que permiten la construcción de un espacio en el que se tiene la impresión de que el contenido de las escenas corresponde con el mundo dionisiaco. Como éste ha sido creado con fragmentos del ‘cosmos’ en que la vida del griego se desarrolló, en las escenas trágicas hallamos, condensadas en imágenes, interpretaciones míticas de ese mundo.

De los elementos citados, la música desempeña en el inicio de la tragedia un papel preponderante: por medio de sonidos el corifeo “muestra” con claridad el conflicto interno que subyace en el Uno primordial. Realiza esta exposición por medio de resonancias que suscitan en los sentidos del oyente la sensación de este Ser. Si bien estos sonidos musicales son expuestos en ciertas pautas musicales, aquello que representan está libre de cualquier sujeción. Entonces al estar desprovistas de una representación única, el sentimiento que esta clase de sensaciones provoca en el asistente es, en última instancia, quien determina su interpretación. Esto quiere decir que “Dioniso, héroe genuino del escenario y punto central de la visión, no está verdaderamente presente, sino que sólo es representado como presente” (68).

Según este argumento, el coro representa por medio de fuerzas la profundidad de la naturaleza. La realidad expuesta por este medio aparece naturalmente. En este sentido,

“las apariencias apolíneas en las cuales Dionisos se objetiva [...]son “un mar eterno, un cambiante mecerse, un ardiente vivir”, como lo es la música del coro, [...] son [...] fuerzas [...] sentidas, pero no condensadas en imagen, en las que el entusiasta de Dioniso barrunta la cercanía del dios: Dioniso [...] habla [...] por medio de fuerzas ” (69).

En suma, los silenos, que antes fueron demonios de los bosques, son en la tragedia antigua cantantes de ditirambos, es decir, del canto dionisiaco elevado a forma artística. Con estos demonios de la vegetación y su imitación mímica, al igual que con su actividad

músico-coral, nos remontamos, pues, a la estructura primitiva de la tragedia. Esas figuras llenaron con su presencia el bosque griego y más tarde lo hicieron con la orquesta de la tragedia.

Si en este origen están presentes cantos dedicados en honor al dios báquico, si éstos fueron entonados por miembros cuya figura corresponde con la misma que presentan sus adeptos, se colige que:

“el coro es originariamente una especie de procesión religiosa de los seguidores de Dionisos, que en la exaltación mística se transforma, ante sus propios ojos en coro de Sátiros, es decir, de seres naturales que son a la vez el hombre en su estado originario y algo sublime y divino” (70).

La tragedia nace, pues, de las festividades dedicadas a Dionisos, concretamente del ditirambo primitivo que celebra el sufrimiento de este dios. En este inicio, como señalamos, era únicamente coro y nada más. Sus miembros, intensamente transformados por el efecto de la embriaguez dionisiaca, terminaban imaginándose a sí mismos como lacayos del dios, como sátiros. Mediante esta figura representaban a su amo. “Exteriorizando esta visión que él mismo había generado, el coro alcanzaba un estado de perfección apolínea. El drama se consumaba, por lo tanto, bajo la forma de una demostración apolínea de revelaciones y emociones dionisiacas” (71). Pero esta consumación es apenas, en este origen, incipiente, es decir, la tragedia aún no ha alcanzado su forma última o definitiva. De la conversión de la tragedia en drama tratan nuestras consideraciones siguientes.

#### **4.3.2. Revelación de la verdad trágica y sujeción del pesimismo a partir de la unidad fundamental de la tragedia dramática: el coro (dionisiaco) y la escena (apolínea).**

Ahora bien, la tragedia deja de ser solamente coro y se transforma en drama a partir del momento en que las fuerzas con que el espectador presiente la cercanía de Dionisos son concentradas en imágenes, es decir, el drama es considerado como tal cuando el coro inicia la proyección de sus cánticos en imágenes y cuando se presentan, al mismo tiempo, actores que aparentan vivir aquello que el corifeo entona. El drama nace, pues, tanto del esfuerzo por mostrar “realmente” esta deidad como de la exigencia por hacer perceptible para los asistentes esta visión. “Ahora son la claridad y la solidez de la forma épica las que le hablan desde el escenario, ahora Dioniso no habla ya por medio de fuerzas, sino como un héroe épico, casi con el lenguaje de Homero” (72).

De acuerdo con este planteamiento, Nietzsche percibe “en la tragedia una antítesis estilística radical: en la lírica dionisiaca del coro y, por otro lado, en el onírico mundo apolíneo de la escena” (73). El instinto dionisiaco se manifiesta en la música y la lírica del corifeo, el instinto apolíneo, por su parte, en el onírico y épico mundo de la escena –en cuyo diálogo se objetiva Dionisos. Ese universo délfico de las imágenes estéticas es la esfera en donde se descarga el fondo primario de lo dionisiaco, es el lugar en el que éste se objetiva; por medio de este mundo se representa sensiblemente la sabiduría de Dioniso. Así pues, en el coro están presentes ritmos musicales que simulan fuerzas o principios determinantes de los modos de ser de la naturaleza y del hombre y locuciones, es decir, ditirambos, que nos aproximan a la experiencia dionisiaca, pero es a través de las imágenes de seres míticos que pueblan la escena y de su respectivo lenguaje que la tragedia logró exponer simbólicamente esa “visión dionisiaca del mundo”.

Esa oposición de géneros, o impulsos, se expresa en una “visión” única. Ninguno de ellos actúa por cuenta propia, aunque originalmente tienen una finalidad distinta, se mueven dentro de la misma representación. Pese a la tensión existente entre esos componentes artísticos, la melodía trágica y el mito, el coro y el personaje mítico singular que deambula en la escena, en el espectáculo proporcionado por la tragedia, lo trágico aparece en una sola

significación. Si bien no ocurre una contradicción en sentido estricto entre el lenguaje del corifeo, poesía ditirámbica, que expresa inmediatamente la experiencia intuitiva y extática dionisiaca y el discurso mediático de carácter épico, si se da entre ellos un debate. Pero éste tampoco alcanza aún el rango de una contraposición efectiva, sino que es una síntesis de estos contrarios. Por medio de esta sinopsis se consigue que las formas apolíneas expresen aquello que a simple vista no es susceptible de expresión alguna.

Es necesario destacar que estos opuestos sólo coexisten en razón del poder sintético de la imaginación del poeta trágico. Veamos de cerca este planteamiento. El sueño apolíneo y la embriagues dionisiaca generan respectivamente dos tipos de artista. El artista délfico, sea escultor o poeta épico, se encuentra hundido en el mundo apariencial o en la intuición pura de la imagen, desde ésta efectúa su exposición del mundo. El artista dionisiaco es el músico, éste no requiere de imágenes, mediante resonancias musicales expone directamente el núcleo de la naturaleza, es decir, del Ser primordial. La tensión existente entre esos dos impulsos, encarnados respectivamente en esos artífices, halla su punto de equilibrio en la obra trágica de aquel vate. El poeta trágico es, pues, un artista de la ensoñación y de la ebriedad, sólo él sabe entretejer armoniosamente en su creación lo apolíneo y lo dionisiaco: el coro musical presenta el lado dionisiaco y la escenificación del drama es una expresión apolínea de la sabiduría dionisiaca del coro.

Ahora bien, esta oposición está en un principio fuera de la apoteosis dionisiaca. Si bien el dios asiático “es una de las fuerzas vivas que impulsaron el desarrollo del drama trágico como obra de arte, [...], por su contenido la tragedia griega fue configurada por otro terreno de la cultura griega, por el mito de los héroes” (74). Lesky ilustra el origen de esa antítesis con la referencia que Herodoto hace del culto dedicado al héroe Adrasto, cuyos seguidores coreaban en coros trágicos el sufrimiento que le impuso el combate de los Siete contra Tebas. Empero, con la reforma hecha por el tirano Clístenes en Sición, de donde era oriunda esta conmemoración, estos cantos dejaron de dedicarse al héroe Adrasto y se consagraron íntegramente a Dioniso. Así pues, “los antiguos coros “trágicos” con su contenido extraído de los cantos heroicos pasó a formar parte del servicio religioso dionisiaco” (75). En suma, con la incorporación de himnos que contienen leyendas heroicas al culto báquico, la tragedia se acercó a los mitos heroicos y halló ahí parte de su contenido y, sobre todo, su forma definitiva de comunicar la sabiduría dionisiaca.

Porque inicialmente la tragedia era coro, el peso de las representaciones dependían de éste; como carecía de figuras visionarias y de un marco adecuado, se bastaba a sí mismo para proyectar lo dionisiaco. Cuando se adicionaron personajes míticos en la tragedia apareció también un espacio reservado para ellos: la escena. Entonces la realidad que el mismo corifeo representaba comenzó a deslizarse o sumergirse en otra de carácter ficticio, es decir, en representaciones escénicas del mito. Si bien los sufrimientos de Dionisos siguieron siendo el tema central de la tragedia, estos adquirieron ahora una significación metafórica. A partir de esa incorporación, los individuos que deambulan por la escena son formas múltiples de Dioniso. Éste se manifiesta en una pluralidad de figuras; aparece bajo la máscara de héroes que, como Prometeo y Edipo, combaten contra la adversidad. Apareciendo así, este dios, cautivo de la voluntad individual, como un individuo que vaga, tiene aspiraciones y soporta el sufrimiento. Esta luminosidad y precisión épica con que Dionisos aparece en el escenario son efectos apolíneos que permiten al coro una interpretación de su mismo estado dionisiaco.

Esos héroes son, por tanto, expresiones del mismo Dionisos que experimenta y sufre la individuación. Este sufrimiento se deriva de la transformación de la “Unidad primordial” en diferentes elementos, de la fragmentación de la naturaleza en distintos individuos. El coro conoce la necesidad del sufrimiento en el fragmentarse de la naturaleza. Ve que esta molestia sobreviene cuando la vida al producir individuaciones se desgarran a sí misma. A partir de esta perspectiva se percata de la infranqueable justicia que objetiva al individuo y termina uniéndolo con el Uno primordial. Entiende que ese dolor es el de la individuación dionisiaca que sólo tiene una realidad aparente, pues su destino consiste precisamente en fundirse con ese fondo primordial. Reconoce que con esa división adviene el sufrimiento, pero comprende también que éste es abandonado cuando esos segmentos se incorporan de nuevo al lugar de donde emergieron. Este coro observa, pues, como ese despedazamiento y ese sufrimiento son superados con la reintegración o el retorno de esos fragmentos al Ser primordial. Sabe que ese divisionismo y esa reunificación están por siempre presentes en la naturaleza, comprende que son parte esencial de su juego interno. Estas observaciones nos llevan a pensar en una visión profunda y pesimista del mundo y de la unidad de todo lo que es en la tragedia dionisiaca.

La tragedia antigua, como drama, debe interpretarse como un coro que proyecta en imágenes apolíneas el conflicto existente en el fondo primordial. Según esto, Dionisos aparece individualmente en la escena gracias al poder épico del dios délfico. Pero Apolo no aparece en el escenario, sino el señor del éxtasis en una forma apolínea. Empero esta individualidad no redime ni libera del sufrimiento, pues la finalidad del drama reside únicamente en escenificar el desprendimiento y la comunión del individuo con el Uno primordial. La individuación –dionisiaca- es una manera de aproximarse y unificarse con ese Ser primigenio, de reintegrarse a la naturaleza. Apolo es una fuerza que establece y enfatiza la individuación objetivada de Dionisos, que nuevamente tiende a fusionarse con la realidad primordial. Esta Realidad es, precisamente, simbolizada por el coro. Por ende, “el drama es [...] la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos” (76).

El drama tiene como objeto representar el dolor y la glorificación de Dionisos y es justamente al coro a quien le corresponde reproducir este panorama. En esta visión, los coreutas ven en este dios su amo y señor, son sus fervientes servidores. Este corifeo es testigo del dolor y redención del dios. Porque observa y porque la acción recae en Dioniso, pues éste es el único objeto de la visión y sujeto del drama, el coro no efectúa por sí mismo ninguna acción; sólo está a su servicio, es decir, se mantiene inmóvil, no actúa. Es un filtro en el que se descargan y se ponderan los efectos provocados por esa deidad, para ser transfigurados en un mundo apolíneo de imágenes. Esa condición le otorga la posibilidad de realizar una:

“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” (77).

Son los miembros del coro quienes, al pregonar la sabiduría y el arte dionisiaco, simbolizan las profundidades de la naturaleza y la vida instintiva.

Ahora bien, el hecho de que exista una multiplicidad de formas fenoménicas o apariencias que se refieren y corresponden con la misma naturaleza, implica, por un lado, que en el interior de ésta coexiste una diversidad de elementos que se oponen entre sí y, por

el otro, que en esas entrañas no existe ninguna identidad. Aquellas individuaciones son, por ende, expresiones u objetivaciones de ese fondo primordial y este mismo Ser que distingue y concretiza su naturaleza antagónica en la apariencia.

El coro sabe, pues, que la fragmentación de la naturaleza causa dolor; entiende que tras esa objetivación y su retorno al Uno primordial existe una justicia ineludible. Considera que ese sufrimiento es el de la individuación dionisiaca que como individualidad reconoce que su realidad sólo es aparente y que su destino es fundirse con el fondo primordial. ¿Cómo debemos entender por consiguiente la presencia de lo dionisiaco en la tragedia? Acordémonos que ésta se transforma en drama cuando agrega escenas pobladas de figuras individuales que coadyuvan a la representación de la sabiduría de Dionisos. Recordemos también que Prometeo y Edipo son vistos por Nietzsche como personificaciones de este dios, es decir, como apariencias resplandecientes que de manera bella, y hasta cierto punto serena, manifiestan las fuerzas terribles de la naturaleza. Convenimos entonces que lo dionisiaco, en la tragedia dramática, es una afirmación, desde esa individualidad, de una verdad que está allende toda individuación. Es, pues, una verdad donde lo insostenible y lo absurdo de la existencia individual ante el loco frenesí de lo dionisiaco son expuestos. Pero es de notarse que ella, por estar circunscrita en los límites establecidos por la fuerza de lo apolíneo, ya no asusta ni hunde la existencia en el desagrado creado por lo absurdo. Es una verdad sublime y, al mismo tiempo, ridícula. Esa excelencia y lo chusco son exclusivamente recursos artísticos con que esa verdad cruel, es decir, trágica, es develada.

Se deduce que lo sublime y lo ridículo son representaciones con que lo espantoso y la náusea de lo absurdo son sometidos, mas no negados. Mediante estas categorías estéticas la verdad dionisiaca ha sido convertida en una bella alegoría que permite al individuo tener una existencia tranquila, esto es, la exposición artística de aquélla transforma pensamientos nauseabundos en imágenes de inusitada perfección que estimulan la voluntad de vivir. Pero la belleza de la forma que circunda esa verdad no esconde el sufrimiento causado por el desgarramiento de la naturaleza en múltiples individuos, sólo lo atenúa; tampoco oculta la necesidad que precede a esa fragmentación, sino al contrario, esa verdad nos informa que la individuación es para la voluntad necesaria, pues para realizarse, es decir, para afirmarse, requiere de una serie infinita de individuos.



Pese a que la verdad –dionisiaca- aparece enmarcada en una figura de bellas formas, es decir, revestida con el manto de la sutileza, no es vista en la escena trágica como lo real en sí, ni como alusión a la misma apariencia en que es expuesta, sino como un símbolo con el que se hace referencia a la realidad primordial. Desde este punto de vista, en la tragedia se da una manifestación bella de la verdad sin dejar, dice Grave, de afirmar la verdad de la belleza. Esta armonía entre lo bello y la verdad, es decir, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, queda plasmada en la alegoría de lo trágico. Entonces, la verdad –dionisiaca- como símbolo se sustenta en la apariencia, es decir, solamente a través de las artes que se fundan en ésta el Ser primordial consigue mostrarse simbólicamente. Por lo tanto, “la apariencia [...] no es gozada en modo alguno como apariencia, sino como símbolo, como signo de la verdad” (78).

La tragedia, como síntesis de verdad y belleza, permite conocer simbólicamente el desgarramiento que acontece en la constitución interna de la naturaleza y del ser humano. Este modo de simbolizar el aspecto trágico que predomina en la realidad primordial obra en nosotros sutilmente. Este conocimiento de lo trágico actúa, por un lado, como un bálsamo con el que la existencia individual es sobrellevada y, por el otro, como un medio que pone de manifiesto que esa individualidad está predestinada a retornar al lugar de donde emergió, es decir, a la naturaleza.

Aunque los instintos apolíneo y dionisiaco tienen, en cuanto a su origen y finalidad, una diferencia. El hecho de que se unan y construyan conjuntamente la tragedia induce la idea de que dejaron de ser antitéticos. Pero no, no han dejado de serlo. La antítesis no ha cedido, esos impulsos se acoplan únicamente para afirmarse en unidad; desde ésta afirman su respectiva propiedad; siguen conservando su mismo propósito e independencia originales. Si no fuese así, su síntesis y, por ende, el símbolo en que es representada la verdad, sería imposible. Esto es, lo trágico, como signo que engloba al Ser primordial (lo dionisiaco) y sus múltiples objetivaciones (lo apolíneo), sólo es posible si esas potencias estéticas, pese a su unidad, continúan dentro de ella siendo antitéticas, pues la permanencia de aquel como alegoría y de la tragedia misma dependen de esa contradicción. En esa unidad contradictoria, vemos en la objetivación diáfana y precisa, es decir, bella, de la figura con que la deidad asiática aparece en el escenario la presencia de Apolo, y en el

hecho de que esta deidad hable por medio del lenguaje dionisiaco y no desde la apariencia percibimos a Dioniso.

Es claro que el Ser descubierto para quienes asisten a la tragedia es mostrado como una entidad cruel y contradictoria, y la belleza de la apariencia con que este mismo Ser es expuesto, consciente su observación sin temor alguno. Entonces, la tragedia reproduce y combate con la misma figura el pesimismo. Observemos de cerca esa contradicción.

El arte sepulta mañosamente el terror mediante la belleza de la forma. Esta sutileza permite al espectador contemplar serenamente lo espeluznante. Exponer de esta manera lo trágico provoca un estado anímico en el que los horrores de la vida común son anulados. Mientras perdura dicho éxtasis subsiste una especie de anestésico donde las experiencias desagradables del mundo cotidiano desaparecen, o son olvidadas. Olvidar no es negar la cotidianidad, es separarla de lo dionisiaco. En esta separación el individuo es llevado ante la totalidad del Ser. Ahí constata que su existencia no está regulada por aquel mundo o por lo meramente humano, sino por esa totalidad. De ser cierto, como juzga Nietzsche, que este hombre ha visto de cerca la esencia verdadera de las cosas en ese Ser primordial, ha de comprender también lo pequeño que es en relación con éste. Asimismo debe entender que sus pretendidos actos por cambiar esa sustancia son nada en comparación con los que ella realiza.

Así pues, aunque ese desagrado haya sido ocultado u olvidado, cuando ese oyente retorna a su realidad habitual continúa observando los horrores presentes en la vida; ahí la percibe otra vez con repugnancia. En el momento que lo cotidiano penetra nuevamente en la conciencia, la embriaguez termina y la vida es sentida con náusea. Este sentimiento se manifiesta como un estado de ánimo ascético, pues el individuo, al no encontrarle un sentido a la vida y al verse forzado a permanecer perennemente en ese sin sentido, niega la Voluntad. Como sabe qué determina su existencia, encontrarse nuevamente con esa entidad conflictiva, le hace pensar que la actividad artística es insuficiente para cambiar la realidad. Ante la imposibilidad de lograr esta modificación el individuo experimenta una sensación desagradable por el caos y sobre todo por su incapacidad de transformar la esencia de la naturaleza. Incluso considera un ultraje alterar o pretender por lo menos reajustar este mundo desquiciado. Este anhelo truncado de modificar el curso de la vida y de no encontrar

en el arte la forma de superar este mundo, además de que pensar esta mejora en tales términos implica la negación de la existencia, impidió al hombre desenvolverse con soltura y lo condujo, por lo tanto, al pesimismo. Contra esta desolación lucha el coro de la tragedia. “Con este coro es con el que se consuela el heleno que ha penetrado con su mirada [...] la crueldad de la naturaleza y que corre el peligro de anhelar una negación [...] de la voluntad. A ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí la vida” (79).

Para que el individuo pudiese actuar sin ninguna aflicción, fue necesario cubrir la cotidianidad con el manto de la ficción. Con imágenes el hombre descubre esos horrores y, asimismo, con estas figuras las soporta. Esto es, los develamientos báquicos producen espanto a quienes asisten a la tragedia dionisiaca. Pero al estar “dentro” de esta creación artística, estos espectadores conocen de “frente” las crueldades. Conforme a la belleza de la forma, con que aquellas atrocidades son expuestas, el sujeto sobrelleva resignadamente su existencia. No es, pues, con razonamientos que el sujeto actúa; no es por la búsqueda de posibilidades que la razón encuentra que el griego antiguo procede, sino que es por la profundidad de su mirada que, al introducirse en la pavorosa realidad, el seguidor de Dionisos se desenvuelve.

En suma, ante el peligro de que la Voluntad sea negada, de que el individuo no halle en su existencia sentido alguno y de que sea incapaz, por lo tanto, de conferirle a su vida un sentido y pretenda por ello, como dice Sileno, “morir pronto”, es decir, suicidarse, acude el arte de la tragedia como elemento protector y curativo. Sólo él es lo suficientemente hábil para disipar la mirada que por todos lados ve lo extravagante y terrorífico del Ser primitivo; visión que hacía al griego reconocer la sabiduría de Sileno. Esta mirada que lleva a reflexiones nauseabundas acerca de lo terrible e ilógico de la existencia se diluye mediante bellas representaciones, es decir, si bien el éxtasis dionisiaco hundió al individuo en ese mar plagado de sufrimientos, ahora esta misma embriaguez lo salva para la vida. Así, con la divinización de estas imágenes embriagantes, lo artístico somete lo tétrico y mediante lo divertido, se disipa lo nauseabundo de lo absurdo. Por medio de la revelación del mundo que está y se oculta detrás de la simulación, el límite que sujeta la vida y causa temor al individuo es finalmente superado con la tragedia antigua.

Pensamos que con los argumentos vertidos disipamos la objeción planteada más arriba, pues es evidente que con la adhesión del mito al arte, éste logró un sentido más

profundo en sus representaciones. Así como aquél por medio del objeto estético encontró un vehículo idóneo con que expresarse. El arte resulta ser más que una simple copia de las figuras mitológicas, pues además de constituirse como un medio por donde es expuesto, o conocido, el Ser que incita la forma de actuar del griego antiguo y de la misma naturaleza, se desempeña también como elemento benefactor.

Pero la tragedia dionisiaca, y en general el arte heleno, no fue la única corriente cultural que combatió al pesimismo. El mundo antiguo nos habla de Sócrates como otra figura que se esforzó por eliminar también la desesperanza. Para el filósofo de Atenas, dice Nietzsche, esta exclusión requiere, primero, desterrar la tragedia dionisiaca de la vida griega o, por lo menos, demostrar su ineficacia en la lucha contra el infortunio. Se infiere que el elemento con que el ateniense pretende conseguir su objetivo difiere del empleado por este tipo de arte. Nietzsche afirma que esta “arma” es la ‘razón’. Esta finalidad marca el fin de la tragedia antigua y el inicio de la racionalidad propiamente dicha y de la aparición de otra forma de pensamiento en la misma tragedia ática.

A continuación expondré en qué medida el pesimismo constituye el hecho que forzó el surgimiento de la racionalidad y el término de la tragedia dionisiaca, así como algunos planteamientos derivados de ese *factum*.

## 5. Presencia del pesimismo en el origen de la ‘razón’ (socrática).

¿Por qué recurrir a la figura de Sócrates para referirnos al origen de la ‘razón’, si, como mencionamos en la introducción, la razón está presente desde tiempos remotos? ¿Acaso porque Nietzsche se vale de él para mostrar en *El nacimiento de la tragedia* las razones por las cuales la tragedia dionisiaca se extinguió? No, no es solamente por eso que acudimos al filósofo ateniense, sino porque Nietzsche ve en aquel pensador el progenitor del concepto y del racionalismo, es decir, presenta a Sócrates como el creador de definiciones, así como de un método, por cierto inductivo, de investigación sustentado en la dialéctica. De ahí que en la introducción como en este capítulo y en el siguiente escribamos ‘razón’ de este modo para destacar a qué tipo de razón vamos a referirnos o investigar su origen.

Ahora bien, el rumbo que este trabajo sigue nos obliga indagar por qué Nietzsche concibe la filosofía de Sócrates como una tentativa de racionalizar el mundo, es decir, de expulsar del suelo griego las fuerzas que hasta antes de su presencia fundamentaban la vida de este pueblo por medio de la ‘razón’. Para ello es imprescindible buscar el hecho al que se encuentra ligado el origen de la racionalidad, es decir, del pensamiento de este filósofo en el mundo antiguo, e inquirir cuáles son las consecuencias que el establecimiento de esta forma de pensar trajo tanto para la existencia humana como para la tragedia ática.

Ahora bien, recordemos que Apolo y Dionisos son de vital importancia para la cultura griega antigua. De la lucha que se efectúa entre estas deidades surgen distintas formas culturales. Esta persistencia bélica supone una constante transformación cultural. Desde los cultos míticos y el arte, hasta llegar a la sabiduría, percibimos esta metamorfosis. Como la cultura es una creación instintiva, sus cambios suceden primero en la naturaleza y repercuten en los sujetos.

Se infiere que los instintos animan las acciones humanas. Según la fuerza dominante prevalece momentáneamente cierto tipo cultural. Como muestra de ello, tenemos que de la confrontación del griego apolíneo con el bárbaro asiático en el culto dionisiaco se crearon nuevos elementos festivos, es decir, símbolos concernientes al Ser primordial. De la

apoteosis bárbara, dijimos que representa a una sociedad donde se tolera a sus miembros romper con la institución; del mundo griego apolíneo, que sugiere una población ordenada. Con esta relación, la exaltación de la naturaleza no se logra violentamente. Los impulsos no se liberan mediante la crueldad, sino a través de formas estéticas y nociones que aluden ese estado de salvajismo. Pero la sepultura de este estado sólo es supuesta, pues dichas fuerzas primitivas son reveladas nuevamente en esas representaciones. Sea del modo que sea como esa furia salvaje de la naturaleza es expuesta, representa una manera de sentir la vida.

Aunque revestida de otra forma, la tragedia antigua conservó en sus símbolos la esencia trágica del mundo. El símbolo empleado por los poetas trágicos representa ese mismo fondo cruel y despiadado que fundamenta el desenvolvimiento de la vida humana. La belleza con que aparece dicha alegoría no oculta la fuerza dionisiaca, sólo consigue insinuar que detrás de la figura subyace el sufrimiento. Los griegos, señala Nietzsche, así lo entendían, pues de qué otro modo podemos explicarnos la presencia exuberante de dioses en su cultura. Dicha exuberancia permite deducir que la existencia del griego se desarrolló en un ambiente plagado de pesimismo. El arte escultórico y la tragedia ática confirman esta sospecha. Estas obras estéticas son formas que la sociedad griega utilizó para ‘librarse’ de la pesadumbre. Pero la belleza de la apariencia no evita el dolor, lo atenúa disimulándolo. La sensación causada por este desagrado no es suprimida, pues a fin de cuentas la bella representación es una suposición o una individuación del sufrimiento primordial. El arte no esconde el pesimismo, únicamente intenta hacerlo agradable y soportable. Por lo visto, ni la religión, ni el arte griego, en sus dos manifestaciones principales, lograron abatir el dolor; aún más, lo concibieron como una necesidad para la vida y como síntoma de que ésta transita hacia esferas superiores.

Sin embargo, la lucha por superar el pesimismo continúa. La cultura griega habla de Sócrates como otro contrario que, con armas diferentes, enfrentó la desilusión. Para éste, la manera en que la tragedia recubre y ensalza el sufrimiento no logra abatirlo, es decir, no extirpa de la existencia humana ese sentimiento pesimista. Así que el filósofo de Atenas, como antagonista del arte trágico, se echó a los hombros la tarea de expulsar de la vida griega esa impresión mediante su arma principal: la ‘razón’. Entonces en el hecho de cambiar la visión pesimista que la tragedia proporciona al griego antiguo sobre la vida reside el origen del valor que el joven Nietzsche atribuye a la racionalidad.

¿Cómo trata el filósofo ateniense socavar el pesimismo? ¿En qué reside la propuesta que hace para lograr esta finalidad?

“Frente a este pesimismo práctico Sócrates es el prototipo del optimismo teórico, que, con su señalada creencia en la posibilidad de escrutar las cosas, concede al saber y al conocimiento la fuerza de una medicina universal, y ve en el error el mal en sí” (80). Hablar de un “pesimismo práctico” en los griegos sugiere que ellos aceptaron que la vida en el fondo es sufrimiento. Que la misma Voluntad de la cual surge ese dolor los forzó a vivir en ese ambiente pesimista a través del estimulante manto seductor de la belleza del mundo apolíneo de los olímpicos o por medio de la consolación metafísica producida por la experiencia dionisiaca de la tragedia originaria. Sócrates ve que las figuras estéticas no hacen más que acrecentar o justificar el pesimismo. Por esto no confía en ellas; sólo hacen de lo trágico algo bello, pero en el fondo son insuficientes para solucionar la desesperanza provocada por aquél en los individuos. Llega a esta consideración porque piensa que las representaciones de la escena no conducen a nada. Por ello se propone librar de ese desagrado mediante el placer del conocimiento racional. Este regodeo se funda en la ilusión de creer sanar con el puro discernimiento la herida producida por el infortunio. Si éste procede de las entrañas de la naturaleza, la posibilidad de su abatimiento está en descubrir en qué consiste ese fondo. ¿Cuál es el procedimiento que, según ese filósofo, la razón debe emplear para llegar y develar en qué se asienta ese núcleo? Este proceso reside en distinguir y separar las ideas que respecto a esa naturaleza se tienen para descubrir y establecer su verdad, es decir, hasta adquirir una conclusión final y segura. Esta discriminación se realiza entre argumentos que, a pesar de versar sobre lo mismo, difieren. Además de instaurar por este medio la verdad, las concepciones erróneas que hay al respecto son desenmascaradas. Esta diferencia permite concluir qué es lo bueno y qué lo malo. Una vez realizada esta distinción, el hombre puede dirigir sus acciones sin temor a errar el camino que conduce a la felicidad, es decir, al abatimiento del pesimismo. Sócrates, comenta Platón, demuestra que con argumentos y contra argumentos se logra discernir y obtener conclusiones que permiten una idea clara y segura que, de aplicarse a la conducta humana, cambiaría el sendero que el hombre pisa con tanta inseguridad, o bien, justificar sus acciones. Sólo quien funda sus decisiones en esta forma de escrutar las cosas puede acceder a una vida virtuosa. Es desde esta perspectiva que el conocimiento se torna en un objeto valioso. Así pues,

dicho descubrimiento implica la supremacía racional en la vida y el saber conseguido a través de esa diferencia es visto como tarea suprema de la existencia, ya que únicamente con él es posible para todos corregir y conducir rectamente sus vidas.

Con tesis como estas: “la virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el feliz” (81), Sócrates ofrece un antídoto eficaz contra la desdicha. De acuerdo con estas proposiciones, en este filósofo persiste una finalidad moralista, una voluntad dirigida a una transformación ética. El medio que propone para ello es la ciencia. Ve en el conocimiento el vehículo idóneo para lograr la virtud. Si aquél no deja ninguna duda sobre el origen de nuestras acciones, entonces es posible apartar el error de nuestras vidas. Esto es, porque ignoramos o desconocemos en qué se funda nuestra existencia somos infelices. Únicamente el saber posibilita al individuo distinguir cuáles son los pensamientos que propician en él esa infelicidad. Entonces, si excluimos esas reflexiones equivocadas y nos decidimos por aquellas que nos favorecen, es viable el virtuosismo, es decir, sólo quien extrae mediante el discernimiento propuestas para decidir cómo dirigir su conducta logra una vida correcta. Esta corrección parece ser la finalidad del pensamiento socrático.

Por las razones antes expuestas bien se puede afirmar que la filosofía de Sócrates es enteramente práctica y es contraria a cualquier forma de pensamiento que no repercuta en el ámbito ético. Es una filosofía totalmente moralista en la medida de que por medio de ella se procura moralizar a los individuos, es decir, enseñarles a ser virtuosos. Es obvio que para esta finalidad fue necesario eliminar la moral que imperaba y agrupaba en torno a ella la colectividad griega. Nietzsche define esta comunidad como cultura trágica. Esa moral, por así llamarla, dionisiaca, fue difundida y sostenida en toda Grecia a través de la religión y del arte trágico. Si es por éstas formas culturales que los griegos, nos dice Hegel, se mantuvieron como una “totalidad integrada”, el ataque propinado por Sócrates a esta “bella eticidad” comienza por la crítica a esos medios de difusión y por resaltar la individualidad, es decir, pretende que el hombre se convierta en un ser eminentemente moral a partir de su propia subjetividad o ‘razón’.

Con el predominio de la ‘razón’ sobre los demás instintos, pues ella también es, como lo mostraremos más adelante, un impulso más, la vida griega y su interpretación siguieron el camino propuesto por el pensamiento socrático. Se decía que “de su influjo procede [...] el que el viejo y maratoniano vigor de cuerpo y alma sea sacrificado cada vez



más a una discutible ilustración, en una atrofia de las fuerzas corporales y mentales” (82). Nietzsche señala que el mundo antiguo culpa a Sócrates de disminuir la fortaleza y perfección del cuerpo y del alma. Con este pensador, la razón se convierte en un obstáculo para el desarrollo de la energía que pone en movimiento al sujeto. Esta traba nace con la búsqueda de definiciones, es decir, cuando se demuestra mediante argumentos sólidos que se piensa de las cosas. Esta demostración trae consigo la subordinación de la naturaleza a la definición. Lo natural es visto con la perspectiva que la conciencia supone y, desde luego, impone. Definir la realidad no es una tarea fácil, se necesita realizar una investigación ardua y constante, se requiere, pues, de un esfuerzo intelectual supremo. Entonces aquello que propicia una vida sana, el desarrollo físico y el buen desempeño mental, se supedita al anhelo de un conocimiento inequívoco, es decir, la fuerza promotora de esa vida es puesta al servicio del conocimiento de lo verdadero. La imposición de este objetivo a esta fuerza vital, deja entrever que conocer y esquematizar la existencia es prioritario para Sócrates. Con la ‘razón’ al frente, los instintos que antes de la aparición de Sócrates impulsaban las actividades humanas son relegados a un segundo término. Ahora no son ellos quienes estimulan esas acciones, ya no concurren o asisten libremente en el desarrollo humano; su poderío está encausado a un fin útil: descubrir la verdad.

La filosofía de Sócrates instaura, pues, la conceptualización como eje y finalidad del pensamiento. Consagrar la vida a la búsqueda de definiciones sobre la virtud y asuntos que se relacionan a ella proporciona felicidad. Quienes se esfuerzan por hacer esta investigación pueden presumir de tener una existencia plena, o de ir en la dirección correcta para lograrlo. Él piensa que mediante este proceso el bienestar es asequible para todos. Sin embargo, Nietzsche dice que ese modo de conocer impide el progreso corporal e intelectual del individuo. El hecho de interesarse por el conocimiento, tal y como el filósofo ateniense lo propone, hunde al hombre en el ámbito de la pura contemplación; sólo se dedica a pensar la existencia. Entonces, el saber, en la propuesta del ateniense, es abstracto y su valor, en consecuencia, se halla fuera de esta realidad. Si el hombre ‘sabe’ de sí por medio de definiciones, justifica el aserto, pero ignora su verdadero ser.

El hecho de que Sócrates aparezca como antípoda del mundo griego antiguo, es suficiente para pensar que la tragedia dionisiaca y la racionalidad –representada en la figura de Sócrates- tendrían un origen distinto. ¿Existe realmente diferencia en el nacimiento de

estas formas de pensamiento? Que entre ellas existe una diferencia en cuanto a la interpretación y exposición que hacen de las cosas es claro. Empero, Nietzsche ve en la visión optimista y en el enfoque trágico del mundo, necesidades u objetivaciones de la Voluntad. Si ésta es una representación sensible de la naturaleza, la racionalidad y la tragedia son dos maneras distintas de objetivarse o de manifestarse aquella. Su origen, por lo tanto, es el mismo.

Ahora bien, si la razón tiene, como Sócrates piensa, la función de producir elementos para la vida, si ésta es igualmente una creación de la naturaleza que aspira a preservarse, entonces ella es otro instinto más que está al servicio de esa voluntad de vivir: “es un [...] medio de retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo” (83). Por consiguiente, tanto la tragedia como la racionalidad son dos instrumentos creados por la Voluntad para permitir al hombre vivir ante la presencia del acontecer caótico y aterrador que priva en la misma **Natura**.

¿Qué consecuencias tiene esta forma de retener al sujeto en la vida y en el modo de tratar las tribulaciones que deja ésta? Una de sus secuelas es la aparición de un hombre nuevo: el hombre teórico. Otra consiste en que él no soluciona ya el problema planteado por la existencia con la belleza de la forma en que es mostrado el caos del universo, tal y como sucedía con el espectador del arte delfico; tampoco lo resuelve metafísicamente, como ocurría con el asistente de la tragedia ática, quien al trascender los límites de la apariencia se encontraba de pronto con las fuerzas excesivas de la naturaleza, sino que resuelve esa problemática con el placer proporcionado por el conocimiento. Ese hombre cree:

“en una corrección del mundo por medio del saber, en una vida guiada por la ciencia, y ser también capaz realmente de encerrar al ser humano individual en un círculo estrechísimo de tareas solubles, dentro del cual dice jovialmente a la vida: “te quiero: eres digna de ser conocida” (84).

Con la eliminación de “la visión dionisiaca del mundo”, el núcleo de la naturaleza es visto como una sustancia compuesta de fuerzas que presentan ciclos exactos. Esta regularidad permite manipular y rectificar la naturaleza y la vida. Siendo entonces la enmienda del curso natural de las cosas el deseo que conduce al hombre teórico al conocimiento de esa raíz. Este ideal transporta al pensamiento más allá de la contemplación

de la naturaleza y hace que la relación entre el individuo y ésta se dé por vía instrumental. A partir de Sócrates el pensamiento se transforma en una herramienta útil para fines prácticos: dominar y sanar tanto la naturaleza como la vida humana. ¿Cómo logra el pensamiento estos fines? Según la interpretación que Grave hace de Nietzsche, si el pensar lógico de Sócrates quiere corregir lo que es, significa que no lo acepta, ni lo asume como tal. Tiene que levantar velos conceptuales sobre él y, en su consideración del ser verdadero, identificar el concepto con el ser. Se deduce que con la cristalización de ese deseo, la vida humana reduce su capacidad al aprovechamiento cognoscitivo.

De estas consecuencias se infiere que la racionalidad se distingue del arte trágico por el manejo y la solución que da a los problemas existenciales. Pero el hecho de que ambos sean considerados por Nietzsche como instintos, es decir, como objetivaciones de la Voluntad, nos obliga a preguntar qué determina esa diferencia. La sentencia del oráculo de Delfos, según la cual, Sócrates, Eurípides y Sófocles eran los más sabios de su tiempo, nos permite sospechar de donde nace y en qué consiste ese contraste. ¿Cuál es el significado de ese proverbio? Que ellos tenían conocimiento, en mayor o menor medida, de lo que es correcto, y que es precisamente la claridad de su conciencia, es decir, su sobriedad, quien les otorgaba ese lugar. ¿Y Esquilo? ¿No debía acaso ser estimado por el oráculo como un sabio y ser incluido en esa clase de hombres? No, porque al escribir sus obras bajo un estado de embriaguez dionisiaca y al exponerlas por medio de fórmulas de carácter apolíneo, se pensaba en él únicamente como fiel dignatario del griego de viejo cuño que actúa por instinto dando así rienda suelta a la tendencia más íntima de su propio ser, o como un poeta “borracho” que en sus obras de arte “hace lo correcto, pero inconscientemente” (85). Eurípides aceptó esta referencia de Sófocles, pero le dio otro sentido, pues vio en ella una creación incorrecta al estar sustentada en el inconsciente. Sócrates, el primer sobrio, por su parte, señala que el seguimiento de los dictados de esta oscura intimidad implica actuar sin saber: en esto consiste la ignorancia que el filósofo ateniense les endosaba a los creadores de su tiempo. Nietzsche interpreta esta ironía socrática como el estupor ante la ausencia de “una idea correcta y segura” de aquello que sus coetáneos hacían: actuaban por instinto: “No hubo uno de todos los presentes, incluso los míseros autores, que supiese hablar y dar razón de sus poemas. Conocí desde luego que no es la sabiduría la que guía [...] sino ciertos movimientos de la Naturaleza...” (86). Esto es, Sócrates encontró que estas

composiciones no están precedidas por algún saber, sino por una destreza natural motivada por inspiración divina, es decir, de origen oscuro como sucede igualmente en las sentencias de profetas y adivinos. Por lo que el filósofo ateniense señala que en aquéllos reina la ignorancia: Hablan de las cosas de una manera bella, pero sin tener una idea clara de ellas.

Como Sócrates discurre racionalmente, se aparta del saber proveniente de la que él define como lóbrega actividad instintiva, y afirma su aprecio por el conocimiento fundado en el intelecto. Sólo acepta la sabiduría de quienes siguen el camino o los dictados de su propia conciencia. En esto percibimos dos aspectos: el desprecio que el ateniense siente por los componentes fundamentales del saber trágico: la sensibilidad, la intuición y el instinto, y la validez que confiere al conocimiento racional. Sócrates, según Nietzsche, prefiere el razonamiento y no la intuición, y la razón en lugar del instinto. Él aspira, pues, a conocer las cosas únicamente por medio de la razón.

Por otro lado, este *status* otorgado por Sócrates a la razón se deriva de la necesidad de corregir lo existente, es decir, surge de oponer la conciencia al instinto. Así:

“Mientras 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 un crítico, la conciencia, en un creador –una verdadera monstruosidad per defectum” (87).

De este comentario se sigue que en el filósofo ateniense se efectúa una inversión de la conciencia y el instinto. En él, aquella, que también es, dice Grave, una individuación del fondo primordial, se despega de este fundamento y pretende crear, en tanto que ordena y corrige la naturaleza y la conducta humana. Entendido así, el instinto antes creador se vuelve ahora crítico, es decir, en una voz disuasiva y amonestante y la conciencia crítica se torna creadora. El instinto, visto como una manifestación de las fuerzas fundamentales de la naturaleza, es sometido entonces por la conciencia. En esta subordinación, ésta pretende ser independiente, pues al parecer fundamenta en sí y desde sí misma qué son ella y el mundo. Con esto, el carácter fundamentalmente artístico-creador de los instintos se pierde en esta supuesta autonomía de la conciencia.

Para esta conciencia, la verdad de la cosa está en el concepto. De esta evaluación procede la estimación del lenguaje y la discusión, es decir, de la dialéctica, como instrumentos idóneos que proporcionan esa verdad. Esta conciencia tiende “a unificar lo

disperso, a reunir las experiencias contradictorias [...] en una sola” (88) noción. Ella es vista, pues, “como el órgano del saber fundamentado, en contraposición al instinto y a todo actuar primitivo que no se deje explicar en conceptos comunicables universalmente, es el lugar de la presencia, en el individuo, de la ratio organizadora y unificadora del mundo” (89).

¿Cuál es y en qué consiste la técnica o el medio del que se vale Sócrates, en contraposición con la que usa la tragedia ática, para hacer del hombre un ser conciente? El hecho de que Sócrates, siguiendo la sentencia del oráculo, haya encontrado que algunos personajes destacados de la época “no tenían una idea correcta y segura ni siquiera de su profesión, y que la ejercían por instinto” (90), obliga preguntar acerca del proceso que este pensador usó para llegar a dicha conclusión y por las secuelas que ese modo de proceder dejó en la tragedia.

Hegel dice que Sócrates sostenía un coloquio constante con sus coterráneos. “En estas conversaciones llama la atención el modo de filosofar empleado por Sócrates [...], método que debiera ser, por su naturaleza, dialéctico” (91). ¿En qué consiste dicha forma de proceder? ¿Cuáles son los pasos que este método sigue? Primeramente, incitar a quienes dialogaban con él a profundizar sobre sus propias obligaciones; en crear desconfianza respecto a lo que piensan de estos deberes. Después de introducir en ellos la duda, los persuade a buscar dentro de sí lo que es, es decir, el filósofo griego parte del caso con el que se inició la discusión para llevar a su interlocutor hasta la generalidad del mismo a su verdad en sí. Para ello procura que de éste, a través de su mismo pensamiento, surja la certeza y la conciencia de lo que debe entenderse como justo. Pero su interlocutor no llega por sí mismo a consideración alguna. Sócrates alcanza este objetivo mediante preguntas y respuestas. Con esta forma de proceder se propone desarrollar la tesis contraria a la que sus interrogados exponen y sostienen como premisa fundamental. Este es el “procedimiento por medio del cual se forma en todo hombre la conciencia de lo general: es la formación de la conciencia de sí mismo o el proceso del desarrollo de la razón” (92).

Por otro lado, la tragedia fundamenta sus exposiciones en dos elementos: en la intuición y en el diálogo. En el primero, el saber (de lo trágico) era expuesto por medio de figuras míticas. En ellas se revelaban aspectos propios de la naturaleza y de los impulsos que animan la vida humana. El que estas peculiaridades se mostrasen en una apariencia de

bellas formas, supone que estaban dirigidas a la intuición. A través de lo que el espectador observaba en el escenario lograba extraer y elaborar conjeturas respecto de su realidad circundante.

Pero con la irrupción de la forma de pensar socrática en la tragedia, a través de Eurípides, el mensaje de la escena no se dirige más a la intuición, sino al discernimiento. (El pensamiento de Sócrates se manifiesta en la obra de Eurípides en la estructura del diálogo y en el objetivo que éste persigue: Mediante la disposición dialéctica el creador de Hecuba pretende hacer del hombre un ser consciente de su propia realidad y terminar así con la ignorancia que según el filósofo ateniense, produce la tragedia dionisiaca). Con ayuda de la dialéctica, de la oposición de dos proposiciones, con sus subconsecuencias respectivas, la conciencia logra finalmente llegar a una conclusión que queda circunscrita en una definición o concepto. En este proceso lógico, la conciencia organiza, iguala y separa argumentos. Así es como la exégesis del mundo empieza a elaborarse conceptualmente y apartarse simultáneamente de la intuición. La conceptualización constituye, pues, la piedra angular de la demostración de lo que Sócrates piensa acerca de la vida. Con estos elementos pretende acabar con las indemostraciones de la tragedia y excluir el saber infundado en los instintos. Con él, en efecto, “la sabiduría consiste en el saber” y “no se sabe nada que no se pueda expresar y de lo que no se pueda convencer a otro” (93).

Respecto al segundo factor, Nietzsche señala que, desde el origen de la tragedia hasta la época de Sófocles, el diálogo entre los actores que integran la escena nunca los llevó a contender. En Esquilo, Vg., el coloquio entre el coro y el personaje principal está construido de tal modo que sus argumentos presentan una relación de mutua dependencia, pues ninguna de las declaraciones hechas por esos miembros pretende imponerse. Si el diálogo se compone de argumentos que no se oponen, no hay disputa, ni se busca imponer una conclusión definitiva. Pero en el momento que aparecen en la escena dos personajes de rango similar, la estructura del diálogo cambia. Se suscita entre ellos una querrela que tiene por objeto examinar y llegar a un desenlace final. Tal disputa es una contienda en la que los protagonistas principales, por estar en condiciones idénticas, pretenden imponer y defender alguna tesis hasta concluir en una demostración del asunto en discusión.

Luego entonces, si Sócrates, bajo el impacto o la fuerza de lo apolíneo, aunque tergiversada, elimina de la tragedia un saber fundado en los instintos estéticos, termina con

los elementos que exponen la sabiduría dionisiaca. Pero las figuras con que ésta hace asequible el fundamento de la naturaleza y de las pasiones humanas están muy lejos de ser pura ficción. Aunque su contenido haya sido extraído del ámbito religioso, pertenece “a un mundo dotado de la misma realidad y credibilidad que para el griego creyente poseía” (94). El sátiro, figura representativa de ese saber, “vive en una realidad admitida por la religión, bajo la sanción del mito y del culto” (95). Sócrates, antidionisiaco por antonomasia, excluye esta figura que la tragedia empleaba para representar naturaleza y vida. El misticismo comienza así a perder fuerza hasta quedar eliminado de la tragedia y de la vida griega; pierde especificidad. Así es pues, como la forma tradicional de entender la razón, es decir, la racionalidad, hizo su aparición en el mundo antiguo.

De acuerdo con el desarrollo de este capítulo, es evidente que la ‘razón’ es una creación más de la voluntad, de un intento que ésta hace por socavar el pesimismo que ella misma provoca y que difunde por medio de otra creación suya: la tragedia ática.

A continuación expondré en qué medida bajo la influencia de Sócrates en la obra de Eurípides, este último propicia el fin de la tragedia dionisiaca y la fundamentación de la ‘razón’ como eje central del procedimiento con el cual crea su obra: la nueva comedia ática.

### **5.1. Eurípides y el fin de la tragedia ática o el triunfo de la “razón” sobre los instintos originales del arte trágico y de la vida griega antigua.**

Sócrates se propuso combatir el infortunio mediante la ‘razón’. Efectúa este ataque a través del puro acto del pensar. Su estrategia reside en enseñar al hombre a discernir por medio de razonamientos qué es útil para alejar de su vida el pesimismo. Por lo tanto, su filosofía tiene como prioridad derruir el viejo esquema sobre el cual se asienta esa visión pesimista del mundo. Sabemos que tal enfoque es difundido por la tragedia y que se funda en la dualidad instintiva de lo apolíneo y lo dionisiaco. Pero es probable que este pensador no tuviese como meta acabar completamente con este tipo de arte, sino que su intención sólo haya sido modificarlo; pese a esta acometida, el hecho de que la tragedia siguiese existiendo, si bien con una base y una finalidad totalmente distintas a las de su nacimiento, confirma dicha hipótesis. ¿A qué se debe que la tragedia ática no fuese expulsada completamente del suelo griego? Si esta clase de arte fue utilizada como un recurso por donde esa perspectiva pesimista, es decir, la sabiduría dionisiaca, fue expuesta, difundida y de alguna manera aceptada por la comunidad helénica, por qué no sospechar que Sócrates se valió igualmente de ella para difundir sus planteamientos, educar al pueblo en conformidad con éstos y lograr aprobación entre sus asistentes. ¿Es posible entonces que el ateniense haya visto también en la tragedia un medio favorable para introducir la racionalidad en la vida griega? ¿No es acaso por ello que la exclusión de las potencias artísticas que dieron origen a esta forma de arte y la sustitución de ellas por el instinto racional constituyan la finalidad del pensamiento socrático? ¿Significa todo esto que la excesiva racionalización de la tragedia antigua no causó solamente su muerte, sino también el deceso del ambiente místico que envolvía el entorno griego, así como el advenimiento de una nueva comedia ática fundada únicamente en el poder de la ‘razón’?

Ahora bien, los estudiosos de Sócrates coinciden en que este pensador no transmitió con palabras escritas sus ideas; su difusión fue oral. Si esta comunicación escrita no se dio en la esfera filosófica propiamente dicha, es obvio que tampoco se produjo en el terreno del



arte. Sócrates jamás escribió tragedia alguna. Sin embargo, sus planteamientos se erigieron como referencia para la creación del arte futuro. El esquema racional propuesto por él será, pues, el fundamento sobre el que se construirá la nueva comedia ática. ¿Quién retoma entonces esa propuesta y lleva a cabo la racionalización de la tragedia? Eurípides, dice Nietzsche.

Eurípides es el introductor de la ‘razón’ en la tragedia y la voz que lo persuade a realizar esta empresa procede de un demón acabado de nacer llamado Sócrates. Antes de esta influencia, esa obra de arte podría concebirse como una producción desprovista de racionalidad y sus creadores, por no advenirse a razones, como poetas irracionales. Esto es, la fuerza creativa del poeta trágico al no conducir a una comprensión consciente de las cosas que en su obra se muestran, hace de ella una creación oscura. Por esto, Eurípides, en cuanto vate racional, piensa que solamente es bello lo que es conciente, es decir, para él las obras escritas bajo el amparo o dominio de la ‘razón’ son las únicas que tienen claridad. Es precisamente esta reflexión quien lo distingue de sus antecesores. Sí el mismo se erige como un escritor concienzudo, es porque en él la razón constituye el poder que lo impulsa a crear su obra. Entonces la oposición apolíneo-dionisiaca que animaba la creatividad de sus predecesores se esfuma de la tragedia y en su lugar aparece el instinto racional como impulso creativo.

Del modo como lo apolíneo y lo dionisiaco son desplazados de la tragedia por la “razón” y del valor que esta racionalización tiene para aquélla y para la existencia del griego antiguo tratamos a continuación.

La tragedia anterior a Eurípides se servía de las figuras de Apolo y Dionisos para exponer la fuerza esencial de la naturaleza y de la existencia humana. Basándose en el simbolismo implícito en esos dioses daba a conocer a sus fieles oyentes ese fundamento. El poder dionisiaco era representado por el coro, pero requería de la fuerza plástica apolínea de la escena para mostrarse. Entonces, si lo dionisiaco se revela en el coro, es obvio que el fin de la tragedia dionisiaca principia con la reducción que Eurípides hace de la tarea que el poeta trágico encomendaba al corifeo. En lo referente a lo apolíneo, este poeta agranda el papel de esta fuerza figurativa al valerse únicamente de ella para privilegiar la apariencia como recurso útil y eficaz para educar y enseñar al pueblo a pensar, es decir, a razonar.

Para Nietzsche es claro que la tragedia dionisiaca, al igual que el arte delfico, no se propone exaltar la apariencia, sino mostrar a través de ella el interior de la naturaleza y proporcionar a sus fieles oyentes una visión bella para soportar los embates que ella misma infringe. Este propósito mantenía viva esa clase de tragedia. Contrariamente, sostiene este filósofo, ésta perece en el momento en que es llevada “a la escena la máscara fiel de la realidad” (96), es decir, sucumbe cuando la apariencia adquiere mayor relevancia. Vattimo, siguiendo esta idea, comenta que “cuando la tragedia deviene realista, precisamente en Eurípides, decae y muere” (97).

¿Cuál es la realidad que Eurípides trasladó al escenario y precipitó esa muerte?: “La vida y las ocupaciones generales, conocidas por todos, cotidianas, para hablar sobre las cuales está capacitado todo el mundo” (98). Representó en su obra la vida común del individuo: las actividades que éste realiza y conoce con suma entereza, tales como son precisamente las labores administrativas de sus tierras y bienes entre otras, llevó, pues, al teatro la imagen del hombre del mercado. Si todas estas acciones ordinarias son llevadas al escenario, entonces el espectador euripídeo se oye y se ve a sí mismo en el tablado. Visto así, “el espejo en el que antes se manifestaban tan sólo los rasgos grandes y audaces mostró ahora aquella meticulosa fidelidad que reproduce concienzudamente [...] las líneas mal trazadas de la naturaleza” (99). Esto es, la tragedia dionisiaca sucumbe en el momento en que Dionisos es desplazado de la escena, es decir, cuando se deja de representar en ésta, mediante distintos héroes de carácter trágico que dramatizan los sufrimientos de esa deidad, el acontecer caótico de la naturaleza, y en su lugar es puesto el hombre cotidiano como único núcleo de interés del arte de Eurípides, la tragedia pierde su sentido original y, por lo tanto, muere.

¿Por qué Eurípides cambió el sentido de la tragedia dionisiaca y puso como eje central de sus disertaciones la cotidianidad? Porque como espectador de la tragedia antigua percibió:

“en cada rasgo y en cada línea [...] algo inconmensurable, una cierta nitidez engañosa y a la vez una profundidad enigmática, más aún una infinitud del trasfondo. La figura más clara tenía siempre en sí además de una cola de cometa, la cual parecía señalar hacia lo incierto, hacia lo inabarcable. Esa misma penumbra recubría la estructura del drama y principalmente el significado del coro” (100).

Porque encontró en las representaciones anteriores a su obra, no obstante su forma apolínea, la carencia de reglas definidas que expusieran con precisión qué quieren mostrar. Piensa que estas imágenes –dionisiacas- sólo traen consigo el desconocimiento y la ignorancia; no son claras a simple vista. En ellas existe demasiada profundidad cuando en realidad, juzga Eurípides, no tendría por qué haberla. Para él, la verdad enseñada por la tragedia dionisiaca ha sido configurada de tal manera que la supuesta claridad con que es representada está investida de una máscara que en lugar de permitir su comprensión la oscurece, es decir, la impide y propicia una variedad de interpretaciones. En conformidad con esta interpretación del creador de la “nueva comedia ática”, la tragedia que le precede es insuficiente para enseñarle a los espectadores la auténtica verdad acerca de lo que la vida es. Además, los términos empleados en la tragedia dionisiaca, siendo usuales, expresan, según este literato, un sentido distinto al habitual. Su significado está lleno de metáforas que se distinguen de su acepción común. De ahí surge la dificultad para comprender el sentido con que en la tragedia antigua es concebida la existencia.

¿Por qué critica Eurípides, en los términos descritos, la tragedia dionisiaca? Porque es sumamente concienzudo y pretende por ello dar exactitud a las representaciones que hace del estado de cosas que priva en la vida; busca revelaciones inequívocas ¿Cómo logra proporcionar, a quienes asisten a presenciar su obra, claridad sobre los asuntos que trata en ella? Llevando al escenario lo único posible de ser demostrado, presentado aquello que es visible para todos: la apariencia. De ésta extrae elementos para eliminar la confusión que priva en las escenas trágicas. Ordena lo desproporcionado con representaciones extraídas de sucesos cotidianos. Pensó que sus tragedias sólo podrían ser comprendidas si esos hechos incluían una enseñanza y no dejaban incertidumbre acerca del bien y el mal imperantes en el mundo y eran descritos paso a paso, es decir, gradualmente. Eurípides no describe más la naturaleza mediante símbolos, lo hace por medio de argumentos de carácter práctico y sólido. Con estos recursos facilita, a quienes presencian sus comedias, la elucidación de los problemas que en ellas discute. Halla en este procedimiento el modo más adecuado para dar a conocer sus planteamientos y colocar su obra en el gusto del público. Así pues, con la sistematización de escenas representativas o extraídas de la vida habitual “la gente aprendió de Eurípides [...] a observar, actuar y sacar conclusiones según las reglas del arte.” (101), es decir, a través de esas representaciones este autor consiguió racionalizar la tragedia y

educar racionalmente a la masa. En esto consiste precisamente el valor que tiene la racionalización en el ámbito de la tragedia euripídea.

Con la puesta en escena de la cotidianidad, la supremacía de la apariencia es por demás evidente. La comedia euripídea sienta sus reales sobre lo apolíneo. Pero si lo que es “visible para todos” constituye el objetivo de Eurípides, el instinto apolíneo queda atrapado en sus propios confines. Lo apolíneo, como forma generadora de la pluralidad de imágenes que en la tragedia dionisiaca expresan ese mundo interno de la naturaleza, pierde su fluidez: la apariencia se muestra entonces como tal apariencia; la dualidad instintiva es eliminada de la escena. En este sentido, la perspectiva impuesta por Eurípides no obedece a la inspiración y creatividad producida por los instintos apolíneo y dionisiaco. Si este último es suprimido y en su lugar se coloca la apariencia (de lo cotidiano), la tragedia pierde la fuerza de su contenido, sus figuras, al identificarse con representaciones del mundo común, pierden especificidad y la polisemia inscrita en el símbolo trágico cede su esfera a una imagen de significación unidimensional. Si, como hemos sostenido, que la tragedia es una creación sintética producida por la unión de esos impulsos, entonces con la supresión de lo dionisiaco y con la exaltación de la apariencia ella pierde su sentido original.

Al no existir profundidad en la imagen, el pensamiento no se esfuerza demasiado para comprender el significado de la escena. A pesar de que Eurípides educó al público para presenciar su obra y deducir de ella con toda seguridad qué forma parte de su vida, el pensamiento quedó sujeto al dominio de la apariencia. Las formas creadas anteriormente con el fin de que el sujeto viese en ellas la profundidad de la naturaleza perdieron su originalidad en pro de la demostración. Eurípides no busca el fundamento de la existencia. Ahora bien, las representaciones empleadas en la tragedia dionisiaca nos permiten saber que la esencia de la naturaleza es caótica. Pero del hecho de que para este escritor esa tragedia sea consecuencia de un estado inconsciente, se deriva que para él esas imágenes son desordenadas, incorrectas y, por lo tanto, carecen de una forma demostrativa. Por eso considera que aquella sabiduría es indemostrable. En cambio, piensa que su obra si es consciente, por un lado, porque ordena racionalmente ese fondo y, por el otro, porque logra demostrar este orden impuesto por la ‘razón’ mediante iconos similares al mundo ordinario. Entonces es la ‘razón’ quien ordena el caos. En esto, dice Nietzsche, Eurípides resucita “para el drama el comienzo del escrito de Anaxágoras, cuyas primeras palabras dicen: “al

comienzo todo estaba mezclado: entonces vino el entendimiento y creó orden” (102). Así es como la realidad expuesta se vuelve consciente y por esto conceptual. Sus espectadores no escrutan más en las escenas lo intrínseco. Con la nueva comedia ática, la vida se expone como algo que es “así” y nada más; sus oyentes no piensan o reflexionan demasiado para entender. Las representaciones que en esta tragedia reflejan la apariencia y ésta como tal son lo mismo. Es suficiente con que ellos relacionen la impresión artística con lo cotidiano, es decir, con los acontecimientos ordinarios que ocurren en su vida diaria.

Otro recurso que Eurípides utiliza para lograr la comprensión de su obra, o bien, otro aspecto en el que se manifiesta la racionalización de la tragedia, es una exposición previa de los hechos que más tarde son presentados en la escena, es decir, una introducción. Esta manera de proceder va contra los recursos estéticos empleados en las escenas del drama dionisiaco para “poner en manos del espectador todos los hilos necesarios para la comprensión: un rasgo en el que se acreditan aquellos nobles artistas que enmascaran, por así decirlo, lo formal necesario y lo hacen aparecer como casual (103).

Eurípides piensa que esta casualidad representa para el oyente una dificultad seria, ya que sólo le permite hacer conjeturas acerca del significado de los personajes y de los presupuestos subyacentes en los conflictos mostrados en el escenario. Si el asistente no consigue aprehender o descifrar el sentido o el mensaje implícito en la escena, es decir, el símbolo de lo trágico, se pierde en un laberinto de confusiones. Su temple se consterna y se vuelve impaciente. Pero Eurípides “con la clara representación y [...] con el anuncio de lo que va a suceder...” (104) no sólo señala el desenvolvimiento futuro de los acontecimientos en el tablado, también “logra suprimir toda tensión en el ánimo del espectador, al menos por lo que respecta al desarrollo de la acción” (105). Por consiguiente, el espectador espera pacientemente observar en las imágenes posteriores lo mismo que le fue presentado en la introducción. No es necesario que la conciencia vuelva a sí misma, es decir, que reflexione para comprender el significado de las escenas; son poco profundas, pues la interpretación que este comediante hace de la existencia no trasciende lo ordinario; lo que aparece en la escena es comprensible de suyo.

Nietzsche ve en la forma en que Eurípides compone su obra una deficiencia poética y señala como su causa principal el método racionalista. Un ejemplo de este procedimiento racional, en el que el pensador sojuzga al poeta, es decir, donde prevalece más la actitud de

pensador que de poeta, es, como ya expusimos, el empleo de un prólogo en sus piezas teatrales. Esas explicaciones al comienzo de las obras, como el discurso de la furibunda Afrodita en “Hipólito” o el de Apolo en “Alcestitis” explicando las razones por las que la amante esposa ha de morir, dejan sin suspenso la acción y permiten conocer totalmente las premisas de los problemas. Así es como el oyente puede llegar a la íntima compenetración de los sufrimientos y las acciones de los protagonistas. Con esto queremos enfatizar que ese literato sitúa al espectador en el prólogo con la finalidad de que éste no se embrolle, pues le da todos los antecedentes necesarios que le proporcionen bastante claridad para efectuar una interpretación correcta y segura sobre el desarrollo de la obra en cuestión. Solamente debe “esforzarse” en identificar los acontecimientos por venir con las referencias expuestas en la introducción para lograr esa comprensión. Esta identificación, estando todo claro, sin dar lugar al viejo misterio trágico, es lo que pretende Eurípides.

De nuestras observaciones precedentes deducimos que con la exclusión de lo dionisiaco, lo apolíneo y la ‘razón’ constituyen la base sobre la cual Eurípides edifica la “nueva comedia ática”. De aquí en adelante, “el arte adquiere un significado exhortativo, que enfatiza y glorifica una realidad que se mantiene racional en su esencia” (106). ¿Qué quiere decir Vattimo con esta exégesis que hace de Nietzsche? Que Eurípides transcribe en la escena la idea de que la realidad “es un todo ordenado racionalmente, que no tiene necesidad, por tanto, de ser trascendido y alterado por la fuerza dionisiaca” (107). Por supuesto que esta concepción es contraria a la perspectiva que la tragedia dionisiaca tiene del mundo, pues la forma, ciertamente apolínea, en que es expuesta queda atrapada en sus propios límites, impidiendo así cualquier relación con la diversidad, con el caos, es decir, con lo dionisiaco que es, para Eurípides, el núcleo de la confusión y de donde procede, por lo tanto, toda querrela respecto a la realidad. De aquí procede exactamente la desconfianza en la tragedia y el hecho de que ésta sufriera una transformación.

Es evidente que en esa metamorfosis Eurípides conserva aún la fuerza plástica de Apolo pero elimina a Dioniso de la escena. ¿A qué se debe que este poeta haya prescindido de lo dionisiaco? Dijimos que esta exclusión corresponde con el intento que este literato persigue por acabar con el desconcierto provocado por la presencia de lo dionisiaco en el tablado. Pero Nietzsche señala que tras esa intención se oculta “un poder demoniaco que hablaba por boca de Eurípides” (108). Esto significa que al igual que la forma definida en

que se objetiva lo dionisiaco, el creador de la “nueva comedia ática” es, para el filósofo de Röcken una máscara, es decir, objetivación de una fuerza distinta a las que antes de su presencia sustentaban el arte trágico. Si no son ya los instintos artísticos de la naturaleza, lo apolíneo y lo dionisiaco, quienes inspiran la producción estético-literaria de Eurípides. ¿Quién es entonces el demon (el poder) que se esconde detrás de Eurípides y discurre a través de él? Además, si éste efectúa el escrutinio de la realidad con ayuda de la ‘razón’, si en lugar de mostrar en las escenas el caos dionisiaco, demuestra la presencia de un orden preescrito por lo racional, no se le puede considerar ya como poeta, sino como un pensador inspirado por el influjo de la ‘razón’, y, en este sentido, como un fiel seguidor de la doctrina socrática. Por ende, Sócrates es el demon que está detrás de las disertaciones euripideas. Él es, pues, quien al hablar a través de los personajes de Eurípides introduce la racionalidad en la tragedia. Ahora la contradicción que hacía de ésta una obra trágica es sustituida por una “nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático” (109), por la contradicción entre aquellos instintos artísticos y el “instinto científico”. Esto es, antes de la presencia de este impulso en esa obra de arte, los griegos presocráticos se valieron de todo el simbolismo inscrito en las figuras de Apolo y Dionisos para describir el fundamento de su existencia. Podemos asegurar que hasta este momento la conjunción entre estos símbolos, aunque contradictoria, es complementaria. Sin esta dualidad el poeta trágico jamás habría pensado y descrito esa esencia. Pero cuando aparece ese instinto racional en la tragedia surge una contraposición efectiva que Nietzsche define como: el conflicto entre lo dionisiaco y lo socrático, entre Dionisos y Sócrates. A partir de esta contradicción la verdad dionisiaca es sustituida por otra de carácter racional. Esta sustitución marca el fin de la tragedia dionisiaca como una forma de pensamiento sustentada en esa dualidad instintiva y, sobre todo, el nacimiento de una nueva forma de pensar sustentada en la ‘razón’.

El poeta trágico utilizaba personajes míticos, sátiros y héroes legendarios, para mostrar las fuerzas de que está compuesto el núcleo de la naturaleza. Se valió de éstos porque simbolizan esas potencias naturales. Los diálogos que puso en boca de ellos se refieren a ese fondo. En esta correspondencia reside la verdad dionisiaca, es decir, la verdad que aquel poeta presenta es tal en la medida que representa ese estado interno. En cambio, Nietzsche sostiene que la verdad socrática, que Eurípides hace suya y pretende demostrar, carece de este sustento. La dialéctica inscrita en el modo como los protagonistas euripideos

dialogan y el contenido implícito en sus consideraciones así lo demuestran. Si esta afirmación es justa, significa que las discusiones entabladas por estos interlocutores son de carácter inteligente y están plagadas de pasiones fingidas o aparentes. Estos diálogos son simulados porque no representan la vida tal y como es, sino como la inteligencia la prescribe o supone. Pretender indagar la naturaleza íntima de las cosas mediante el poder único de la ‘razón’, tratar de entender por medio de la dialéctica y de las consideraciones emanadas de esta ‘razón’, lleva a la racionalidad a un “idealismo” puro. Entonces, la verdad de la que habla Eurípides en sus obras es ficticia.

Conforme a la argumentación anterior, la forma eurípidea de exponer la existencia no fue el único ingrediente que propició el ocaso de la tragedia clásica, es decir, de acabar con la excepcional estructura de la tragedia. Antes bien, el mismo Eurípides, como ya lo hicimos saber, es visto por Nietzsche como una máscara de las pretensiones filosóficas de Sócrates. El pensamiento de éste es, para el filósofo de Basilea, un elemento que, con su pretendida búsqueda de claridad, influye también en esa caída. Pero la tragedia dionisiaca no fue únicamente quien pereció, la interpretación que el griego tenía de la vida y esta misma también sufrieron una transformación, pues, siguieron la senda trazada por la ‘razón’.

Si Sócrates se encuentra en el fondo de la obra de Eurípides, si ésta es juzgada como creación inspirada por la doctrina socrática, el filósofo ateniense debe ser considerado entonces como precursor de la racionalidad en la tragedia y la obra eurípidea como una manifestación artística de aquel “instinto científico”. Se colige que “todo tiene que ser inteligible para ser bello” (110). En este sentido, Eurípides representa el no-artista. Sus obras responden más a la claridad de la conciencia que a la fuerza primordial: el difundirse lo dionisiaco en imágenes apolíneas. Este literato concientiza la estética llevando la exigencia socrática de inteligibilidad para la virtud a la belleza; para él sólo lo inteligible es bello. Excluir el instinto de la creación es, en la perspectiva nietzscheana, aniquilar el arte como expresión metafísica del Ser, es privarlo de su origen en uno o en ambos de los instintos artísticos de la naturaleza: lo apolíneo y lo dionisiaco.

Grave, siguiendo a Nietzsche, señala que Eurípides somete los elementos trágicos, es decir, el mito, la música y el lenguaje, etc., a los requerimientos de la claridad: todo tiene que ser comprensible para que podamos comprenderlo: tal es la premisa fundamental de su



poética. El cumplimiento de esa ley se efectúa con la eliminación del elemento primordial dionisiaco de la tragedia original. Esto significa que con la expulsión de Dionisos como personaje central del drama el mito es desterrado de la tragedia. Los sufrimientos de este dios ya dejan, desde esta expulsión, ser los que en distintas máscaras eran, por así decirlo, sobrellevados por las célebres figuras de la tragedia ática antes de Eurípides. Pero no es únicamente el mito dionisiaco que este pensador-literato expulsó de la tragedia, también excluyó el mito opuesto e igualmente primordial para la tragedia: Apolo. El rechazo que Eurípides hace de Dionisos supone asimismo que esta deidad abandona al creador de Medea, pues con la muerte del mito en sus manos fenece en su obra el símbolo originario: el genio de la música, es decir, el símbolo con que más fidelidad nos traslada al fondo originario del mundo, es decir, la Voluntad.

Así es, pues, cómo Eurípides, bajo la influencia del pensador de Atenas presenta un arte, una moral y un mundo no dionisiacos fundados en la 'razón'.

## Conclusión.

Las cuestiones que sirvieron como base para el desarrollo de esta tesis se resumen de este modo: ¿Existe en *El nacimiento de tragedia* una idea o concepto central que sustente la exégesis que Nietzsche efectúa del arte y la ‘razón’? ¿A qué aspecto de la vida griega vincula este filósofo el origen de la racionalidad? ¿De qué manera incide esta forma de pensamiento en el arte griego y en la conducta del griego antiguo?

Por lo que toca a la primera cuestión, la frecuencia con que la noción de instinto aparece en el discurso nietzscheano, comprueba que ella cumple una función definida. En efecto, este término sirve como una estructura discursiva; funciona más como un elemento exegético que como principio de un sistema. Nietzsche hace del instinto un instrumento teórico. Significa que este concepto sólo es un supuesto, o una “imagen inmaterial”, con la cual este filósofo revela que el arte y la razón son dos formas distintas de responder a las exigencias más profundas de la **Natura**. Desde este punto de vista, lo apolíneo y lo dionisiaco simbolizan las potencias artísticas que hacen posible toda creación estética del griego antiguo. Con estas representaciones no sólo comprendemos que el arte se forma a partir de la relación de esos impulsos, igualmente se entiende a través de ellos cuál es y en qué reside la esencia de estas fuerzas y las condiciones que privan en el interior de la misma naturaleza. Con estos símbolos Nietzsche da, pues, una explicación metafísica del mundo. ¿Y la razón? ¿No es acaso para este filósofo la forma de nominar un instinto que por vías distintas pretende consolidar las mismas demandas de la naturaleza? La razón, como impulso, se opone al modo como el arte realiza estas peticiones, lo hace por medio de definiciones que produce la conciencia, es decir, a partir del desarrollo lógico del concepto.

En lo que respecta a la segunda cuestión, desde que las civilizaciones dionisiaca y apolínea se fusionaron y originaron nuevas formas culturales, advertimos el esfuerzo que se hace por contener la potencia descomunal de la naturaleza, representada en Dionisos. En esa unión, que no deja de ser contradictoria, comienza una nueva manera de representar ese poder: el símbolo. En éste se ‘contempla’ sin temor esta fuerza, sin embargo, conserva en sí los elementos suficientes como para dar a conocer que en el fondo la vida es sufrimiento y

dolor, ya que esta sabiduría, inscrita en la alegoría, es, finalmente, un ‘reflejo’ de la realidad primordial y una manera primitiva de interpretarla y exponerla. El símbolo sólo representa el origen de esa desdicha. No fue, pues, esta concepción quien causó pánico y propició en los griegos la búsqueda de formas para superar el sufrimiento, sino el modo en que la misma existencia se desenvuelve. Si este pesimismo es un aspecto ‘negativo’ en la vida humana que estuvo presente en el mundo heleno, ¿cómo fue, según Nietzsche, que el griego logró soportar o superar este infortunio? La única forma de hacerlo fue mediante la transfiguración estética de la existencia, revistiéndola con un ropaje artístico, o bien, aceptando las cosas tal y como son.

En el primer caso, la actitud transformadora es predominantemente delfica. La belleza de la apariencia redime al sujeto del sufrimiento y le proporciona una sensación agradable de lo desconocido, un ‘mundo’ donde la realidad es transformada en bellas representaciones, un ‘mundo’ ejemplar plagado de forma y belleza. Un universo mítico donde el dolor infringido por el pesimismo es resuelto a través de la observancia de la representación plástica, es decir, mediante el arte escultórico y la poesía homérica. Tocante a la afirmación de la existencia tal y como se presenta, la manera de apartar al individuo de ese terror difiere de la anterior en cuanto a los recursos empleados para ese fin, pero lo mismo que aquella se vale de bellas imágenes. Ese modo de disuadir la existencia es una actitud dionisiaca y se manifiesta en los símbolos expuestos en la tragedia originaria. Desde sus comienzos hasta el momento en que ésta alcanza su forma final, exponer qué origina el infortunio es uno de sus objetivos. Pero quitar de la cabeza ese pensamiento pesimista no es prioritario para la tragedia, pues el poeta-trágico sabe que es imposible alterar la realidad, su primacía consiste en convertir esos pensamientos en representaciones que permitan una existencia tranquila; actúa, la tragedia, como un elemento que protege al individuo del pesimismo, no lo niega, lo contiene. Este hecho supone el desenvolvimiento de la existencia del griego antiguo en el terreno de la estética. Este es, por así decirlo, el mundo que hereda y trata de resolver Sócrates. Entonces, en su origen la ‘razón’ conserva el mismo propósito que el arte trágico. El que este filósofo haya dedicado su esfuerzo a la creación de condiciones favorables para la existencia humana es prueba irrefutable de que el modo de pensar instaurado por él es otra forma de combatir el pesimismo. Para Nietzsche no ha sido, pues, el anhelo de conocer de qué está compuesto el cosmos natural y humano

lo que propicia el surgimiento de la racionalidad, sino el deseo de superar el infortunio que la forma de proceder de la Voluntad (o naturaleza) impone en los griegos.

En lo que se refiere al tercer punto, el hecho de que la tragedia dionisiaca represente el esfuerzo que el pensamiento hace por socavar el pesimismo, confirma que el griego antiguo transitó por ese infausto camino. La imposibilidad de eliminar esta senda mediante imágenes y símbolos de carácter trágico y, sin embargo, el que esta tragedia se haya valido de ellos para conseguir que el hombre soportase el infortunio, es igualmente una señal inequívoca de que la civilización helena coexistió con el dolor y de que condujo su vida de acuerdo con el mismo proceder caótico de la naturaleza. Si la existencia de este pueblo acontece según la forma interna de esta *Phycis*, entonces el pesimismo fue aceptado entre sus miembros como estilo de vida. Si esta aprobación, como supusimos, se diseminó por toda Grecia, a través de la religión y del arte trágico, y parcialmente con la anuencia del Estado, esta comunidad actúa moralmente, pues se conduce mediante normas o vive conforme “leyes” naturales. Con esto no hemos querido decir que el arte presocrático tuviese como finalidad moralizar al individuo, cuanto más esta moralización es una consecuencia natural.

En cambio, cuando Sócrates aparece en el mundo griego y critica la tragedia ática dionisiaca por no eliminar el pesimismo y propone como recurso la ‘razón’ dialéctica, es decir, el conocimiento y el argumento, para expulsar la aflicción, principia la verdadera moralización del pueblo griego. Si bien pretende escrutar la esencia de la naturaleza, su interés no reside en mostrar este fundamento (como pretendía el arte trágico), sino en corregirlo, pues piensa que de ahí parte la desdicha humana. Se colige que a partir de Sócrates el pensamiento abandona aquella orientación y que el análisis de los asuntos propiamente humanos se convierte en su objetivo primordial, es decir, centra su interés en indagar la *Phycis* humana. Con ello no sólo cambió la tendencia del pensar, también se transformó la manera de concretar esta nueva finalidad. Si en su paso por el arte trágico, el pensamiento se manifiesta en la creación de apariencias y símbolos, ahora se distingue por procesar conceptos o definiciones mediante un proceso sistemático, es decir, lógico. Para lograr ese propósito, tal y como lo demuestran los *Diálogos* de Platón, Sócrates partía de premisas que de algún modo fundamentaban la conducta humana y que sus interlocutores creían saber. Pero en la medida en que éstos eran conducidos mediante ese proceso

silogístico, esto es, de preguntas y respuestas, para determinar la veracidad del conocimiento que pretendían tener de las cosas, llegaba a la conclusión de que dicho saber era nulo porque estaba fundado en fuerzas oscuras y de que éstas eran precisamente quienes determinaban su modo de proceder y no la conciencia. El filósofo ateniense encontró, pues, que en la ignorancia estaba el origen del problema, es decir, el hecho de que la vida del sujeto transcurriera en un entorno pesimista. Por ello fue que este pensador propuso la ‘razón’ como criterio metodológico para penetrar en los asuntos humanos y, sobre todo, para eliminar de ellos el oscurantismo.

La intrusión de este proceder dialéctico de la razón en el mundo antiguo transformó la tragedia y generó un cambio en la actitud del individuo. Caracterizamos la ‘razón’, a través de Sócrates, como un instrumento con el cual es posible escrutar la esencia de la naturaleza humana y exponerla con suma claridad en conceptos para su mejor comprensión. De la tragedia dijimos que, desde la óptica del ateniense, las figuras y símbolos que ésta emplea para referirse a ese fundamento, son insuficientes, pues a pesar de la belleza de su forma son difusos y, por lo tanto, son imprecisos, no dicen nada. Esta exigencia de claridad fue sin duda el motivo por el cual Eurípides dejó de dirigir el contenido de la escena a la intuición y se dedicó a conducir el mensaje expuesto en el tablado a la conciencia. Por ello llevó al escenario de la tragedia el único elemento capaz de exponer fidedignamente lo que consideraba como real: la cotidianidad. Ésta, por ser un vivo reflejo de los acontecimientos ordinarios, permite a los espectadores razonar, es decir, ubicar y distinguir el origen del mal que los aqueja y sobre todo propicia en ellos una actitud crítica en lo que respecta a las premisas que fundamentaban o determinaban su conducta moral. Así, Eurípides al llevar a la tragedia este reclamo socrático, desplazó de la tragedia su sentido original y la convirtió en una fábula. La tragedia euripídea, es, pues, una forma de moralizar al individuo desde el terreno del arte, es decir, de forjar un ser ético a partir de un recurso artístico.

## Citas bibliográficas.

1. Janz, Curt Paul, 1981, **Friedrich Nietzsche, Los diez años de Basilea (1869-1879)**. Versión española de Jacobo Muños e Isidoro Reguera, Madrid, edit. Alianza, p. 31.
2. *Ibíd.*, pp. 40-41.
3. Barrios Cazares, Manuel, 2002, **Voluntad de lo trágico**, Madrid, edit. Biblioteca Nueva, p. 123.
4. *Ibidem*.
5. Citado por Barrios Casares, Manuel, **Voluntad de lo trágico**, p. 124.
6. Nietzsche, Federico, 1980, **El nacimiento de la tragedia**, traduc, Andrés Sánchez Pascual, Madrid, edit. Alianza, p. 46.
7. Nietzsche, Federico, 1980, **El nacimiento de la tragedia**, “*Ensayo de Autocrítica*”, traduc. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, edit. Alianza, p. 35.
8. Nietzsche, Federico, **Ecce Homo**, traduc. México, Editores Unidos Mexicanos, p. 78.
9. Nietzsche, Federico, 1980, **El nacimiento de la tragedia**, “*El drama musical griego*”, traduc. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, edit. Alianza, pp. 211-212.
10. Nietzsche, Federico, 1980, **El nacimiento de la tragedia**, “*Sócrates y la tragedia griega*”, traduc. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, edit. Alianza, p. 238
11. *Ibíd.*, p. 232.
12. *Ibíd.*, p. 238.
13. Nietzsche, Federico, **El nacimiento de la tragedia**, p. 113.
14. Nietzsche, Federico, 1980, **El nacimiento de la tragedia**, “*Sócrates y la tragedia*”, traduc. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, edit. Alianza, p. 239.
15. *Ibidem*.
16. Nietzsche, Federico, 1980, **El nacimiento de la tragedia**, “*La visión dionisiaca del mundo*”, traduc. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, edit. Alianza, p. 244.

17. Assoun, Paúl-Laurent, 1984, **Freud y Nietzsche**, traduc. Oscar Barahona y Uxo Dayhamboure, México, edit. F.C.E., p. 79.
18. Salome, Lou Andreas, **Nietzsche**, traduc. Ramón Alvarado Cruz, México, edit. Juan Pablos, p. 19.
19. Nietzsche, Federico, 1980, **El nacimiento de la tragedia**, traduc. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, edit. Alianza, pp. 40-41.
20. *Ibíd.* 46.
21. Assoun, Paul-Laurent, *Op. cit.*, p. 102.
22. Nietzsche, Federico, *Op. cit.*, p. 40.
23. *Ibidem.*
24. Nietzsche, Federico, *Op. cit.*, p. 43.
25. Nietzsche, Federico, *Op. cit.*, p. 40.
26. En esta idea que Nietzsche tiene de la música dionisíaca se ve la influencia que Wagner ejerce sobre él o bien la similitud existente entre ambos en el modo de considerar esa clase de música, o el beneplácito y la consiguiente aceptación que este pensador siente por el trabajo artístico del músico alemán. Curt Paul Janz comenta, en la página 128 del Tomo II del estudio biográfico que hace sobre Nietzsche: *Los diez años de Basilea (1869/1879)*, que en una carta enviada por este pensador a Carl Gesdorff y a Erwin Rohde después de escuchar un concierto ofrecido por Wagner lo siguiente: “ Por lo demás me siento maravillosamente confirmado en mis conocimientos musicales... por lo que en esta semana he vivido en Mannheim en compañía de Wagner. [...] ¿Qué representan todos los demás recuerdos y experiencias artísticas comparadas con estos últimos? Me siento como alguien a quien finalmente se le cumple un presagio. Pues ¡exactamente esto es música y no otra cosa! Y cuando hablo de lo dionisiaco es exactamente eso lo que entiendo por la palabra “música” y no otra cosa;

Por otro lado, en el prólogo que Begoña Lolo escribe para la edición publicada por Ediciones Siruela de las obras de Nietzsche: *El caso Wagner* y

*Nietzsche contra Wagner* dice lo siguiente: “Muchas son las manifestaciones de Nietzsche que podríamos citar en torno a su forma de sentir la música, pero todas se caracterizan por su profunda convicción hacia el sentido universal de este arte. [...] El filósofo percibe la música como el vehículo que nos conduce al centro del mundo, sin ella su vida carece de sentido. [...] Nos dice que Nietzsche “en el tratado *Sobre la música*, [...] revisa sus conocimientos musicales, dejando constancia de sus preferencias por los arquetipos clásicos. [...] Este enfoque entre lo formal, claramente establecido, y las innovaciones del lenguaje que algunos compositores estaban planteando, marcará una forma de percepción dual de la música que le permitirá posteriormente sentirse hondamente identificado con la obra de Wagner [...]. La entrega y fascinación total hacia el compositor quedará consumada [...] el 26 de octubre de 1868, cuando tuvo ocasión de escuchar a la vez el preludeo de *Tristán* y la obertura de *Los maestros cantores*, no pudiendo por menos que escribir esa misma noche a su amigo Rohde:

“Se estremece en mi cada fibra, cada nervio, y hacia mucho tiempo que no tenía semejante sentimiento duradero de arrobamiento”.

A partir de este momento conocer a Wagner se convirtió en algo más que un objetivo que dio sus frutos el 8 de noviembre de 1868. [...] El encuentro fue fructífero, Nietzsche paso a formar parte del reducido círculo de amistades íntimas del compositor, la cercanía de pensamiento facilitó una relación intensa y a la vez complementaria. Para Nietzsche, Wagner representaba el renacimiento del espíritu dionisiaco, su música personificaba el milagro de la metafísica, encarnaba la filosofía de Schopenhauer y planteaba la reconciliación de la vida espiritual de Alemania. [...] El rechazo al sentido hedonista de la música, los lleva a plantear el arte no como un elemento accesorio, sino antes bien como el camino a través del cual se podía alcanzar la redención. La misión del artista era la de redimir al hombre, para ello debía previamente desmitificar la realidad y mostrarle la verdad originaria.

Pero no es sólo de Wagner de donde Nietzsche retoma elementos para construir su idea sobre la música dionisiaca. “Ambos profesaban un claro reconocimiento hacia la obra de Schopenhauer, cuya lectura de *El mundo como*



*voluntad y representación* había marcado un antes y un después en sus respectivas vidas. En el caso de Wagner su influencia se dejó sentir en *El anillo de los nibelungos*; en Nietzsche, entre otros aspectos, en la concepción hacia la música, entendida no como un arte más entre las otras artes, sino como una categoría del espíritu humano, una de las constantes de la historia del hombre”.

27. *Ibíd.*, p. 41.

28. *Ibidem.*

29. *Ibíd.*, p. 44-45.

30. *Ibíd.*, p. 39

31. Fink, Eugen, 1976, **La filosofía de Nietzsche**, traduc. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, edit. Alianza, p. 20.

32. Nietzsche, Federico, *Op. cit.*, p. 62.

33. *Ibíd.*, p. 67.

34. *Ibíd.*, p. 66.

35. *Ibíd.*, p. 62

36. *Ibíd.*, p. 136.

37. Barce, Ramón, et. al., 1972, **En favor de Nietzsche**, Madrid, edit. Taurus, pp.113-114.

38. Nietzsche, Federico, *Op. cit.*, p. 62.

39. *Ibíd.*, p. 63.

40. *Ibidem.*

41. *Ibíd.*, p. 69.

42. *Ibidem.*

43. *Ibíd.*, p. 71.

44. *Ibíd.*, p. 137.

45. *Ibíd.*, p. 48.
46. *Ibíd.*, p. 58.
47. *Ibíd.*,
48. Vattimo, Gianni, 1998, **El sujeto y la mascara**, traduc. Jorge Binaghi, Barcelona, edit. Península, p.23.
49. Nietzsche, Federico, *Op. cit.*, pp. 59-60.
50. Citado por Grave, Cresenciano, 1998, **El pensar trágico**, México, edit. UNAM, p. 44.
51. Nietzsche, Federico, *Op. cit.*, p. 52.
52. *Ibíd.*, p. 53.
53. Vattimo, Gianni, *Op. cit.*, p. 24.
54. Nietzsche, Federico, *Op. cit.*, p. 58.
55. *Ibíd.*, p. 54.
56. *Ibíd.*, p. 73.
57. Aristóteles, 1996, **La poética**, traduc. Juan David García Baca, México, editores mexicanos unidos, p. 136.
58. Lesky, Albin, 1974, **La tragedia griega**, traduc. Juan Godó Costa, Barcelona, edit. Labor, p, 59
59. Nietzsche, Federico, *Op. cit.*, pp. 75-76.
60. *Ibíd.*, p. 80.
61. Lesky, Albin, *Op. cit.*, p. 54.
62. *Ibíd.*, p. 52
63. Nietzsche, Federico, *Op. cit.*, p. 81.
64. Nietzsche toma esta expresión de Schopenhauer, para quien: “Maya es el velo que cubre los ojos de los mortales y les hace ver un mundo del cual no se puede decir

que sea ni que no sea [...] (El mundo como voluntad y representación, página 22). En este sentido hemos de considerar que “la vista del individuo está enturbiada, como dicen los indios por el velo de Maya; no ve la cosa en sí, sino un fenómeno en el tiempo y en el espacio, en el principio de individuación [...]. No descubre la unidad de la esencia de las cosas; no ve más que los fenómenos en su múltiple variedad, en su aislamiento, en su número inagotable y en su oposición” (El mundo como voluntad y representación, página 273).

65. Nietzsche, Federico, 1980, **El nacimiento de la tragedia**, traduc. Andrés Sánchez

Pascual, Madrid, edit. Alianza, p. 49.

66. *Ibid.*, pp. 49-50.

67. *Ibid.*, p. 76.

68. *Ibid.*, p. 86.

69. *Ibid.*, p. 87.

70. Vattimo, Gianni, *Op. cit.*, p. 34.

71. Salome, Lou Andreas, *Op. cit.*, p. 42.

72. Nietzsche, Federico, *Op. cit.*, p. 87.

73. *Ibid.*, pp. 86-87

74. Lesky, Albin, *Op. cit.*, p. 64.

75. *Ibidem.*

76. Nietzsche, Federico, *Op. Cit.*, p. 85.

77. *Ibidem.*

78. *Ibid.*, p. 249.

79. *Ibid.*, p. 77.

80. *Ibid.*, p. 129.

81. *Ibid.*, p. 122.

82. *Ibid.*, p. 115.

83. Grave, Cresenciano, Op. cit., p. 76.
84. Nietzsche, Federico, Op. cit., p. 144.
85. *Ibíd.*, p. 113.
86. Platón, **Diálogos**, traduc. Miguel Hernández, México, edit. Porrúa. p. 4.
87. Nietzsche, Federico, Op. cit., p. 117.
88. Savater, Fernando, 1993, **Nietzsche**, México, edit. UNAM, p. 67.
89. Vattimo, Gianni, Op. cit., p. 51.
90. Nietzsche, Federico, Op. cit., p. 116.
91. Hegel, Federico, **Lecciones sobre historia de la filosofía**, T II, traduc. Wenceslao Roces, México, edit. F.C.E., p. 51.
92. *Ibíd.*, p. 57.
93. Nietzsche, Federico, Op. cit., p. 221.
94. *Ibíd.*, p. 76.
95. *Ibíd.*, p. 77.
96. *Ibíd.*, p. 102.
97. Vattimo, Gianni, Op. cit., p. 48.
98. Nietzsche, Federico, Op. cit., p. 103.
99. *Ibíd.*, p. 102.
100. *Ibíd.*, pp. 106-107.
101. *Ibíd.*, p. 103.
102. *Ibíd.*, p. 113.
103. *Ibíd.*, p. 112.
104. Vattimo, Gianni, Op. cit., p. 48.
105. *Ibidem*.

106. Ibidem.

107. *Ibíd.*, p. 49.

108. Nietzsche, Federico, *Op. cit.*, p 109.

109. Ibidem.

110. *Ibíd.*, p. 111.

## **Bibliografía.**

Aristóteles, 1996, **La poética**, traduc. Juan David García Baca, México, Editores Unidos Mexicanos, 216 pp.

Assoun, Paul-Laurent, 1984, **Freud y Nietzsche**, traduc. Oscar Barahona y Uxoá Dayhamboure, México, edit. F.C.E. 271 pp.

Barce, Ramón, et. al., 1972, **En favor de Nietzsche**, Madrid, edit. Taurus, 248 pp.

Barrios Cazares, Manuel, 2002, **Voluntad de lo trágico**, Madrid, edit. Biblioteca Nueva, p. 123.

Bayer, Raymond, 1984, **Historia de la estética**, traduc. Jasmin Reuter, México, edit. F.C.E., 480 pp.

Chaix-Ruy, Jules, 1979, **Síntesis del pensamiento de Nietzsche**, traduc. Martí Canal, Barcelona, edit. Nova Terra, 269 pp.

Copleston, Frederick, 1983, **Historia de la filosofía**, T VII, traduc. Ana Doménech, México, edit. Ariel, 393 pp.

Deleuze, Gilles, **Nietzsche y la filosofía**, traduc. Carmen Artal, Barcelona, edit. Anagrama, 279 pp.

Deleuze, Gilles, 1974, **Spinoza Kant Nietzsche**, traduc. Francisco Monge, Barcelona, edit. Labor, 248 pp.

Dumoulié, Camille, 1996, **Nietzsche y Artaud**, traduc. Stella Mastrángelo, México, edit. Siglo veintiuno, 275 pp.

Esquilo, 1985, **Siete tragedias**, México, Editores Unidos Mexicanos, 191 pp.

Eurípides, 1978, **Tragedias**, México, edit. Concepto S.A. 413 pp.

Fink, Eugen, 1976, **La filosofía de Nietzsche**, traduc. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, edit. Alianza, 255 pp.

González, Juliana, 1989, **Ética y Libertad**, México, edit. UNAM 346 pp.

Hegel, Federico, 1981, **Lecciones sobre historia de la filosofía**, T II, traduc. Wenceslao Roces, México, edit. F.C.E., 462 pp.

Heidegger, Martín, 2002, **Nietzsche**, T I, traduc. Juan Luis Vermal, Barcelona, Ediciones Destino, pp. 530.

Janz, Curt Paul, 1981, **Friedrich Nietzsche, Los diez años de Basilea (1869- 1879)**. Versión española de Jacobo Muños e Isidoro Reguera, Madrid, edit. Alianza,

Lefebvre, Henry, 1986, **Hegel Marx Nietzsche**, traduc. Mauro Armiño, México, Edit. Siglo XXI, 291 pp.

Lefebvre, Henry, 1975, **Nietzsche**, traduc. Danilo Cruz Velez, México, edit. F.C.E., 323 pp.

Lesky, Albin, 1970, **La tragedia griega**, traduc. Juan Godó Costa, Barcelona, edit. Labor, 265 pp.

Nietzsche, Federico, 1980, **El nacimiento de la tragedia**, traduc. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, edit. Alianza, 278, pp.

Nietzsche, Federico, 2002, **Nietzsche contra Wagner**, traduc. José Luis Arántegui, Madrid, edit. Siruela, 117 pp.

Nietzsche, Federico, **Ecce Homo**, traduc. México, Editores Unidos Mexicanos, p. 78.

Platón, 1970, **Diálogos**, traduc. Miguel Hernández, México, edit. Porrúa, 736 pp.

Salomé, Lou Andreas, 1985, **Nietzsche**, traduc. Ramón Alvarado Cruz, México, edit. Juan Pablos, 166 pp.

Savater, Fernando, 1993, **Nietzsche**, México, edit UNAM, 168 pp.

Savater, Fernando, 1986, **Schopenhauer**, Barcelona, edit. Montesinos, 212 pp.

Schopenhauer, Arturo, 1983, **El mundo como voluntad y representación**, traduc. Eduardo Ovejero y Maury, México, edit. Porrúa, 321 pp.

Sófocles, 1980, **Las siete tragedias**, traduc. Ángel María Garibay K. México, edit Porrúa 223 pp.

Vattimo, Gianni, 1998, **El sujeto y la mascara**, traduc. Jorge Binaghi, Barcelona, edit. Península, 236 pp.

Vattimo, Gianni, 2002, **Dialogo con Nietzsche**, traduc. Carmen Revilla, Barcelona, edit. Paidós, 366 pp.

Vattimo, Gianni, 1996, **Introducción a Nietzsche**, traduc. Jorge Binaghi, Barcelona, edit. Península, 218 pp.