



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**ESQUILO: EL GENIO APOLÍNEO-  
DIONISIACO**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN FILOSOFÍA**

**PRESENTA**

**EBERT CALZADA ORTIZ**

**TUTOR**

**MTRO. GABRIELLE RAMOS GARCIA**

Ciudad Universitaria, CD.MX., Mayo 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

*A mis padres, por todo el amor y el apoyo que me han dado*

## **Agradecimientos:**

Es difícil a estas instancias el recordar a cuantas personas debo agradecer el haber llegado tan lejos y sobre todo, con semejante pensador como lo es Friedrich Nietzsche, por ello he decidido comenzar por aquel núcleo más íntimo de personas con las que convivo desde que tengo memoria.

Comienzo con papá y mamá que siempre me han mostrado su cariño y apoyo incondicional, sin ellos es muy probable que hubiera renunciado a la carrera desde el primer día, siempre han estado ahí, en los trabajos finales, en las noches de desvelos, en los instantes en que creía mejor renunciar a las materias, gracias por todo.

A mis tíos, tías y primos que aunque nunca entendían de que les hablaba cuando les platicaba los temas que veía en mis clases se esforzaban por ponerme atención y me felicitaban, sus palabras de aliento, de apoyo incondicional me daban las fuerzas que necesitaba para no desistir.

A mis compañeros y sobre todo a Alejandro G. Chávez, compañero entrañable y amigo muy querido, sin ti y lo sabes mi estancia en la facultad habría sido más que tortuosa. También a Denisse Acosta, con quien realicé mi servicio social, gracias por todos esos comentarios y sesiones de asesorías en lógica donde hablábamos de qué sería de nosotros sin un tema de tesis. A Zotlancy Cabrera, compañera muy querida y apreciada, desde los primeros semestres hemos sido grandes amigos y siempre nos hemos apoyado mutuamente, muchas gracias por sacarme de problemas. A Fabio Spada compañero y amigo en clases. A Diana Álamo gran amiga desde aquellas clases de Ética, espero que donde estés te encuentres bien. A Rebeca Medina sin tus inquietudes por la estética es probable que me hubiera mantenido sordo ante ella. A Alam Muñoz, sin tus comentarios positivos es muy probable que siguiera creyendo que no sé nada sobre ontología.

De igual forma quiero agradecer a todos los miembros del seminario de Bestias Proposicionales por haber soportado mis horrendas exposiciones de Kant, Schopenhauer y Nietzsche, espero que si no les gustaron al menos se hayan divertido. Sin sus comentarios y críticas este trabajo no hubiera adquirido la rigurosidad y claridad necesarias. Gracias Dzahy, gracias Bosualdo, gracias David, gracias Claudia, gracias Antonio.

A mis amigos que aunque no son de la facultad siempre han estado ahí para mí, a Brayan Juárez, a Luis Teixido, a Saúl García, a Luis Ángel Orduña, a Gustavo Montiel, a Axel Paredes, a Orlando Salazar y a Alejandro García. Sin su interés por lo que pienso o escribo nunca me hubiera animado a continuar mis impulsos filosóficos.

A dos personas muy especiales en esta aventura filosófica, primero a Montserrat Polo quien siempre me escuchó en mis momentos más críticos en los últimos semestres de la carrera, has estado ahí para ayudarme y alentarme, gracias por todo. A Nayeli Vieyra quien siempre ha sido mi conciencia, sin ti ni tus constantes reproches ante mi desinterés por algunas cosas nunca hubiera perseverado en las materias que más se me complicaban, agradezco tu apoyo incondicional, agradezco que me escucharas y me interpelaras, agradezco que al igual que mis padres y mi familia siempre hayas creído en mí, gracias.

A mis maestros de filosofía en el CCH, la maestra Lety González y el profesor Oscar Herrán, sin ustedes al igual que sin mis amigos me hubiera perdido en el mar de la desesperación y hubiese elegido otra carrera.

A mis maestros en la Facultad, a la Mtra. Gabrielle Ramos, sin tus clases de lógica ni tu ayuda nunca hubiera podido acabar esta tesis, gracias por la paciencia y los consejos que me has dado a lo largo de todo el trabajo que hemos realizado ya como maestra y adjunto, ya como asesora y tesista. Al Dr. Crescenciano Grave sin el cual la estética para mí sería algo oscuro e incomprensible, muchas gracias por tus libros que me ayudaron a abrirme camino en la interpretación de Nietzsche, pero sobre todo gracias por esa clase de Schopenhauer sin la cual nunca me hubiera planteado el problema del genio, primero en el autor de *El mundo como voluntad y representación* y luego en Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*.

Para ir cerrando este ciclo de agradecimientos quisiera agradecer a todos aquellos amigos y familiares que se han marchado antes de que concluyera este trabajo, sé que ahora forman parte del caudal infinito de la vida, gracias por haberme escuchado y por haber estado al pendiente de mí.

A todos ustedes y los que hayan faltado, muchas gracias.

*“(...) yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida (...)” -Friedrich Nietzsche-*

*“No hay modo más seguro de eludir el mundo que mediante el arte; ni modo más seguro que ligarse a él mediante el arte” -Goethe-*

*“«¡Dichoso pueblo de los helenos! ¡Qué grande tiene que haber sido entre vosotros Dioniso, si el dios de Delos considera necesarias tales magias para curar vuestra demencia ditirámica!» -Mas alguien que tuviese tales sentimientos un ateniense anciano le repilcaría, mirando hacia él con el ojo sublime de Ésquilo: «Pero di también esto, raro extranjero: ¡cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello! ¡Ahora, sin embargo, sígueme a la tragedia y ofrece conmigo un sacrificio en el templo de ambas divinidades!» -Friedrich Nietzsche-*

# ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS:</b> .....	<b>3</b>
<b>ÍNDICE</b> .....	<b>6</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO I. LO APOLÍNEO: SUEÑO Y BELLEZA</b> .....	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO II. LO DIONISIACO: MÚSICA Y VERDAD</b> .....	<b>26</b>
2.1. INTRODUCCIÓN .....	26
2.2. DIONISIACO BÁRBARO Y DIONISIACO GRIEGO .....	26
2.3. LA EMBRIAGUEZ .....	31
2.4. EL LÍRICO.....	34
2.5. EL SÍMBOLO .....	35
2.6. LA MÚSICA DIONISIACA .....	37
2.6. LA NÁUSEA .....	43
<b>CAPÍTULO III. EL GENIO APOLÍNEO-DIONISIACO</b> .....	<b>45</b>
3.1. INTRODUCCIÓN. ....	45
3.2. EL GENIO EN LA <i>CRÍTICA DEL DISCERNIMIENTO</i> .....	46
3.2.1. <i>El arte bello</i> . ....	46
3.2.2. <i>El genio</i> .....	49
3.3. EL GENIO EN <i>EL MUNDO COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACIÓN</i> .....	54
3.3.1. <i>Introducción</i> .....	54
3.3.2. <i>El mundo como representación. La representación sometida al principio de razón: el objeto de la experiencia y de la ciencia</i> . ....	55
3.3.3. <i>El mundo como voluntad. La objetividad de la voluntad</i> .....	62
3.3.4. <i>El mundo como representación. La representación al margen del principio de razón: la idea platónica: el objeto del arte</i> .....	68
3.3.4.1. <i>Las ideas platónicas</i> . ....	68
3.3.4.2. <i>El sujeto puro del conocimiento</i> . ....	71
3.3.4.3. <i>El genio</i> .....	75
3.4. EL GENIO APOLÍNEO-DIONISIACO. ....	80
3.4.1. <i>Introducción</i> .....	80
3.4.2. <i>El coro</i> .....	84
3.4.3. <i>El mito trágico</i> .....	93
3.4.4. <i>La música absoluta</i> . ....	97
3.4.5. <i>El héroe trágico</i> .....	105
3.4.6. <i>Lo sublime y lo ridículo</i> . ....	111
3.4.7. <i>El consuelo metafísico</i> . ....	114
3.4.8. <i>El genio apolíneo-dionisiaco</i> . ....	116
<b>CAPÍTULO IV. ESQUILO: EL GENIO APOLÍNEO-DIONISIACO</b> .....	<b>129</b>
4.1. INTRODUCCIÓN .....	129
4.2. EL JUEGO ESTÉTICO.....	130
4.3. AGAMENÓN.....	134

4.3.1. <i>Resumen de la tragedia</i> .....	134
4.3.2. <i>Interpretación</i> .....	136
4.4. LOS SIETE CONTRA TEBAS.....	138
4.4.1. <i>Resumen de la tragedia</i> .....	138
4.4.2. <i>Interpretación</i> .....	140
4.5. <i>PROMETEO ENCADENADO</i> .....	141
4.5.1. <i>Resumen de la tragedia</i> .....	141
4.5.2. <i>Interpretación</i> .....	143
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>145</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>150</b>



## Introducción.

Parece un lugar común tanto entre los conocedores de Nietzsche como entre los que apenas lo leemos de paso en la Facultad, considerar que la última etapa de su pensamiento es la más interesante y la que más nos esclarece su posición filosófica —si es que realmente podemos hablar de una única postura en su obra—. Sin embargo hay autores como Luis E. De Santiago Guervós, Crescenciano Grave, Paulina Rivero, Diego Sánchez Meca, por mencionar algunos, que nos sugieren que esto tal vez no sea del todo cierto y que lo que deberíamos hacer es partir de la primera obra de Nietzsche para ir comprendiendo algunas de sus posturas respecto a ciertos temas importantes, los cuales resuenan una y otra vez a lo largo de toda su obra tales como: la música, el juego estético, lo dionisiaco, el arte y la noción de lo trágico.

La siguiente investigación se centra en *El nacimiento de la tragedia y La filosofía en la época trágica de los griegos* y ello por la razón de que a mi parecer los autores mencionados anteriormente no se equivocan y es que a través del trabajo que realicé caí en la cuenta de que los primeros libros de Nietzsche suelen ser poco trabajados y muy poco comprendidos, esto fue lo que me motivó a tratar de mostrar que el autor de *El nacimiento de la tragedia* tiene una posición interesante con respecto al arte en sus primeras obras, de aquí fue que se desprendió un objetivo secundario y que fue en un primer momento lo que realmente me motivó a hacer una tesis sobre Nietzsche, dicho objetivo fue esclarecer el concepto de lo dionisiaco. Toda esta motivación nació porque en todas mis clases en la Facultad ningún maestro decía qué era lo dionisiaco, siempre se lo interpretaba a la luz de otros autores como Deleuze o Heidegger y lo que terminaba pasando es que me sumía en más dudas e inquietudes que en respuestas o claridad con respecto a lo pensado por Nietzsche. Muchos otros ejemplos puedo alegar con respecto a la incomprensión en la que se halla este concepto fundamental en la obra de Nietzsche, el que más me importa mencionar aquí porque está desarrollado en esta tesis es la de pensar que lo dionisiaco es pura y meramente el emborracharse y perder la conciencia total de tu persona, esto por demás me parecía algo muy sospechoso, por lo cual decidí por todos los medios posibles responder esta interrogante que en ese momento me guió a estructurar una investigación mejor construida.

Ante el horror y la angustia en la que me hallaba llegué a la intuición de que si quería comprender bien qué era lo dionisiaco debía leer con atención *El nacimiento de la tragedia* y de hecho fue lo que hice, pero lo que encontré —pues todos lo han experimentado alguna vez al confrontarse con este libro endemoniadamente complicado— fue algo completamente incomprensible. Y es que al menos Giorgio Colli tiene razón al apuntar que este libro de Nietzsche es místico porque requiere de una iniciación<sup>1</sup>, dicha iniciación puede ser entendida desde distintos puntos de vista, una puede ser el conocimiento de la filosofía de Schopenhauer, otro la iniciación en la música de Wagner, otro el conocimiento sino exhaustivo, al menos común de las tragedias de los grandes dramaturgos griegos, otro podría ser incluso la familiarización con la obra de Schiller o las vagas intuiciones de la filosofía hegeliana que se cuelan de vez en vez.

Como se ve no es un libro sencillo — ¿y qué libro de Nietzsche lo es?— y sin embargo a mí me pareció que había algo que este autor no se atrevía a decir con todas sus palabras, algo que parecía sugerir, que incluso interpreto que deseaba gritar y esto era que Esquilo ocupaba un lugar muy aparte de los otros dos grandes trágicos griegos. Esta intuición o sospecha fue la que me llevó a determinar el objetivo principal y a formular la pregunta directriz de esta tesis la cual es: dadas las características del genio apolíneo-dionisiaco en *El nacimiento de la tragedia* ¿es posible pensar a Esquilo como tal?, o en otras palabras: ¿es Esquilo el genio apolíneo-dionisiaco?

La respuesta es que sí se puede pensar a Esquilo como tal, sin embargo, la metodología de dicha respuesta se me mostró en un inicio como algo aún más complejo, pues por un lado no podía argumentar mucho en términos del estilo de Esquilo pues mi tesis se volvería más bien de letras clásicas que de filosofía y tampoco podía echar mano de algunos elementos del genio expuestos por Nietzsche ya que varios de ellos son lugares comunes en Sófocles y Eurípides, entonces tuve que pensar en una forma tal que pudiera deslindarse de los demás dramaturgos y centrarse en la figura del autor de *Prometeo encadenado*.

Finalmente encontré la manera de hacerlo y admito que fue la más satisfactoria pues no sólo englobaba mi primera motivación de una tesis sobre Nietzsche que era la del esclarecimiento de lo dionisiaco sino que también englobaba algunas otras preocupaciones

---

<sup>1</sup> Giorgio Colli, *Introducción a Nietzsche*, p. 14

que venían acechándome, tales como la originalidad del planteamiento nietzscheano de la tragedia así como su muy peculiar forma de pensar a la música como música absoluta.

La manera de hacerlo fue la de seguir la interpretación del mismo Nietzsche y de varios autores como Crescenciano Grave, Paulina Rivero y Eugen Fink de que el arte griego puede ser dividido en cuatro diferentes estadios, a saber, el de la era de los titanes, el de lo apolíneo, el de lo dórico y el de la tragedia. Con esta metodología di en el clavo para crear el índice de la presente tesis el cual es el siguiente:

1. En el primer capítulo me dedico a pensar y exponer lo apolíneo en relación con lo titánico y terrible.
2. En el segundo expongo varios elementos de la distinción de lo dionisiaco griego y lo dionisiaco bárbaro, haciendo énfasis en las características que lo dionisiaco posee tales: como la embriaguez, la música y la náusea
3. En el tercero centro mi reflexión en torno a la propuesta del genio tanto de Kant y de Schopenhauer como grandes antecedentes de Nietzsche y por supuesto, también está incluido en ese capítulo un análisis minucioso de cada elemento de la tragedia.
4. En el cuarto y último me dedico a hacer los enlaces finales de los elementos trágicos expuestos en el capítulo anterior con las tragedias de Esquilo, todo esto pasando y rescatando el concepto importantísimo de juego estético.

Con esa interpretación pude darle estructura a esta investigación y gracias a ella quedaron subsanadas tanto mis preocupaciones como las de quien como yo alguna vez llegó a intuir que lo dionisiaco es una noción muy viciada, o la de que Nietzsche está muy influenciado pero eso no significa que sea un receptor pasivo de sus grandes maestros.

A continuación y a manera de concluir esta breve introducción explicaré los objetivos y el contenido de cada capítulo, esperando que si el anterior esquema solo dio la noción más general aquí quede explicado con claridad y nitidez cada capítulo.

Con respecto al primero el cual lleva por título: “Lo apolíneo. Sueño y belleza” lo que mostraré es que la unión fraternal-conflictiva de lo apolíneo y lo dionisiaco no es posible dissociarla sino que cada vez que uno aparece el otro también lo hace. El orden de las artes figurativas tales como la pintura, la escultura y gran parte de la poesía homérica sólo fueron posibles gracias al orden titánico y terrible de la *Moira*. Ante el devenir, ante el

miedo y el espanto de un mundo que parecía puro caos, los griegos crearon el arte como un bálsamo que permite al hombre vivir y retorcer la sabiduría de Sileno que dice que lo mejor para el hombre es morir pronto o no haber nacido.

Este capítulo, sobre todo, trataré de mostrar las características principales del instinto artístico de lo apolíneo sin perder de vista el terror al cual se sobrepone para que las artes sean las que hacen posible y digna de vivirse la vida.

En el segundo capítulo cuyo título es: “Lo dionisiaco. Música y verdad” busqué calmar mis preocupaciones en torno a este otro instinto artístico y como en el anterior capítulo expondré cómo lo dionisiaco se presenta al lado de lo apolíneo, pensar siquiera en una representación en la cual el primero se muestre sin la intervención del dios del sueño debería provocar pavor. Con esto es con lo que inicia este capítulo y es la distinción entre un Dioniso bárbaro, es decir, sin la intervención de lo apolíneo y uno griego, donde ya se muestra su alianza fraternal-conflictiva.

Otro punto que abordaré es el de la música y el de la verdad, ambos tienen una sección donde se los trata con la debida atención, sin embargo, valdría la pena decir que con respecto a la música la exposición es incompleta pues quedará bastante claro que tanto lo apolíneo como lo dionisiaco, pensados en sus estadios de arte respectivos no se desarrollan de manera total, esto solo se alcanza en la tragedia y dado que la música es un elemento importantísimo en la misma fue necesario acotarla para mostrar en un inicio cómo fue su irrupción en el mundo apolíneo y luego cómo en la tragedia es llevada a su máximo despliegue, cosa que sucede de igual manera con el mito.

En la misma sección dedicada a la música estableceré los puntos de encuentro y de diferencia entre la forma que es pensada por parte de Nietzsche, Wagner y Schopenhauer con lo cual espero mostrar cómo sí existe una gran influencia en el autor de *El nacimiento de la tragedia* de sus dos grandes maestros sin embargo, cómo ya existen ciertas diferencias.

El tercer capítulo lleva por título: “El genio apolíneo-dionisiaco” éste a diferencia de los dos anteriores es, tengo que advertirlo, sumamente extenso y es que lo que en un inicio mostré como una tarea breve culminó en algo más titánico y prolongado, sin embargo eso no le quita su mérito y mucho menos el valor del mismo pues aquí expongo resumidamente la teoría del genio de Kant en la *Crítica del discernimiento*, luego la de

Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* y por último la de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*.

La razón de semejante rodeo y de la exhaustiva exposición de Schopenhauer obedeció a mostrar cómo es que se puede rastrear la influencia de Kant y del ya mencionado filósofo gruñón en la figura del genio apolíneo-dionisiaco. Claro que el exponer esa influencia también conlleva el probar las diferencias de cierta manera notorias entre estos distintos autores.

Una vez sorteada la exposición de Kant y de Schopenhauer me adentraré en la figura del genio apolíneo-dionisiaco. En esta sección me dediqué a reflexionar y a explicar con sumo detalle cada elemento de la tragedia, el orden es el siguiente: el coro, el mito trágico, la música absoluta, el héroe trágico, lo sublime y lo cómico, el consuelo metafísico y concluyo con la esperada figura del genio apolíneo-dionisiaco. A lo largo de toda esta sección insisto en el punto de la social-insociabilidad de lo apolíneo y lo dionisiaco así como de sus diferencias con respecto a los estadios del arte griego donde tuvieron su primera aparición.

Por último el cuarto capítulo lleva por título: “Esquilo: el genio apolíneo-dionisiaco”, en éste buscaré probar que Esquilo es la encarnación, el referente de este genio a través del análisis de tres tragedias, a saber: *Agamenón*, *Los siete contra Tebas* y *Prometeo encadenado*.

En dicho capítulo retomaré un concepto importante en la filosofía de Nietzsche el cual es el juego estético, éste es expuesto en varias partes a lo largo de la presente tesis pero en el cuarto capítulo es donde adquiere la importancia que tiene pues a mi parecer es el elemento determinante que permite pensar a Esquilo como el genio apolíneo-dionisiaco.

Para probar lo anterior me valdré de la interpretación que Nietzsche hace de Heráclito en *La filosofía en la época trágica de los griegos* y con la cual he dado en el clavo para establecer que gracias al juego estético se justifica el mundo y la vida, y que Esquilo reproduce ese juego en su obra con lo cual ésta se vuelve un espejo fiel de dicho juego y nos transmite el sentimiento de que por debajo de las apariencias existe una vida omnipotente que crea y destruye individuos.

A grandes rasgos este es el contenido de la presente tesis y espero que sirva como prueba de que el primer libro de Nietzsche no es una mera reproducción de pensamientos y

doctrinas de otros autores, sino una reformulación y una reinterpretación de los mismos, creo que ningún autor resulta ser alguien superdotado que de la nada crea las cosas sino que atendiendo a su tiempo y a otros filósofos recrea en nuevos términos lo ya dicho.

## Capítulo I. Lo Apolíneo: Sueño y Belleza

Lo apolíneo es uno de los dos instintos artísticos en la interpretación del mundo y de la tragedia griega hecha por Nietzsche, uno es éste y el otro es lo dionisiaco. En este capítulo voy a exponer en qué consiste el instinto de Apolo, sé que esto puede resultar confuso ya que como bien señala Christian Niemeyer en su diccionario sobre Nietzsche, tanto lo apolíneo como lo dionisiaco remiten el uno al otro desde el origen<sup>2</sup>, es decir, que ambos siempre van de la mano. Hago esta separación con el objetivo de tener claro cada instinto, ahora bien, no renuncio a presentarlos juntos, sino que mencionaré a lo dionisiaco cuando sea necesario para explicar lo apolíneo. Espero que esta omisión de detalles sobre lo dionisiaco en relación con lo apolíneo quede subsanada en el capítulo que dedicaré a ello, que será justamente el de lo dionisiaco.

Considero que tener claro lo apolíneo antes de entrar a relacionarlo con la tragedia será de utilidad porque, como instinto creador, tiene características que lo hacen diferente de lo dionisiaco, tales como la figura, la forma y la belleza. Además como veremos más adelante su efecto sobre el espectador es el sustraerlo de la realidad para redimirlo del dolor del *Uno primordial*<sup>3</sup>; sin embargo, ya en la tragedia cumple otras funciones, pues aunque permanecen los elementos esenciales que apuntan a la figura y belleza, muestra también aquello que es terrible —i.e. lo dionisiaco—. Por esta razón he considerado presentar

---

<sup>2</sup> Christian Niemeyer, *Diccionario Nietzsche: Conceptos, obras, influencias y lugares*, p. 55

<sup>3</sup> Ya Eugen Fink en su libro *La filosofía de Nietzsche* señaló acertadamente la dificultad de encontrar una determinación precisa del fondo dionisiaco en *El nacimiento de la tragedia*, ya que, Nietzsche usa varias metáforas e imágenes para referirse a aquello, nunca nos queda del todo claro que es lo que está entendiendo por ese fondo. Apartándome de Andrés Sánchez Pascual que en la nota 44 de la edición citada solo nos dice que este concepto es retomado de Schopenhauer trataré a continuación de si tal vez no dar una definición exacta del concepto sí dar una aproximación a aquello que el joven Nietzsche entiende por ese fondo. Para acercarnos a ese fondo retomaré la interpretación que hace Nietzsche de Heráclito en su escrito *La filosofía en la época trágica de los griegos*, ahí al exponer el pensamiento del filósofo de Efeso Nietzsche toca un punto que considero central que es la idea que el mundo es un juego porque hay un: "(...) regenerarse y un perecer, un construir y un destruir sin justificación moral alguna, sumidos en eterna e intacta inocencia, solo caben en este mundo en el del artista y en el del niño" (p. 68). El mundo como un juego y el mundo como un fenómeno estético, sólo así estará justificado como más adelante veré, pero este juego del mundo este crear y destruir son obra de un artista pero más en concreto de un dios artista que crea y destruye placenteramente. El Uno primordial debemos entenderlo como un Dios artista, un niño a la manera de Heráclito (cfr. Fragmento 52) que juega colocando piedras aquí y allá y construye montones de arena y luego los derriba, pero niño en tanto que es pura inocencia y en este crear y destruir no siente culpa ni deber moral alguno.

ambos instintos por separado —en la medida de lo posible— y sin relación directa con la tragedia.

Al inicio del primer capítulo de *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche dice que: “Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso”<sup>4</sup>. Esta distinción hecha al inicio de la obra de Nietzsche nos pone en claro cuál es la distinción precisa de lo apolíneo y de lo dionisiaco. Por un lado, uno es el arte de la escultura, de la pintura y el sueño, por otro, está el arte de la música y la embriaguez, separados, así, vemos que cada uno tiene su ámbito bien delimitado; sin embargo, no sucede así en la tragedia, estos dos estarán en un constante juego, donde ninguno prevalece sobre el otro, sino que ambos van de la mano<sup>5</sup>.

Dicho así, sin embargo, puede no resultar suficientemente específico lo que Nietzsche está proponiendo, pues a pesar de hacer esta distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco, atendiendo a la meta que sigue cada uno, no es claro en qué consisten. De ahora en adelante iré retomando varios pasajes donde Nietzsche habla específicamente de lo apolíneo para clarificar este instinto artístico.

Muy temprano en su obra, Nietzsche trata de dar una mejor explicación de lo que está entendiendo por lo apolíneo y lo compara con el estado del sueño<sup>6</sup>. Acerca del sueño dice: “En el sueño fue donde, según Lucrecio, por vez primera se presentaron ante las almas de los hombres las espléndidas figuras de los dioses, en el sueño era donde el gran escultor veía la fascinante estructura corporal de seres sobrehumanos (...)”<sup>7</sup>. Es en las bellas apariencias del mundo onírico, donde cada uno de nosotros es artista, gozamos en la comprensión inmediata de la figura, todas las formas nos hablan, no existe nada indiferente ni innecesario<sup>8</sup>. Pero justamente en el sueño también se encuentra la casa del arte figurativo<sup>9</sup>, el arte de la escultura, de la pintura, dice Nietzsche, pero no sólo del figurativo sino de gran parte de la poesía, que en este caso es el de la poesía épica. Este es un punto

---

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 49

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 50

<sup>6</sup> *Idem*.

<sup>7</sup> *Idem*.

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 51

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 51



importante porque implica que el arte apolíneo no sólo es el de la escultura sino que está relacionado en gran medida con la poesía; con la poesía creamos bellas imágenes, pero más que bellas imágenes, bellas figuras.

Más adelante, y siguiendo esta explicación del sueño y la apariencia, Nietzsche cita a Schopenhauer quien dice que el signo distintivo de la aptitud filosófica es ese don gracias al cual los seres humanos y todas las cosas se nos presentan a veces como meros fantasmas o imágenes oníricas. Es importante explicar a que se está refiriendo Nietzsche con esta breve cita de Schopenhauer. Refiere a que el mundo en el que vivimos, esta realidad efectiva<sup>10</sup>, oculta debajo de ella otra realidad completamente diferente ¿de qué naturaleza es?, es lo terrible, lo problemático, lo Uno primordial que se desgarrar a sí mismo para crear individuos, es en último término lo que en el capítulo siguiente llamaré dionisiaco; por ello aquella realidad —la que vivimos— sería también al igual que el sueño, una apariencia.

Una vez que ha introducido la referencia a Schopenhauer, continúa su argumentación diciendo que la relación que el filósofo mantiene con la realidad de la existencia es: “(...) la que el hombre sensible al arte mantiene con la realidad del sueño; la contempla con minuciosidad y con gusto: pues de esas imágenes saca él su interpretación de la vida, mediante esos sucesos se ejercita para la vida”<sup>11</sup>. La relación que el filósofo mantiene con la realidad, es una relación que implica observación e interpretación. La observación minuciosa y detallada de las apariencias y la interpretación de las mismas, la interpretación de que todo lo que se le aparece no es más que una “apariencia” de aquello que realmente es, el Uno primordial. El filósofo intuye esa realidad y al mismo tiempo que la intuye trata de pensarla, de simbolizarla, ésta es su tarea, a lo que aspira, pero justo en esa búsqueda se encuentra con la naturaleza de lo que trata de simbolizar, se le presenta lo oscuro y lo triste, “las bromas del azar” y “los obstáculos súbitos”<sup>12</sup>, todo esto desfila ante él, no sólo como un juego de sombras como algo que a él no le sucede, pues todo eso, lo vive y lo sufre<sup>13</sup>, pero a pesar de ello, sigue presentándosele todo como apariencia.

A partir de esta contemplación de lo onírico surge en nosotros una necesidad de reproducir esas imágenes, la cual es dada por la felicidad y satisfacción que nos da el soñar,

---

<sup>10</sup> Lo que estoy entendiendo por realidad efectiva es la realidad concreta.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> *Idem.*

pues —a decir de Nietzsche— es ahí, en el sueño, donde todo se nos muestra como agradable y familiar. Por ello dice que los griegos tomaron a Apolo en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas como el referente de la experiencia onírica<sup>14</sup>. Apolo es, de acuerdo con la raíz etimológica de su nombre, “El Resplandeciente”, la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía<sup>15</sup>. Apolo se presenta como el Dios resplandeciente, aquel que cubre las apariencias con luz y belleza, nos enseña las cosas sin oscuridades, sin malos entendidos, nos las muestra delimitadas.

La verdad superior, la perfección propia del estado del sueño, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, y además de la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliadores<sup>16</sup>.

Podríamos hablar de que en el sueño hay un bálsamo de lo terrible, de las preocupaciones, todo esto es a su vez como análogo simbólico de la capacidad vaticinadora —sueños proféticos— y, en general, de las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida<sup>17</sup>. Esta idea se ve reforzada con la siguiente cita: “(...) no es lícito que falte (...) en la imagen de Apolo: esa mesurada limitación, ese estar libre de las emociones más salvajes, ese sabio sosiego del dios-escultor”<sup>18</sup>. En Apolo no hay rastro de esas emociones descontroladas, incluso si las llegara a expresar debe haber solemnidad y belleza en su expresión, no hay una desfiguración, sólo hay figura.

De esta manera podemos decir que se aplica a Apolo el *principium individuationis* de Schopenhauer. Antes de seguir con mi exposición considero oportuno decir qué está entendiendo Schopenhauer por *principium individuationis*, lo considero de esta forma porque a pesar de que se puede sobreentender por la exposición hecha hasta ahora puede que no quede claro qué función tiene en el pensamiento del joven Nietzsche, quien ha estado fuertemente influenciado por el autor de *El mundo como voluntad y representación*. Éste último considera el *principium individuationis* como la posibilidad de la pluralidad<sup>19</sup> de individuos. Ahora bien, es importante señalar en qué se distingue la concepción

---

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 52

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 53

<sup>19</sup> Cfr. Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación Vol. I*, p. 201 (&23, &25) y 217 y Cfr. Arthur Schopenhauer, *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, p. 88.

nietzscheana de este principio de la de Schopenhauer, si bien, este último consideró que el *principium individuationis* es condición de posibilidad de la pluralidad, ésta solo se halla en la conciencia, de ahí que la pluralidad sólo existe en y para la conciencia<sup>20</sup>. En cambio para el autor de *El nacimiento de la tragedia* el *principium individuationis* o la pluralidad es planteada como manifestación desgarrada de la unidad, lo Uno se hace múltiple en sus apariciones que sin dejar de ser diversas en sí mismas remiten a su unidad común<sup>21</sup>.

Dicho lo anterior y aclarado qué se entiende por *principium individuationis*, prosigo con una cita de lo que dice Nietzsche respecto a la designación de Apolo como: “(...) la magnífica imagen divina del *principium individuationis*, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la apariencia, junto a su belleza”<sup>22</sup>. ¿Por qué es así? Se puede preguntar, ¿qué hace que en Apolo se alcance esa imagen divina?, siguiendo lo que he expuesto hasta ahora la respuesta es que si el mundo, la realidad es una apariencia plural y el sueño, el dominio de Apolo también tiene una causalidad lógica<sup>23</sup> parecida a la de la realidad en el sentido de que ahí, también nos salen al paso individuos, sólo que, como ya señalé, ahí todo nos habla y todo se nos aparece como agradable y placentero, entonces podemos hablar que en el sueño, en lo apolíneo, la apariencia de la apariencia, todo nos parece agradable, ahí la figura, la forma, la individuación se nos aparece como bella, como bella apariencia<sup>24</sup>.

Hasta este punto siguiendo a Nietzsche en su argumentación se puede decir que hemos hablado de lo apolíneo sin la intervención del artista humano, es decir, he mostrado lo apolíneo como instinto artístico en la naturaleza, de cómo es que se presenta, ahora es momento de verlo ya mediado por el artista ingenuo<sup>25</sup>, en el cual se puede encontrar satisfacción por primera vez al instinto artístico de lo apolíneo, pues en él se ve la bella

---

<sup>20</sup> Crescenciano Grave, *El pensar trágico: Un ensayo sobre Nietzsche*, p.26.

<sup>21</sup> *Idem*.

<sup>22</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit*, p. 53

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 57

<sup>24</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 21

<sup>25</sup> El término de ingenuo que Nietzsche está empleando lo está retomando de Schiller quien lo menciona en su ensayo *Sobre la poesía ingenua y la sentimental*. Schiller dice en ese ensayo: “Atribuimos a un hombre el carácter de ingenuo cuando en sus juicios sobre las cosas pasa por alto lo que tienen de artificial y rebuscado y no se atiende más que a la simple naturaleza [...] Lo ingenuo del carácter nunca puede ser, pues, cualidad de hombres corrompidos, sino que únicamente puede convenir a los niños y hombres con alma de niño” (p. 76). Lo ingenuo que hay en Homero es el hecho de que él ve y toma las cosas de la naturaleza de forma tal que se vincula con ellas sin necesidad de una reflexión, el vínculo que mantiene con lo natural es más estrecho.

apariencia, él es el artista del sueño donde la perfección no mantiene conexión alguna con la altura intelectual o con la cultura artística del hombre individual<sup>26</sup>.

Caracterizando al artista Nietzsche dice que es un imitador<sup>27</sup>, pero esta imitación o *mimesis* no se refiere como bien apunta Crescenciano Grave en su libro sobre Nietzsche, en hacer dos veces lo mismo, lo que quiere decir que la imitación del artista no lo es de su producto, de la actividad de la naturaleza sino de la actividad misma del crear<sup>28</sup>. Dicho de esta forma es ambiguo y no se entiende de qué hablo, el artista en cuanto imitador, es un imitador del acto de crear, propio de la naturaleza<sup>29</sup>.

En el caso específico que aquí me ocupa el artista apolíneo se dedica a crear apariencias e individuos bellos, pues para él, la bella apariencia es la madre de todo y en el cual el sueño figura y forma diferenciadamente a todo lo individual<sup>30</sup>. Sin embargo con esto no queda descartada la posibilidad de la *mimesis* de lo terrible apolíneo, es decir, aquellas figuras o esculturas como el Aquiles encolerizado donde se puede observar ira y por ello diríamos que no entra en esta clasificación. En un caso así se debe recordar que Nietzsche habla que el artista ingenuo puede hablar de cosas terribles pero debe hacerlo de tal forma que su obra mantenga los límites propios del arte apolíneo, debe mostrar solemnidad en los gestos y acciones de lo que crea, así podemos hablar de que también hay *mimesis* de lo terrible en cuanto figura en el arte apolíneo, no sólo lo agradable.

El artista apolíneo no sólo sueña al mundo, sino que, siendo soñado por éste, juega con el sueño, en este sentido, el arte apolíneo es el sueño del mundo, en la medida en que el artista, re figura lo ya figurado, re forma lo ya formado<sup>31</sup>. Esto quiere decir que el artista apolíneo se vuelve a re presentar el mundo en su sueño y a través de él lo re configura de tal forma que su obra de arte al ser ya bella apariencia, pues ha pasado por el proceso de ser soñado, nos arroja una obra de arte figurada, limitada y bella. En este sentido podemos decir que el artista aunque al principio tenga que ver algo con precisión, tiene que verla imprecisamente después, tiene que velarla adrede<sup>32</sup>. El artista apolíneo no puede sólo re

---

<sup>26</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 56.

<sup>27</sup> *Idem.*

<sup>28</sup> Crescenciano Grave, *op. cit.*, p. 45

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> Cfr. Agustín Izquierdo a Prólogo a *Estética y teoría de las artes*, p. 24

producir sus sueños, tiene que ejercer un acto de violencia al crear, porque mediante esa violencia sobre lo ya soñado, lo ya representado, se arroja como resultado, la obra de arte apolínea.

En el capítulo 3 Nietzsche se propone un análisis más detallado del arte apolíneo y verá sobre qué fundamentos descansa<sup>33</sup>. Lo que descubre en primer lugar son las figuras de los dioses olímpicos, el que Apolo ocupe un lugar entre los demás sin afán de ser el principal no debe inducir a error, pues todos ellos nacen de la misma necesidad, pero si nos preguntamos, ¿de qué necesidad nació un grupo tan resplandeciente de dioses olímpicos?<sup>34</sup> De la necesidad de redimirnos ante el dolor del mundo, ante el azar, ante la individuación que deviene y nunca es, lo que quiere decir que carece de figura delimitada, de forma.

Esta necesidad viene de un desbordamiento de vida de parte de los dioses olímpicos, Nietzsche dice que ese desbordamiento viene de observar que en ellos no hay santidad, no hay ascetismo, hay un completo desentendimiento del deber. En estos dioses sólo nos habla la existencia exuberante de los griegos, donde todo lo existente está divinizado, lo mismo si es bueno que si es malo<sup>35</sup>. Así dice Nietzsche: “(...) el espectador quedará sin duda atónito ante ese fantástico desbordamiento de vida y se preguntará qué bebedizo mágico tenían en su cuerpo esos hombres altaneros para gozar de la vida de tal modo, que a cualquier lugar que mirasen tropezaban con la risa de Helena, imagen ideal de su existencia, «flotante en una dulce sensualidad»<sup>36</sup>

Los griegos se presentan así, con esa jovialidad propia de ellos, pero Nietzsche disuade a quedarse sólo con esta imagen, pues inmediatamente después de llamar la atención sobre el desborde de vida de los dioses griegos agrega que se debe primero prestar atención a la sabiduría popular de los griegos<sup>37</sup>, esa que habla sobre la jovialidad que ha presentado.

Entonces Nietzsche introduce la leyenda del sileno que trata sobre el rey Midas que por mucho tiempo estuvo intentando cazar en el bosque al sabio Sileno, acompañante de Dioniso, sin poder atraparlo. Cuando por fin el rey consigue hacerlo caer en sus manos le pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla la criatura

---

<sup>33</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 62

<sup>34</sup> *Idem*

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 63

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> *Idem.*

hasta que forzado por el rey, le dice en medio de una risa: «Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti morir pronto». Con esta cita que se hace de esta leyenda del Sileno uno queda persuadido de que los griegos sabían que la vida no solo era bella sino también terrible, es entonces que Nietzsche se pregunta: “¿Qué relación mantiene el mundo de los dioses con esta sabiduría popular?”<sup>38</sup>. Contesta de la siguiente manera: el mundo de los olímpicos ahora muestra de mejor forma sus raíces, pues ya se cuenta con el trasfondo terrible que hay en ese desborde de vida. El griego conoció y sintió los horrores de la existencia, para poder vivir tuvo que colocar frente a él la resplandeciente imagen onírica de los olímpicos.

Nietzsche dice al respecto de la creación de los dioses olímpicos: “Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses: esto hemos de imaginarlo sin duda como un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza se fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la alegría: a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso”<sup>39</sup>. En esta cita se ve con más claridad por qué los griegos necesitaron crear a los dioses olímpicos, como un bálsamo, como una motivación para afirmar la vida. Cabe aquí mencionar la analogía de las rosas entre las espinas mencionadas por Nietzsche en el capítulo 3. Las rosas brotan del arbusto lleno de espinas, lo bello brota de lo terrible. Los griegos como pueblo sumamente capacitado para el dolor colocaron entre ellos y el espanto que les producía la existencia, a sus dioses olímpicos, esas figuras bellas y llenas de vida.

Entonces, observamos un cambio: con los dioses la existencia es sentida como lo apetecible de suyo, y el auténtico dolor de los hombres se refiere a la separación de esta existencia<sup>40</sup>, sobre todo la que se refiera a la pronta, a la inesperada. Se puede advertir una inversión de la sabiduría popular<sup>41</sup>, respecto a la sabiduría del Sileno: lo mejor es ser, lo peor en primer lugar, es morir pronto y lo peor en segundo lugar, es llegar a morir alguna vez. Toda esta nueva sabiduría nacida de la creación de los olímpicos se ve afirmada por

---

<sup>38</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p.63

<sup>39</sup> *Ibid*, p. 64

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 65

<sup>41</sup> Crescenciano Grave, *op. cit.*, p. 43

Aquiles, por los héroes en la *Ilíada* y la *Odisea*, es mejor seguir viviendo incluso como jornalero<sup>42</sup>, el lamento ahora es por la separación de la existencia, de nuestra separación de la vida. Entonces Nietzsche dice: “En el estadio apolíneo la «voluntad» desea con tanto ímpetu esta existencia, el hombre homérico se siente tan identificado con ella, que incluso el lamento se convierte en un canto de alabanza de la misma”<sup>43</sup>. Ahora no duele el existir, el dolor ahora consiste en separarse de la vida. Ahora se ve con más claridad que existe una inducción a seguir viviendo y esto sólo se logra gracias a la obra artística de Homero, donde se puede observar esta inversión de la sabiduría de Sileno en héroes como Aquiles. En Homero como se verá más adelante triunfa la ilusión apolínea, ya que en ninguna obra poética se consume con más fuerza y pureza el anhelo de apariencia y de sueño<sup>44</sup>, propia de lo apolíneo, que en la épica de Homero.

Entonces es cuando se tropieza en el arte con lo ingenuo<sup>45</sup> y hablaré de él a continuación. Se ha de reconocer el efecto supremo de la cultura apolínea: siempre ha de derrocar primero un reino de Titanes y matar monstruos, y haber obtenido la victoria, por medio de enérgicas ficciones y de ilusiones placenteras, sobre la horrorosa profundidad de su consideración del mundo<sup>46</sup>. Pero hay que recordar que a pesar de haber llamado ficciones e ilusiones placenteras no degradamos su efecto en nosotros, que consiste en enredarnos de tal manera que terminemos creyendo que lo que nos dicen es verdadero. Por ello el arte ingenuo es tan difícil de alcanzar, he ahí por qué Homero es tan bueno.

La ingenuidad homérica debe ser entendida como victoria completa de la ilusión apolínea. En este estado creemos todo lo que nos presenta Homero, a pesar de que sea una ilusión, nos agrada y nos envuelve completamente, con lo cual, el arte apolíneo ha conseguido sobreponerse al horror de la existencia.

En los griegos, dice Nietzsche: “(...) la voluntad quiso contemplarse a sí misma en la transfiguración del genio y del mundo del arte: para glorificarse ella a sí misma, sus criaturas tenían que volver a verse en una esfera superior, sin que ese mundo perfecto de la

---

<sup>42</sup> Véase Homero, *Odisea*, p.185 (XI, v. 488-491)

<sup>43</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 65

<sup>44</sup> Crescenciano Grave, *op.cit.*, p. 43

<sup>45</sup> He decidido introducir este concepto porque lo considero relevante para la argumentación a favor de Homero como el poeta apolíneo, porque es él quien mantiene una relación con la cultura apolínea popular muy estrecha y cercana, el hace soñar a los griegos, gracias a él se pudo soñar con Apolo, con Zeus.

<sup>46</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 66

intuición actuase como imperativo o como un reproche”<sup>47</sup>. Es gracias a este movimiento apolíneo, en que la voluntad quiso contemplarse a sí misma para glorificar a sus criaturas, que, sin necesidad de que este mundo perfecto de lo onírico y de lo apolíneo fueran el caso, o debieran entenderse como un imperativo de la realidad, es decir que así como se presentaban las apariencias y las figuras en el sueño, así debía ser el mundo o los hombres, cumple su cometido como bálsamo.

Esta es la esfera de la belleza donde los griegos contemplaron sus imágenes reflejadas como en un espejo, fue con los olímpicos con quienes se identificaron. Sirviéndose de este espejismo de belleza lucharon contra el dolor, contra la sabiduría del dolor y del sufrimiento y como ejemplo más grande de este logro se yergue Homero, el artista ingenuo<sup>48</sup>.

Nietzsche va a hablar un poco más acerca de este artista ingenuo y dice que podemos tenerlo más claro si lo pensamos con una analogía con el sueño<sup>49</sup>. Entonces dice: “(...) la visión onírica produce un placer profundo e íntimo, si, por otro lado, para poder tener, cuando soñamos, ese placer íntimo en la visión, es necesario que hayamos olvidado todo el día y su horroroso apremio: entonces nos es lícito interpretar todos estos fenómenos, bajo la guía de Apolo, intérprete de sueños (...)”<sup>50</sup>. Lo apolíneo aquí se constituye como un alejamiento de la realidad cotidiana, de sus contradicciones, podemos decir en cierto sentido que nos distancia de ella<sup>51</sup>. Siguiendo la analogía el sueño nos redime, nos aleja de lo cotidiano, en Apolo es lo mismo, la épica, la escultura y la pintura nos sustraen de la realidad, nos alejan de su ser más íntimo, de lo contradictorio, de lo terrible, de lo que no podemos dar razón, hace que sintamos placer como el hombre que en medio del mar embravecido se siente a salvo en una barca<sup>52</sup>.

Más adelante señala que si logramos prescindir por un instante de nuestra propia realidad<sup>53</sup>, si concebimos nuestra existencia empírica, y también la del mundo en general, como una representación de lo Uno primordial engendrada a cada momento, entonces

---

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 67

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 68

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> Crescenciano Grave, *op. cit.*, p. 51

<sup>52</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 53

<sup>53</sup> Entendida como la realidad empírica, cotidiana



tendremos que considerar el sueño como una apariencia de la apariencia y, por ello, como una satisfacción aún más alta del ansia primordial de apariencia<sup>54</sup>. Esta parte hay que entenderla de la siguiente manera: Si el Uno primordial es lo terrible y horroroso en la existencia, necesita de una apariencia que le haga sentir placer para redimirse, de esta forma se crea un segundo nivel donde estamos colocados nosotros, que somos obra de arte de lo Uno, pero como nosotros sufrimos por ese Uno, entonces requerimos de algo que nos ayude a redimirnos, con lo cual creamos el arte, de ahí viene que el arte apolíneo, más concreto el sueño, sea apariencia de apariencia y por ello sea aún más elevado, en el sentido de redención, que nuestra propia realidad empírica.

Por ello dice Nietzsche: “(...) es por lo que el núcleo más íntimo de la naturaleza siente ese placer indescriptible por el artista ingenuo y por la obra de arte ingenua, la cual es asimismo sólo apariencia de la apariencia”<sup>55</sup>. Con el artista ingenuo, con Homero se alcanza ese placer tan alto, porque lo que Homero ha logrado con su poesía es el sustraernos de la realidad empírica.

Con lo que se ha expuesto se observa un simbolismo artístico supremo, pues se tiene tanto el mundo apolíneo de la belleza como su substrato, la terrible sabiduría de Sileno, y se comprende por qué van juntos, por qué hay una necesidad recíproca entre ellos. Pero ¿por qué es un simbolismo artístico supremo? Porque justamente la belleza, las figuras, señalan, apuntan a que debajo de ellas hay algo que no es ni forma ni figura, señalan que hay algo que siempre deviene, que se destruye y construye a cada momento, por ello nos sale al paso Apolo como:

la divinización del *principium individuationis*, sólo en el cual se hace realidad la meta eternamente alcanzada de lo Uno primordial, su redención mediante la apariencia: él nos muestra con gestos sublimes cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la visión redentora, y cómo luego el individuo, inmerso en la contemplación de ésta, se halla sentado tranquilamente, en medio del mar, en su barca oscilante<sup>56</sup>

De nuevo Apolo se presenta como el que hace ver que el mundo del tormento es necesario, sólo con él se contempla la rosa entre las espinas, solo gracias a él se puede estar en una barca en medio de una tormenta.

---

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 69

<sup>55</sup> *Idem*.

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 70

Para concluir quiero rescatar lo que dice Nietzsche acerca de cómo se presenta Apolo como un imperativo y como prescriptivo; Apolo reconoce una ley que es la de los mantenimientos de los límites del individuo, la medida en el sentido helénico<sup>57</sup>. Apolo, en cuanto divinidad ética, exige medida de los suyos, y para mantener dicha exigencia está el *conócete a ti mismo*, todo esto marcha paralelamente a la necesidad estética de la belleza<sup>58</sup>.

El mantenimiento de la individualidad proviene del conocimiento de la apariencia; del quedarnos en nuestros límites claros y definidos: permanecer alejado de los bramidos del mar que amenazan con romper la barca donde se sostiene la individualidad<sup>59</sup>. Apolo nos aleja, establece distancia entre nosotros como individuos y los impulsos que desbordan, mismos que atentan contra nuestra integridad. De esta forma la individualidad ética de Apolo se alza como una suspensión de aquello que subyace a y en su formación —el Uno primordial—.

---

<sup>57</sup> *Idem.*

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 70-71

<sup>59</sup> Crescenciano Grave, *op. cit.* , p. 48

## Capítulo II. Lo dionisiaco: Música y Verdad

### 2.1. Introducción

Ya he expuesto lo que es lo apolíneo en el capítulo anterior, de acuerdo con Nietzsche, este instinto artístico corresponde según la cosmovisión helénica al dios Apolo, el cual es la deidad de las fuerzas figurativas<sup>60</sup>. Él también es el dios de las artes bellas, quien está involucrado en el ejercicio de la escultura, la pintura y la épica, las cuales involucran la comunicación de figuras delimitadas que logran sustraernos de la realidad y hacen apetecible y deseable la vida.

En este capítulo, como ya dije al inicio del dedicado a lo apolíneo, desarrollaré en mayor extensión el concepto del arte dionisiaco. Como en el capítulo anterior, en este también me remitiré a lo apolíneo y cómo es que se relaciona con lo dionisiaco cuando sea necesario. A continuación describiré el orden de mi exposición: primero hablaré de la distinción que se puede establecer entre lo dionisiaco bárbaro o asiático y lo dionisiaco griego, luego expondré un poco sobre el estado de la embriaguez que es propio de las artes dionisiacas, posteriormente analizaré al genio lírico centrándome en la figura de Arquíloco, de ahí pasaré a hablar sobre la obra de arte que este artista produce y al final tocaré dos puntos que considero el eje central de este capítulo pero que decidí dejarlos al final porque considero que son el puente que se requiere para entender al genio apolíneo-dionisiaco, y también un poco sobre el papel que juegan en la concepción de la tragedia, estos dos puntos son: la música dionisiaca y la náusea.

### 2.2. Dionisiaco bárbaro y dionisiaco griego

Nietzsche en el capítulo 2 de *El nacimiento de la tragedia* va a hablar sobre la gran distinción que se puede establecer entre lo dionisiaco griego y lo dionisiaco bárbaro. Lo que está detrás de esta distinción es el supuesto histórico que parece indicar que el origen de Dioniso puede ser rastreado en Asia y que con el tiempo éste llegó a Grecia donde causó un gran revuelo<sup>61</sup>. En este apartado no argumentaré si es verdad que dicho supuesto es

---

<sup>60</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 52

<sup>61</sup> Ya Walter Otto en su libro *Dioniso: Mito y Culto*, p. 44-45, argumenta contra este supuesto diciendo que es probable que Dioniso haya estado presente en Grecia desde antes de su supuesto arribo. De igual forma es interesante hacer notar que Ulrich von Wilamowitz, uno de los grandes críticos de *El nacimiento de la tragedia* está de acuerdo con el supuesto de Nietzsche sobre el origen de Dioniso en Asia, para mayor información sobre este punto y sobre la polémica suscitada en torno a *El nacimiento de la tragedia* puede leerse *La polémica sobre "El nacimiento de la tragedia"* en *Obras completas I. Escritos de juventud, Esbozos*

verdadero ni de si es cierto que las cosas sucedieron como Nietzsche las describe, sólo me remitiré a presentar los elementos que interesan para esta investigación<sup>62</sup>, retomando sobre todo algunos pasajes de las *Bacantes* y las posturas de algunos autores que pueden ayudar a aclarar esa distinción que, a partir de la interpretación hecha por Nietzsche, se puede establecer entre lo dionisiaco bárbaro y lo dionisiaco griego.

El autor de *El nacimiento de la tragedia* dirá que por el influjo de la bebida narcótica y por la aproximación poderosa de la naturaleza, se despierta en el ser humano una emoción tal de intensificación de lo subjetivo que llega al completo olvido de sí, propio de lo dionisiaco<sup>63</sup>. Estos elementos según Nietzsche, pueden ser rastreados por todo el mundo antiguo desde Roma hasta Babilonia<sup>64</sup>, lo cual le lleva a plantear que hay dos Dionisos, uno propio de los saces babilónicos, bárbaros, y otro que después de un tiempo, llega a Grecia, sin embargo no posee las mismas características que el anterior, con lo cual realiza la distinción mencionada en el párrafo anterior.

Lo dionisiaco bárbaro tiene por objeto unas festividades salvajes, despiadadas que buscaban liberar todas las fuerzas naturales contenidas, estas fuerzas arrasaban con todo, había un desenfreno tal en su liberación que abolía cualquier institución creada por el hombre, ya fuera la familiar o la impuesta por el Estado, nada se salvaba en ellas, todo era devorado con tal violencia que se llegaba a la mezcla de crueldad y voluptuosidad, a esto, Nietzsche le llama el auténtico bebedizo de brujas<sup>65</sup>. Este bebedizo se refiere, de acuerdo con Germán Cano en su edición de *El nacimiento de la tragedia*, a la doble naturaleza del ritual dionisiaco, aludiendo a la mezcla natural que tiene lugar en el éxtasis báquico, el entusiasmo místico, entre alegría, libertad, y crueldad, en una suerte de reconciliación con un estado natural previo a la moral<sup>66</sup>. Dado ese estado previo a la moral se puede abolir y pasar por encima de todo estatuto venerable. Así se puede comprender el odio y el horror

---

*autobiográficos y apuntes filosóficos de juventud, El nacimiento de la tragedia y Escritos preparatorios, Escritos Póstumos de la época de Basilea, Consideraciones Intempestivas, La polémica sobre "El nacimiento de la tragedia"*, p. 861-883 y p. 897-917

<sup>62</sup> Si se desea ahondar más en las diferentes teorías que hay sobre el culto dionisiaco y sus orígenes recomiendo leer el libro de Walter Otto *Dioniso: Mito y Culto*, sobre todo los apartados: La patria del culto dionisiaco y El hijo de Sémele y Zeus.

<sup>63</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.* p. 54

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 58

<sup>65</sup> *Idem*.

<sup>66</sup> Germán Cano, Nota 54 a Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia en Nietzsche I, El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial*

de Penteo ante el culto a Baco (Dioniso) que ha llegado a Tebas después de recorrer Lidia y Frigia<sup>67</sup>, pues el rey de Tebas después de ver a su abuelo Cadmo acompañado de Tiresias, vestidos para realizar el culto a Dioniso, les dice que justo acaba de llegar de tierra extranjera y se entera de malas noticias, las cuales son en primer lugar ver a su abuelo vestido así y también, que las mujeres de Tebas se han vuelto Bacantes que andan de aquí para allá ebrias y prestas para deslizarse al lecho de su amante<sup>68</sup>. De aquí se puede comprender que esa misma actitud lleve a Penteo a desconocer a Dioniso en el diálogo que mantiene con Cadmo y Tiresias<sup>69</sup>.

Ahora bien, ya ubicándonos en la interpretación del culto dionisiaco hecha por Nietzsche, Crescenciano Grave dice:

Lo dionisiaco así entendido es una fuerza incontenida en la que la vida individualizada se desempeña en la negación de sí misma. Al ser dominada por el horror ante lo individual la existencia es despiadada consigo misma; al carecer de conciencia de la necesidad de su individualidad termina horrorizándose de sí misma y se sumerge, más bien, se ahoga en el océano de lo indiferente<sup>70</sup>

En las festividades bárbaras puedo decir con Nietzsche que lo dionisiaco carecía de luz para poder ver esa necesidad de la individualidad, en ellas no se entendía por qué existimos como individuos por ello se entraba en un estado negador de la vida, un estado muy peligroso porque llevaba justamente a desatar esas fuerzas naturales, a llevarnos a ese estado previo a la moral que busca exterminar todo.

Todas estas cosas no le eran desconocidas a los griegos<sup>71</sup>, según Nietzsche, ellos tenían el conocimiento de estas festividades y por largo tiempo las mantuvieron lejos de sí gracias a Apolo<sup>72</sup>, la rosa seguía sobresaliendo de las espinas; pero pronto las espinas empezaron a opacar a la rosa, poco a poco lo dionisiaco se fue metiendo en el espíritu griego hasta que aquel dios asiático se coló en Grecia e hizo palidecer a Apolo y a las Musas. Dioniso en el fondo no era tan desconocido para los griegos que habían edificado el arte de la escultura y de la épica, se podría decir que incluso lo conocían mejor de lo que ellos mismos pensaban, entonces toda una revolución en el arte y en la vida del griego se

---

<sup>67</sup> Eurípides, *Tragedias III*, p. 348 (v.13-15)

<sup>68</sup> *Ibid*, p. 357 (v. 215-225)

<sup>69</sup> *Idem*.

<sup>70</sup> Crescenciano Grave, *op. cit.*, p. 49

<sup>71</sup> Walter Otto, *Dioniso: Mito y Culto*, pp. 44-53

<sup>72</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 58

llevó a cabo, pues desde el mismo fondo de su ser los instintos dionisiacos irrumpieron y amenazaron con acabar con la cultura apolínea, de ahí todo lo que he dicho sobre Penteo y su reticencia a aceptar a Dioniso en Tebas.

Pero antes de explicar en qué consiste lo dionisiaco griego me parece oportuno decir algo respecto a cómo es que llegó Dioniso a Grecia, lo considero importante para ver cómo sucedió que del plano histórico pasamos al mítico, este paso es fundamental tenerlo claro porque lejos de establecer una separación entre ambos se terminan por unir. De nuevo hablaré de las *Bacantes* de Eurípides que a mi parecer proporciona información que puede resultar de utilidad para esta investigación.

Las *Bacantes* comienzan con Dioniso en el escenario contando un poco de su travesía desde Frigia y Lidia, pasando por Persia, por Arabia y por toda la zona de Asia, la cual no es especificada, hasta llegar a tierras griegas donde al igual que todos los lugares por los que ha pasado piensa establecer su culto y darse a conocer entre los hombres<sup>73</sup>. Esta travesía es corroborada por el coro quien en el verso 65 vuelve a decir que viene siguiendo a Dioniso desde tierras asiáticas. Ahora yo pregunto: ¿por qué es importante decir esto?, ¿qué relación guarda con lo dionisiaco griego? Las respuestas a estas preguntas son las siguientes: Es importante tenerlo en mente porque Nietzsche da por hecho esta travesía del culto dionisiaco a través de Asia hasta llegar a Grecia y la relación que guarda es directa porque cuando Eurípides nos habla de los ritos y actividades que se llevan a cabo en las montañas de Tebas, no es el mismo culto al que Penteo teme y condena, el cual, ya he especificado en páginas anteriores, ni tampoco son las mismas actividades que Nietzsche describe cuando habla de los dionisiacos bárbaros, entonces puedo concluir que cuando Dioniso llega a Grecia no es el mismo, ya ha sido transformado por los griegos en algo distinto, pero de eso hablaré a continuación.

Con la interpretación de Nietzsche se puede decir que por algún tiempo se trató de mantener lejos el culto de Dioniso, pero llegó un punto donde ya no se logró, como se describe en las *Bacantes* cuando Dioniso llega a Tebas. Cabe preguntar ¿por qué logró llegar de una forma tan amenazadora? ¿Cómo fue que se posibilitó este arribo? Sucedió sobre todo, según Nietzsche, porque desde el ser más hondo de los griegos se dieron cuenta

---

<sup>73</sup> Eurípides, *op. cit.*, p. 347 (v.10-25)

que se hallaban emparentados con ese mundo de titanes y héroes abatidos propio de lo dionisiaco<sup>74</sup>.

Esa desmesura y ese caos eran la misma raíz de donde surgió el arte apolíneo, pues en un principio se mostró Dioniso como un dios terrible y amenazador, fue entonces que Apolo con su poderío y su majestuosidad intervino y contuvo al adversario bárbaro, logró envolverlo y mediante una reconciliación concretada a tiempos, cuyo ejemplo sería el arte dórico, logró quitarle a aquel sus aniquiladoras armas<sup>75</sup>.

Retomaré de nuevo las *Bacantes* para explicar un poco sobre cómo es que Dioniso se instaló en el Olimpo. El coro canta cómo Semele, la madre de Dioniso fue aniquilada por el rayo de Zeus, el cual fue inducido por Hera quien motivada por sus celos quería dar muerte a Semele; Zeus, sin embargo, logró guardar los restos de su hijo en su muslo escondidas de su esposa<sup>76</sup>. Hasta aquí las *Bacantes*, ahora hablaré de lo que nos cuenta Nietzsche, él interpreta a Dioniso bárbaro como el bebé destrozado por el rayo de Zeus, pero considera que no fue Zeus quien salvó y reconstruyó a Dioniso, sino Apolo con toda su majestuosidad, fue él quien reformó a Dioniso y le dio la luz de la que carecía en Asia, fue quien a pesar de haber sido desgarrado por el rayo es recompuesto. De esta forma es que se le ofrecen todos los honores y se le da un lugar en el Olimpo, pues no deja de ser un extranjero terrible y lo bastante poderoso para reducir a polvo la cultura que lo acogía<sup>77</sup>. Dioniso deja de ser bárbaro, aunque se vuelve griego al entrar en contacto con la cultura apolínea, no deja de ser un dios al que debe temerse, más adelante cuando hable sobre la náusea que causa lo dionisiaco se verá más claro esto.

A diferencia de las fiestas dionisiacas que, según Nietzsche, se llevaban a cabo en Asia, las celebradas en Grecia tenían el objetivo no de la abolición de instituciones y el desenfreno sexual, sino días de transfiguración, días en que la naturaleza se reconciliaba con su hijo perdido, el hombre. En ellas los animales y los hombres vivían en comunidad, las serpientes y los leones se acercaban al hombre para celebrar juntos su reconciliación con la naturaleza<sup>78</sup>. De nuevo las *Bacantes* nos ofrecen el claro ejemplo de esto cuando el mensajero que cuenta a Penteo las maravillas que ha observado en las montañas de Tebas,

---

<sup>74</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 71

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>76</sup> Eurípides, *op. cit.*, pp. 351-352 (v. 80-100)

<sup>77</sup> Friedrich Nietzsche, *La visión dionisiaca del mundo en El nacimiento de la tragedia*, p. 293

<sup>78</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 58

le dice que las Bacantes duermen apacibles y descuidadamente, no están ebrias por el vino y danzando con el bullicio de la flauta como se pensaría, sino que incluso cuando se levantan toman en sus brazos a serpientes que les lamen las mejillas, a lobeznos y cervatillos salvajes que son amamantados como si se tratase de bebés humanos, cuenta cómo al romper las rocas con palos de éstas sale miel y al excavar la tierra la leche surge limpia como si se tratara de una fuente<sup>79</sup>.

Como he expuesto lo dionisiaco griego tiene por objeto una reconciliación del ser humano con la naturaleza, de ahí los milagros descritos en el párrafo anterior que Eurípides nos cuenta en las *Bacantes*. Es importante mencionar que lo dionisiaco griego es impensable sin la contención apolínea<sup>80</sup>, porque solo Apolo logra reconstruir a Dioniso, sólo los griegos a través de su arte y su poder idealista logran apropiarse de la fuerza dionisiaca, de la desmesura y darle esa luz de la cual carecía en Asia: en lo dionisiaco griego ya entendemos la necesidad de la individualidad, necesidad de la que hablaré un poco más adelante.

Cantando y bailando el hombre se manifiesta como miembro de una comunidad superior, por sus gestos habla la transformación mágica, ahora algo sobrenatural resuena en él, camina erguido como veía caminar a los dioses en sus sueños, el ser humano ya no es un artista ahora se vuelve obra de arte<sup>81</sup>, para placer del Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela bajo la embriaguez.

### **2.3. La embriaguez**

La embriaguez es, de acuerdo con Nietzsche al inicio de *El nacimiento de la tragedia* el estado fisiológico, propio de lo dionisiaco así como lo es el sueño en el caso de lo apolíneo<sup>82</sup>, pero creo pertinente preguntar: ¿en qué consiste este estado?, en lo apolíneo expuse que el sueño produce efectos salvadores que nos sustraen del mundo, pero en su contrario ¿qué efecto produce?

Antes de contestar a estas preguntas recordaré un poco de la figura de Dioniso en las *Bacantes* pues ahí es donde se presenta como el dios del vino. El coro canta en los versos que van del 280 al 285 que Dioniso, hijo de Semele, inventó “la bebida fluyente del racimo

---

<sup>79</sup> Eurípides, *op. cit.*, p. 377 v. 699-712

<sup>80</sup> Crescenciano Grave, *op. cit.*, p. 50

<sup>81</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 55

<sup>82</sup> *Ibid*, p. 50



y se la aportó a los humanos”<sup>83</sup>. En esos versos se especifica que el vino trae calma a los pesares de los mortales y se les ofrece el sueño y el olvido de los males cotidianos con su consumo. También, en versos posteriores, se coloca a Dioniso como el dios que en las fiestas es el primero de los felices, él, que se ocupa de guiar a su cortejo de bacantes en las danzas, de reír al son de la flauta y de: “(...) aquietar las penas, en cuanto aparece el fruto brillante del racimo en el banquete de los dioses (...)”<sup>84</sup>.

Dicho esto, parece acertado aseverar que Dioniso era considerado el dios del vino y la fiesta entre los griegos, la embriaguez que es el efecto propio del vino, produce un remedio salvador que consiste en el olvido de nuestra vida cotidiana. Contrario al efecto sustractor de Apolo, Dioniso nos sumerge, como especificaré más adelante. Con el vino podemos olvidarnos que sufrimos penas como rupturas amorosas, muertes de familiares, calamidades en la vida laboral y pérdidas materiales o espirituales por poner algunos ejemplos.

Ahora hablaré de la interpretación de la embriaguez de Nietzsche que no está alejada de la de los griegos, pues él dice que produce el olvido de sí<sup>85</sup> y al producir este olvido de sí se lleva a cabo la reconciliación con la naturaleza de la que hablé más arriba al distinguir entre lo dionisiaco griego y lo bárbaro. Este olvido de sí que es un sumergirse en la embriaguez conlleva la aniquilación de la conciencia individual, lo que quiere decir que yo ya no me percibo como un individuo separado de los demás sino que justamente me identifico con el otro<sup>86</sup>, no existe una barrera de castas, clases o de posición social. Con este olvido de sí se revela una realidad embriagada, una realidad que no distingue individuos, que intenta aniquilarlos y conducirlos a un sentimiento de unidad.

De nuevo se puede percibir cómo lo apolíneo palideció ante estos estados dionisiacos cuando irrumpieron en Grecia, en ellos se percibía una verdad nunca antes oída, la sabiduría de Sileno de nuevo surgió y exclamó: “¡Ay! ¡Ay! a los joviales dioses olímpicos”<sup>87</sup>. La verdad que tanto tiempo había sido velada por la majestuosidad de Apolo se reveló como desmesura<sup>88</sup>.

---

<sup>83</sup> Eurípides, *op. cit.*, p.359 (v. 279-280)

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 364 (v. 376-382)

<sup>85</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 54

<sup>86</sup> *Idem*.

<sup>87</sup> *Ibid*, p. 72

<sup>88</sup> Friedrich Nietzsche, *La visión dionisiaca del mundo en El nacimiento de la tragedia*, p. 296

La desmesura propia de la embriaguez en su búsqueda de la aniquilación del individuo terminó por develar que este mundo tal como lo vivimos es una apariencia creada por el Uno primordial que en su búsqueda de redención del dolor que le es inherente crea individuos y los destruye<sup>89</sup>. De esta forma esta apariencia es obra de arte de este dios artista que a través de su acto creador logra redimirse, esta sabiduría, esta verdad viene a imponerse de nuevo por ello la sabiduría de Sileno. Todo lo que conozco está destinado a perecer y si yo sólo soy una pieza más en el juego del Uno primordial entonces no existe la posibilidad de que con alguna acción mía pueda cambiar el curso del mundo. Esto último corresponde más al estado propio de la regresión del estado dionisiaco es decir, este darse cuenta de que el mundo es necesariamente así dada la naturaleza sufriente de su creador y la nulidad de las acciones o de la misma existencia, se revelan y crean el estado propio de la náusea del que hablaré al final del capítulo, aquí consideré necesario hacer una primera alusión para que se pudiera comprender por qué la sabiduría de Sileno surge de nuevo, porque exclama un grito de dolor a los joviales olímpicos.

Con la embriaguez se revela la verdad como desmesura, pero ¿desmesura de qué?, ¿de deseo?, ¿de bebida narcótica? Y ¿por qué la verdad es desmesura?, respondo primero a la última pregunta, la verdad es desmesura porque el mundo que se ha presentado como apolíneo siempre está limitado, y a este mundo de sueño lo he llamado apariencia, entonces al quitar esta apariencia que cubre un sustrato dionisiaco lo que se revela es todo lo que no es límite, todo lo que no es medido, se presenta la desmesura como verdad, como sustrato del mundo aparental apolíneo; en respuesta a las primeras preguntas la desmesura es principalmente de placer, dolor y conocimiento<sup>90</sup>. Placer porque me identifico con el Uno primordial en su placer creativo; de dolor porque al identificarme con él siento su dolor y sufrimiento que lo lleva a desgarrarse y con ello crear individuos; y de conocimiento porque al sumergirme en el estado de la embriaguez la realidad se me revela como apariencia y como obra de arte, y por ello mismo como justificada, porque sólo como fenómeno estético están justificados la existencia y el mundo<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 69

<sup>90</sup> Friedrich Nietzsche, *La visión dionisiaca del mundo en El nacimiento de la tragedia*, p. 296

<sup>91</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 81

## 2.4. El lírico

Ahora es momento de hablar del artista dionisiaco o como Nietzsche mismo lo nombra: el lírico. Este artista también lleva a cabo una mimesis y, así como en el artista ingenuo expuse que la mimesis era imitación del acto creativo de la naturaleza, en este caso se da de igual manera.

En el genio apolíneo vi que su principal objeto eran las figuras y las imágenes que soñaba, éstas trataban de ser reproducidas en la escultura, en la pintura y en la poesía; en contraste, en el caso del artista dionisiaco su objeto no es propiamente una imagen, el artista dionisiaco no produce imágenes como lo hace el artista apolíneo porque aquel no tiene una imagen previa al acto del crear, tiene un *estado de ánimo musical* que lo lleva a producir signos tales como la música y la danza, aunque principalmente música.

Para este artista es condición necesaria el estar embriagado, el estar completamente en el olvido de sí para así producir estos signos<sup>92</sup>. Nietzsche concibe a Arquíloco como el genio dionisiaco más logrado y más acabado, sin embargo, dice que hay una sombra que se cierne sobre éste porque se le ha considerado como un artista subjetivo<sup>93</sup> y por artista subjetivo se entiende un mal artista. Este aspecto es relevante, pues, de acuerdo con Nietzsche se exige que en todo arte haya: “(...) victoria sobre lo subjetivo, redención del «yo» y silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales, más aún, si no hay objetividad, si no hay contemplación pura y desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima producción verdaderamente artística”<sup>94</sup>. En este sentido, Arquíloco se presenta como un problema pues ¿cómo es posible explicar al lírico si siempre dice “yo” y tararea en nuestra presencia toda la gama de pasiones y apetitos que lo atraviesan? ¿De dónde surge ese lugar tan privilegiado en el que se le ha colocado, pues está al lado del gran Homero? Ya he respondido un poco esa posibilidad diciendo que el genio lírico tiene un estado de ánimo musical que le lleva a cantar y exclamar sus poemas, pero aún así no se resuelve por qué si canta o declama desde un yo se le puede considerar un buen artista.

Ante ello Nietzsche dice que se debe considerar la identidad de la lírica y la poesía, ambas están juntas y se considera natural que lo estén, de esto se desprende que si el genio

---

<sup>92</sup> Más adelante abordaré en detalle lo que éstos símbolos son e involucran por ahora trataré de explicar en extenso cuáles son las características de este artista.

<sup>93</sup> *Ibid*, p. 75

<sup>94</sup> *Idem*.

dionisiaco está embriagado, y por ello ha caído en un olvido de sí que lo lleva a la identificación con el Uno primordial y sus dolores, entonces lleva a cabo una réplica de los dolores de éste a través de la música, y gracias a esta réplica y con la intervención de Apolo se produce una imagen onírica simbólica, de forma tal que, al igual que en Homero las palabras se volvían imagen en Arquíloco. Dicho esto puedo afirmar que el artista dionisiaco no canta sus propios dolores, sus pasiones subjetivas, no, lo que él canta son los dolores que sufre el Uno primordial, éste se expresa a través de aquél gracias a su identificación por medio de la embriaguez.

Por ello al lírico le está permitido decir “yo”, porque con ese yo no se refiere al que vive en el mundo empírico sino al que le subyace, ese que produce la realidad en un acto de creación y que gracias a ese artista dionisiaco logra expresar su dolor. Este genio logra identificarse con el fondo de las cosas y gracias a ello canta los dolores de ese ser primordial, que se presume como realmente existente.

## **2.5. El símbolo**

Ahora hablaré del producto del lírico, éste produce principalmente símbolos, pero ¿qué estoy entendiendo por símbolo? Por símbolo entiendo una representación que hace aparecer un sentido secreto, es la epifanía de un misterio<sup>95</sup>. Con esto quiero decir que el símbolo nos permite percibir, *intuir* aquello que no podemos captar de manera directa, y esto que no podemos captar de manera directa es el Uno primordial. Esta imposibilidad se da porque al estar sumergidos en el olvido de sí de la embriaguez y al haber sido aniquilada la individuación no tenemos una conciencia cognoscente que nos pueda informar de ese ser que es eternamente sufriente y además es el creador de este mundo, todo esto lo intuimos, se nos revela a través del contacto con la embriaguez, y por ello el artista en la obra de arte construye un símbolo de la *realidad* del fondo primordial, y la obra misma es la verdad de ese fondo<sup>96</sup>

Tal vez valga la pena decir un poco más acerca de este simbolismo y por qué no se puede representar de manera directa como se hace en el arte apolíneo. Nietzsche, siguiendo a Schopenhauer, considera que el mundo es representación y que aquello que está detrás de

---

<sup>95</sup> Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, p. 15

<sup>96</sup> Crescenciano Grave, *op. cit.*, p. 30

ella es la voluntad. El mundo es cognoscible en ese sentido y no tenemos problema en reproducirlo en la obra de arte apolínea, aunque ya mostré que también el arte de Apolo reproduce sueños. Con ello el mundo de los fenómenos es aquel que yo puedo aprehender sin ningún problema y de una u otra forma podría incluso prescindir de que exista una realidad diferente, pero justo sucede que en los estado de ánimo dionisiacos se logra *intuir* que esta realidad fenoménica en el fondo es solo una apariencia. De esta misma manera le sucede al filósofo, que, al igual que al artista —en especial al artista dionisiaco— intuye, presienten el fondo de esta realidad, saben de ese ser que es el creador de este mundo y de su naturaleza sufriente. De esta forma el lírico y el filósofo son como dije en el primer capítulo, los que a través de su vivencia simbolizan el fondo primordial en palabras, canto, pensamiento y mito, detrás de ellos, como símbolo originario está la música, en la cual, sin serlo, se escuchan el dolor y la contradicción del Uno primordial<sup>97</sup>.

El genio lírico y el filósofo hablan del dolor y la contradicción del Uno primordial a través de imágenes e intuiciones, sin embargo, en el caso al que me refiero y que es el del artista dionisiaco, lo que sucede es que: “el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse”<sup>98</sup>.

El artista en su embriaguez, en su auto alienación, es estimulado hasta al máximo y en esa estimulación se consigue el olvido de sí y su identificación con el Uno primordial, el cual lo lleva a expresarse de una manera muy diferente a la que se acostumbraba en la Grecia homérica, de ahí el estupor con el que fue mirado Arquíloco cuando cantaba, cuando danzaba, pues en él resonaba algo distinto, algo jamás escuchado. Ante esta exaltación de sus capacidades simbólicas: “es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no solo el simbolismo de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros”<sup>99</sup>. La razón de un nuevo mundo de símbolos viene, como ya he dicho, porque la esencia de la naturaleza no puede ser captada directamente y solo puede ser *intuida*. Estos símbolos son en concreto la música-canto y el baile.

---

<sup>97</sup> *Idem.*

<sup>98</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 60

<sup>99</sup> *Idem.*

## 2.6. La música dionisiaca

Con esto paso a hablar de la música y sus características. Antes de hablar de ello me parece oportuno mencionar algunas cosas tanto de Schopenhauer como de Richard Wagner, ya que ambas figuras significaron una fuerte influencia en el joven Nietzsche. Empezaré con el músico alemán con quien el autor de *El nacimiento de la tragedia* mantuvo una estrecha amistad durante varios años. Es conocido el prólogo a Richard Wagner con el que se inicia el primer libro de Nietzsche, éste está dirigido al músico alemán en una especie de diálogo, por ello Fink ha dicho acertadamente que: “Este escrito significa en primer lugar un homenaje a Richard Wagner: la interpretación de su drama musical como obra de arte total”<sup>100</sup>.

Con este homenaje Nietzsche busca mostrar que Wagner redescubrió la música dionisiaca tal como la practicaron los griegos, una especie de música capaz, como se verá más adelante con Schopenhauer, de convertirse en metafísica y expresar la esencia misma de la existencia<sup>101</sup>. Pero como dice Diego Sánchez: “¿Cómo se explica, qué significa esta afirmación de Nietzsche de que la música de su amigo Wagner, como música dionisiaca, es la expresión metafísica por antonomasia de la voluntad como esencia del mundo?”<sup>102</sup>.

Significa que la música de Wagner tiene las características propias de la música dionisiaca tanto en sus aspectos técnicos como en sus condiciones musicales. Por ahora mencionaré dos de los tres procedimientos musicales de Wagner que Sánchez Meca menciona en su texto, porque el último ya contempla el drama musical como unidad y ello conlleva una interpretación de la tragedia que es el tema del tercer capítulo.

El primer tipo de procedimiento musical que Wagner emplea consiste en saltarse las separaciones tradicionales que dividían la totalidad de la ópera en arias, recitativa y coral, por mencionar algunos, para crear una continuidad que la recorre de principio a fin en virtud de lo que se ha dado en llamar melodía continua<sup>103</sup>. A lo que se refiere esta técnica es sobre todo a que no existe una división tajante entre los elementos de la ópera sino que logra acomodarlos para que se consiga crear una continuidad que, lejos de poner fin a cada elemento de ella, lo prolonga hasta sentir que no tiene fin. Con ello Wagner liga su melodía

---

<sup>100</sup> Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, p. 19

<sup>101</sup> Diego Sánchez Meca, *Del drama musical a la música absoluta*, en Eugenio Fernández (ed), *Nietzsche y lo trágico*, p. 190

<sup>102</sup> *Idem.*

<sup>103</sup> *Ibid*, p. 194

a la tensión, a la expectativa, a la angustia y al dolor, con ello se encuentra uno de los elementos que ya había mencionado cuando hablé de Arquíloco que cantaba los dolores, tensiones y angustias del Uno primordial, por ello el músico alemán lograría redescubrir la música dionisiaca.

El tercer procedimiento de Wagner está ligado al primero, pues en éste se busca eliminar todo tipo de ordenación simétrica y matemática del ritmo tradicional<sup>104</sup>. La música no puede seguir este ritmo matemático porque pertenece, como mencionaré más adelante, a una música apolínea, y la música propiamente dionisiaca, tiene que liberarse de él y sustituirlo por uno ligado al sentimiento y a sus expresiones, que nada tienen que ver con la simetría ni las proporciones matemáticas<sup>105</sup>. Esta eliminación del ritmo es la que produce la imprevisibilidad e indeterminación que permite sugerir la imparable continuidad del querer originario, es decir, de la voluntad.

Con lo expuesto se puede concluir que la música de Wagner es dionisiaca porque logra reproducir y comunicar ese dolor y esa contradicción en el que vive el Uno primordial a través de un ritmo y una unidad musical que buscan eliminar todo tipo de permanencia individual, y que incluso buscan su aniquilación. En esto se ven los elementos dionisiacos, que ya he mencionado arriba, que es el sumergir lo individual en el olvido de sí, buscando una unidad y también, en la reproducción a través del canto y la música de lo que padece el Uno primordial que nos comunica dolor, angustia, tensión e inseguridad.

Ahora mencionaré brevemente la concepción de la música que tiene Schopenhauer. Dentro de la clasificación de las artes hecha en *El mundo como voluntad y representación* la música ocupa un lugar aparte, por dos razones, la primera es que la música no es copia de ninguna idea platónica, tal como la entiende Schopenhauer, por ello es una objetivación inmediata de la voluntad, y la segunda es que ella es un lenguaje universal, que con claridad y elocuencia influye poderosa y magníficamente en el espíritu del hombre<sup>106</sup>. La música se presenta como copia del mundo, solo que como una copia más fuerte, más rápida e infalible, a diferencia de las demás artes donde hay más mediación por ser copias de las ideas platónicas. Schopenhauer es consciente del vínculo entre el mundo y la música, a pesar de que ésta se ha cultivado en todas las épocas, permanece como algo incomprensible

---

<sup>104</sup> *Idem.*

<sup>105</sup> *Ibid*, p. 195

<sup>106</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación Vol. I*, p. 349 (&52)

para la conciencia abstracta, por ello se genera la paradoja en su pensamiento de que la música es representación de lo que nunca puede ser representado, es decir, de la voluntad<sup>107</sup>.

Schopenhauer también menciona que:

la música nunca expresa el fenómeno, sino únicamente la esencia íntima, el «en sí» de todo fenómeno, la voluntad misma. Por ello no expresa esta o aquella alegría singular concreta, esta o aquella aflicción, o dolor, o espanto, o júbilo, o regocijo, o serenidad, sino *la* alegría, *la* aflicción, *el* dolor, *el* espanto, *el* júbilo, *el* regocijo, *la* serenidad *mismos* en abstracto, lo esencial de tales sentimientos sin accesorios, sin los motivos que inducen a ellos<sup>108</sup>

Para Schopenhauer la música expresa las pasiones generales, esto quiere decir, tal como las experimenta la voluntad no como las experimenta un individuo en concreto, de ahí que diga que la música nos comunica *el* dolor, *el* regocijo, porque les ha quitado su carácter individual, y de esta forma es que logra influir sobre nosotros de forma tan directa y tan poderosa, sin embargo, lo que la música nos ofrece es la imagen de la voluntad adolorida o de la voluntad satisfecha de tal modo que ella —la música— siempre es un placer que nos invita a la contemplación y nunca nos hace padecer realmente<sup>109</sup>. Esto sucede porque la música es la realidad más perfecta, más fundamental y por ello más general, pero está lejos de la realidad misma; es la forma vital de la voluntad, pero sin ser la voluntad misma y, por tanto, se haya libre de su tormento<sup>110</sup>, de ahí que se pueda experimentar la música sin sufrir los tormentos de lo que es copia. Con esto concluyo el breve apartado dedicado a la concepción de la música en Schopenhauer, y paso a la concepción de Nietzsche donde, espero, se verán muchas similitudes con sus dos grandes maestros.

La música en Nietzsche es la que incita a dar forma en intuiciones e imágenes a lo que en el fondo está desprovisto de ella<sup>111</sup>, en eso coincide con Schopenhauer. La música en esencia tiene dos efectos sobre la facultad de formar: por una parte lleva “a intuir la universalidad” y, por otra, a la imagen simbólica la hace aparecer con una significatividad suprema. En este capítulo solo expondré el primer efecto de la música que, como se verá,

---

<sup>107</sup> Crescenciano Grave, *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología estética*, p. 220

<sup>108</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación Vol. I*, p. 355 (&52)

<sup>109</sup> Crescenciano Grave, *op. cit.*, p. 220

<sup>110</sup> George Simmel, *Schopenhauer y Nietzsche*, p. 144

<sup>111</sup> Crescenciano Grave, *El pensar trágico: Un ensayo sobre Nietzsche*, p. 30



está en estrecha relación con el lírico, solo hasta el tercer capítulo cuando retome de nuevo la música en el contexto de la tragedia se comprenderá de mejor manera el segundo efecto.

La música se muestra como la madre del símbolo porque es el lenguaje originario en tanto que expresión inmediata de la voluntad<sup>112</sup>. Pero ¿por qué es expresión inmediata? Porque no la media ningún tipo de representación, la música se expresa de esta forma en tanto que el lírico no tiene una imagen previa a la creación de ella, sino que simplemente se deja fluir en esa identificación con el Uno primordial y lo que él expresa es aquello que éste sufre, la música es una expresión inmediata en el sentido que no se crea a partir de un modelo. La música es la que mejor expresa la contradicción y el dolor propio del Uno primordial sin ser este dolor y esta contradicción que le son inherentes.

La música y sus símbolos derivados, la palabra y la imagen, permiten a quien la escucha no perderse en el caudal irrefrenable del Uno primordial y, a la vez, remiten a él<sup>113</sup>. Gracias a la música y a los símbolos que se derivan de ella se evita el sumergirse completamente en el caudal del Uno primordial, sin embargo eso no significa que no remitan a él, que no permitan intuir esa contradicción y ese dolor.

El músico dionisiaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor, porque en su identificación logra fundirse con ese Uno y logra a través de la música transmitir ese dolor y esa contradicción. De este estado de identificación el músico siente brotar un mundo de imágenes y símbolos cuyo colorido, causalidad y velocidad son del todo diferentes del arte apolíneo y sus derivados. En este punto se ve que la música no se presenta sola, es decir, no es pura fluctuación de sonidos que estremece, sino que logra comunicar símbolos e imágenes, estos símbolos son propios de lo apolíneo pero se muestran de forma diferente a como lo veía en la escultura, porque el efecto sigue siendo dionisiaco, no se busca la sustracción de la realidad sino más bien lo contrario, el completo sumergirse e identificarse con aquello que es. Sin embargo, esto solo se logra a través de las palabras y las imágenes producidas por el estado musical de lo dionisiaco; de nuevo se ve cómo Apolo se presenta al lado de Dioniso, de nuevo van juntos y lo que en un principio se nos mostraba como una fuerza de la naturaleza imparables ahora es velada gracias a Apolo dios escultor.

---

<sup>112</sup> *Idem.*

<sup>113</sup> *Ibid*, p. 31

En los primeros capítulos de *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche dice que la música ya existía en el mundo homérico, pero esta música, al igual que el dios del que provenía, tenía el efecto de sustraernos de la realidad, además de que estaba compuesta por una arquitectura de sonidos<sup>114</sup> e imágenes propios de la bella apariencia, en cambio cuando la música dionisiaca se escuchó por primera vez se le vio con espanto porque ésta no tenía una forma determinada sino que se sentía como un fluir que llamaba a la desmesura; lo informe, lo indeterminado se sentía en esa música que ya no suscitaba bella apariencia sino las cosas más terribles, más oscuras, más tristes de la existencia. Aquí puede verse cómo hay una influencia de Wagner, pues arriba mencioné que la música dionisiaca debe mantener al que la oye en la angustia.

Para cerrar este apartado concerniente a la música voy a recuperar algunas cosas que Nietzsche dice en los capítulos 6 y 7 de *El nacimiento de la tragedia*. Considero que lo que este autor tiene que decir respecto a Arquíloco y la manera en que la música logra formar imágenes y símbolos nos develará el carácter que la música adquirirá en la tragedia, el cual será visto con detalle en el siguiente capítulo cuando exponamos el genio apolíneo-dionisiaco.

Nietzsche dice: “En verdad Arquíloco, el hombre que arde de pasión, que ama y odia con pasión, es tan sólo una visión del genio, el cual ya no es Arquíloco, sino el genio del mundo, que expresa simbólicamente su dolor primordial en ese símbolo que es el hombre Arquíloco: mientras que ese hombre Arquíloco no puede ni podrá ser jamás poeta”<sup>115</sup>

Lo que aquí está diciendo Nietzsche es que Arquíloco, el hombre empírico, deja de serlo al identificarse con el genio creador del mundo y éste expresa su dolor simbólicamente a través de Arquíloco, pero este movimiento lo que quiere decir en esencia es que Arquíloco, el hombre, deja de existir porque el Uno primordial lo posee de tal forma que aquél expresa esto o aquello a partir del canto, dando la impresión de que se tratara del hombre empírico de la realidad cotidiana, sin embargo, quien canta es el genio del mundo.

Al inicio del capítulo seis, Nietzsche dice que la investigación erudita ha descubierto que fue Arquíloco el que introdujo la canción popular y que justo esto es lo que

---

<sup>114</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 60

<sup>115</sup> *Ibid*, p. 78

le da ese lugar tan privilegiado al lado de Homero<sup>116</sup>. Pero ¿qué es la canción popular? La respuesta que da Nietzsche es: “No otra cosa que el *perpetum vestigium* [vestigio perpetuo] de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco<sup>117</sup>”. Se puede decir, con Nietzsche, que la canción popular es la unión de estos dos instintos que he venido explicando, sin embargo, esta definición no dice mucho, más adelante dirá que la canción popular es ante todo el espejo musical del mundo, la melodía originaria que anda en busca de una apariencia onírica paralela y la expresa en la poesía<sup>118</sup>. La melodía es, pues, lo primero y universal, que por ello puede aparecer en múltiples textos y en múltiples objetivaciones<sup>119</sup>. Lo que sucede con la melodía es que es lo más originario, por ello es lo primero y lo universal, y al carecer completamente de figura o representación, busca una imagen onírica que le pueda ayudar a objetivarse y con ello comunicar el dolor y la contradicción primordiales.

Nietzsche va a decir al respecto: “En la poesía de la canción popular vemos, pues, al lenguaje hacer un supremo esfuerzo de *imitar la música*: por ello con Arquíloco comienza un nuevo mundo de poesía, que en su fondo más íntimo contradice al mundo homérico”<sup>120</sup>. ¿Por qué la poesía de Homero es diferente de la de Arquíloco? Porque lo que se había hecho hasta ese momento era imitar mediante la poesía las imágenes del mundo, de los sueños, existía ya un modelo previo, pero en cambio con Arquíloco se hizo el esfuerzo supremo de mediante la poesía imitar la música, imitar algo que no tenía un modelo previo y que no se mostraba a la vista de todos.

Más adelante dirá:

“Por tanto, si nos es lícito considerar la poesía lírica como una figuración imitativa de la música en imágenes y conceptos, podemos ahora preguntar: «¿cómo qué *aparece* la música en el espejo de las imágenes y de los conceptos?». *Aparece como voluntad*, tomada esta palabra en sentido schopenhaueriano, es decir, como antítesis del estado estético, puramente contemplativo, exento de voluntad (...)”<sup>121</sup>

Si la música aparece como voluntad, y voluntad se la entiende como un estado completamente opuesto al estético, es decir, como un estar queriendo y deseando con vista

---

<sup>116</sup> *Ibid*, p. 82

<sup>117</sup> *Idem*.

<sup>118</sup> *Ibid*, p. 83

<sup>119</sup> *Idem*.

<sup>120</sup> *Ibid*, p. 84

<sup>121</sup> *Ibid*, p. 85

a fines, entonces la música va a conmovernos de tal forma que logrará estremecernos. Ahora es importante decir por qué Nietzsche dice espejo de imágenes y conceptos, porque justamente la música al buscar su objetivación en imágenes no muestra el dolor y la contradicción primordiales de forma directa sino velada e insinuada.

Por último mencionará que:

Sin embargo, en la medida en que interpreta la música con imágenes, él mismo reposa en el mar sosegado y tranquilo de la contemplación apolínea, si bien todo lo que él ve a su alrededor a través del *médium* de la música se encuentra sometido a un movimiento impetuoso y agitado. Más aún, cuando el lírico se divisa a sí mismo a través de ese mismo *médium*, su propia imagen se le muestra en un estado de sentimiento insatisfecho: su propio querer, anhelar, gemir, gritar de júbilo es para él un símbolo con el que interpreta para sí la música<sup>122</sup>

Mientras el artista dionisiaco va creando imágenes a través de su canto logra hacerlo en el estado estético, con ello logra transmitirnos esas pasiones, ese dolor propio del Uno primordial. La música se manifiesta de tal modo que pasa sin necesidad de ser violentada por un modelo, logra hacerse patente gracias a las imágenes apolíneas y con ello logra el cometido de hacernos intuir aquello que no podemos aprehender.

## 2.6. La náusea

Para cerrar este capítulo hablaré sobre la náusea producida por los estados dionisiacos. Cuando yo hablo de náusea me refiero al término que Nietzsche le da al final del capítulo ocho de *El nacimiento de la tragedia*. En ese lugar Nietzsche va a decir que el estado producido por la embriaguez es un olvido de la realidad cotidiana, de nuestro día a día. En la embriaguez vimos que el mundo se revelaba como un fenómeno estético y que justamente esto lo justificaba y lo redimía<sup>123</sup>. En la embriaguez también se develó la verdad de que todo es uno, gracias a la identificación que tengo con el otro y con toda la naturaleza, la sabiduría o la verdad se mostró de esta forma, sin embargo, esta verdad produce un espanto que logra maximizarse en el regreso de la embriaguez.

La verdad nos produce espanto y náusea al volver de la embriaguez, porque comprendemos que la naturaleza misma no está a nuestro servicio, sino que nosotros estamos al servicio de ella. También el arte se nos revela como algo que no es producido

---

<sup>122</sup> *Ibid*, p. 86

<sup>123</sup> El mundo se redime a partir de su revelación como sueño del Uno primordial y en ese sentido se transfigura, pues como dice Fink (cf. *La filosofía de Nietzsche*, pp. 30-31), el uso de redención utilizado por Nietzsche no es cristiano sino más bien, transfigurativo. El mundo es iluminado como sueño y con esa luminosidad alcanza su aspecto redentor y por ello se nos presenta como justificado.

para nosotros, sino que es hecho para redimir el dolor del Uno primordial, para que se regocije y logre apartar la mirada de su dolor. Todo esto llega a la comprensión inmediata del hombre que se ha embriagado, entonces surge un estado nihilista de la voluntad, las ganas de vivir se han ido de nuevo, los dioses olímpicos palidecen ante el resurgimiento de la sabiduría de Sileno que les grita la verdad.

El hombre contempla el mundo como un necesario crearse y destruirse, comprende que el Uno primordial necesita despedazarse a sí mismo para crear individuos y que al mismo tiempo también los destruye. Un crear y destruir que producen placer al Uno primordial y logran redimirlo a través de la creación artística de la existencia y del mundo. Si el mundo es necesariamente así entonces nada de lo que yo pueda hacer podrá cambiar el curso de las cosas, ninguna acción puede influir en la necesidad del mundo, de nuevo lo mejor es morir joven o no haber nacido.

## Capítulo III. El genio apolíneo-dionisiaco

### 3.1. Introducción.

Hasta ahora he expuesto por separado lo que son los instintos artísticos de lo apolíneo y lo dionisiaco, tal vez valga la pena decir ahora por qué he procedido de esta forma. Principalmente porque sigo una tradición interpretativa constituida por autores como Fink, Crescenciano Grave, Nietzsche y yo, que considera que hay al menos cuatro estadios del arte griego, cada uno de ellos ya sea dominado por lo apolíneo o por lo dionisiaco o en el caso que expondré a continuación el de lo apolíneo y lo dionisiaco a la vez. De igual forma me interesaba que se pudiera entender lo que son estos instintos artísticos por separado ya que en la obra de arte apolíneo-dionisiaca no tienen las mismas funciones que tenían cuando los expuse en sus respectivos capítulos.

Dicho lo anterior pasaré a exponer un poco del tema del que me ocupo en este tercer capítulo. El genio es una figura que ha preocupado a distintos pensadores, como Shaftesbury, Diderot, Herder, Lessing, por mencionar algunos, pero que siempre permaneció en una incomprensión y oscuridad por las distintas posturas empiristas y racionalistas que trataban de explicarlo. Fue hasta la publicación de la *Crítica del discernimiento* de Kant que esta figura finalmente quedó esclarecida ante una síntesis de las posturas anteriores, de hecho, se suele considerar la obra de Kant como el punto de partida de la estética romántica y contemporánea. Por ello considero oportuno no empezar este capítulo con el genio apolíneo-dionisiaco de Nietzsche sino antes mencionar algunos puntos importantes del genio de Kant y de Schopenhauer. Se me puede objetar por qué no mencionar también a Schelling o a Hegel, la razón de esto es que hacerlo de esta forma haría muy extenso este capítulo y se perdería el hilo conductor que considero conecta a Kant y a Schopenhauer con Nietzsche, pues éstos pensadores influenciaron al joven autor de *El nacimiento de la tragedia*, tanto en su concepción del arte desinteresado como en la figura del genio como un ser dotado de una originalidad que rara vez se encuentra en la obra de arte.

Ya expuesta la razón de por qué empezar con Kant y no con Nietzsche directamente, pasaré a decir cuál será el contenido y el orden de este capítulo. Primero, como ya he mencionado más arriba, empezaré con Kant tocando los puntos importantes de

su concepción de las artes bellas y el genio, el siguiente apartado lo dedicaré al pensamiento único de Schopenhauer exponiendo lo que entiende por Ideas Platónicas y cómo éstas son el objeto del arte, en ese mismo apartado diré lo que es el sujeto puro del conocimiento y cómo a partir de él podemos hablar del genio, finalmente hablaré del tema central de esta tesis que es el genio apolíneo-dionisiaco para Nietzsche, en ese apartado final hablaré del coro, el mito trágico, la música absoluta, el héroe trágico, lo sublime y lo cómico, el consuelo metafísico y el genio trágico, asimismo diré cuáles son las características que debe poseer este genio y su obra para ser considerados apolíneos-dionisiacos.

### **3.2. El genio en la *Crítica del discernimiento***

#### **3.2.1. El arte bello.**

Empezaré diciendo que no abordaré todos los puntos de la *Crítica del discernimiento* sino sólo los concernientes al arte y al genio, por ello comenzaré mi exposición con qué es lo que se entiende por arte y de ahí pasaré a cómo es que esto se relaciona con el genio. Kant va a llamar la atención sobre tres características del arte, la primera consiste en que: “El arte se diferencia de la naturaleza como el hacer del obrar o efectuar y el producto o la consecuencia del primero se diferencia del segundo como la obra del efecto”<sup>124</sup>. Lo que quiere decir Kant en este pasaje es que los productos de la naturaleza están sometidos a la necesidad, a una relación de causa-efecto<sup>125</sup>. En cambio, el arte descansa en el ámbito de la libertad, el arte es producido por una voluntad libre que pone como fundamento a la razón<sup>126</sup>. Por ello Kant pone el ejemplo de las abejas, las cuales a pesar de que se les atribuya arte al hacer su panal ello no es posible ya que ellas no ponen como fundamento a la razón, y lo que hacen es producto de la naturaleza, lo cual lleva a que su producto no sea creado con libertad sino con necesidad.

El arte al ser una destreza humana se distingue también de la ciencia como las capacidades prácticas de las teóricas, como la técnica de la teoría<sup>127</sup>. El arte en este sentido, se diferencia de la ciencia porque el primero es una facultad práctica, la segunda una facultad teórica; el arte es técnica, la ciencia es teórica. La ciencia como saber determina

---

<sup>124</sup> Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, p. 234

<sup>125</sup> Crescenciano Grave, *Verdad y Belleza: Un ensayo sobre ontología-estética*, p. 51

<sup>126</sup> Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 234

<sup>127</sup> *Ibid*, p. 235

conceptualmente la legalidad a la que están sometidos los entes naturales, el arte como poder, es la capacidad de realizar como fines ciertas obras en las cuales se expresa la representación de ideas estéticas<sup>128</sup>, noción en la que se ahondará más adelante. Para el arte no es importante saber lo que se hace, sino adquirir la habilidad, el poder hacerlo<sup>129</sup>. Por ello Kant menciona que: “(...) solo pertenece al arte aquello para lo que uno, aún conociéndolo de la manera más completa, no posee, sin embargo, todavía de inmediato la destreza para hacerlo”<sup>130</sup>. Esto significa que aunque yo posea la idea perfecta de cómo hacer un zapato no sepa cómo hacerlo porque si lo sé implica un conocimiento de técnicas y demás cosas que ya son ciencia y no arte. De esta manera podemos entender mejor lo que Kant dice, pues para el arte es importante hacer las cosas aunque no podamos dar razón de cómo es que las llevamos a cabo, como señala Crescenciano Grave.

La tercera y última característica del arte es que éste se diferencia de las artesanías en el sentido que al primero se le llama libre y al segundo arte retribuido<sup>131</sup>. En este segundo sentido al arte se le ve como si pudiera resultar mal teleológicamente, solo como un juego esto es, como agradable en sí mismo. La artesanía como trabajo y por ello mismo como fatigosa solo nos llega a ser atractiva por su retribución<sup>132</sup>. En este sentido podemos decir que el arte es agradable en sí mismo y la artesanía nos resulta agradable porque nos retribuye algo. Es importante decir que al inicio de la *Analítica de lo Bello* Kant va a establecer la diferencia entre lo bello, lo agradable y bueno, aquí solo mencionaré de paso la diferencia concerniente a lo bello y lo agradable. Lo bello en el arte se distingue de lo agradable en que el primero gusta por sí mismo sin una referencia a los sentidos, mientras el segundo gusta porque es agradable a los sentidos, en este caso podemos decir que es parecido el asunto porque si bien es cierto el arte como agradable en sí mismo sin mediación de los sentidos gusta por sí mismo, la artesanía en cambio nos resulta agradable porque es grata a los sentidos, en la forma de que produce placer el adquirirla o venderla a cambio de dinero, por ello hablaríamos de que en ella hay un cierto interés mientras en el arte propiamente dicho no existe tal interés sino que es completamente desinteresado.

---

<sup>128</sup> Crescenciano Grave, *Verdad y Belleza: Un ensayo sobre ontología-estética*, p. 52

<sup>129</sup> *Idem.*

<sup>130</sup> Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 235

<sup>131</sup> *Idem.*

<sup>132</sup> *Idem.*



Dicho esto Kant va a clasificar el arte en mecánico y estético y a este último lo divide en agradable y bello. El arte va a ser mecánico si un sujeto adquiere la habilidad necesaria para hacer real un objeto determinado. En cambio, el arte va a ser estético si en la obra que se está produciendo se tiene por objeto el sentimiento de placer. El arte estético resulta agradable cuando su fin es que el placer acompañe a las representaciones mediante las sensaciones, es decir, que el fin de este arte es que resulte agradable a los sentidos como ya mencioné más arriba. Por otra parte el arte es bello cuando su fin es que la representación sea tomada como medio de conocimiento o como medio de reflexión<sup>133</sup>. En este sentido podemos hablar de que el arte bello abre el camino de la reflexión y que además es una forma de representación que es teleológica por sí misma y que, a pesar de carecer de fin, como el de producir placer mediante los sentidos, fomenta su comunicabilidad universal.

Dicho esto Kant nos va a decir que:

A propósito de un producto del arte bello se debe ser consciente de que es arte y no naturaleza. Sin embargo, la finalidad en su forma debe parecer tan libre frente a toda coerción de reglas arbitrarias como si se tratara de un producto de la mera naturaleza. Aquel placer que es, solo él, comunicable universalmente sin, no obstante, fundamentarse en conceptos descansa sobre este sentimiento de libertad en el juego de nuestras capacidades cognoscitivas que, sin embargo, debe ser al mismo tiempo teleológico. La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parece arte y solo puede llamarse bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, parece naturaleza<sup>134</sup>

El arte que al principio se presentó como distinto de la naturaleza ahora debe mostrarse como idéntico a ella, entonces se le puede preguntar a Kant ¿Cómo sucede esto? ¿Por qué debe mostrarse como naturaleza si al inicio dijo que era distinto de ella? Kant respondería que el arte del que hablamos es bello porque debe presentarse como naturaleza con lo cual se muestra como necesario, pero a pesar de ello no deja de ser libre, por esta razón Crescenciano Grave apunta a que: “(...) arte es una obra libre que se presenta como si fuera necesaria”<sup>135</sup>. Se presenta como si lo fuera porque es parte del juicio reflexionante, pero dado que aquí este tema no nos ocupa no lo desarrollaré.

---

<sup>133</sup> Crescenciano Grave, *Verdad y Belleza: Un ensayo sobre ontología-estética*, p. 52

<sup>134</sup> Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 237

<sup>135</sup> Crescenciano Grave, *Verdad y Belleza: Un ensayo sobre ontología-estética*, p. 53

Pero las reglas bajo las cuales es producida la obra de arte se mantienen ocultas, ella es producida mediante la armonía entre la libertad y la necesidad. La libertad requerida para producirla se sumerge en la obra misma y ésta se presenta con la misma naturalidad que las formas idóneas de la naturaleza<sup>136</sup>. En la creación de la belleza artística, la libertad humana no se contrapone a la necesidad natural sino que armoniza con ella<sup>137</sup>.

### 3.2.2. El genio

Llegados a este punto entonces surge la duda: ¿quién es el que crea el arte bello?, ¿quién produce obras de arte bellas que se presentan como naturaleza, pero sin serlo realmente? La respuesta a ambas preguntas es el genio. Kant dice: “*Genio* es el talento (don natural) que da la regla al arte. Puesto que en tanto que capacidad productiva innata del artista el talento forma parte de la naturaleza, cabe también, entonces expresarse del siguiente modo. *Genio* es la *innata disposición del ánimo (ingenium) por medio de la cual la naturaleza da reglas al arte*”<sup>138</sup>

Kant va a decir que cada arte presupone reglas mediante las cuales es posible un producto. Pero en el caso del arte bello esto no se da así, ya que éste no se deja determinar bajo reglas conceptuales dadas desde afuera, por ello el genio es el único que podrá dar regla al arte desde él mismo, puesto que al ser un don natural es la naturaleza quien mediante él da la regla al arte. En este sentido se puede pensar que el genio es creado por la naturaleza con el fin de que aquél continuara el proceso creador, de cosas bellas, de ésta. Con lo dicho anteriormente se puede decir que la regla dada al arte por el genio es una regla que da la naturaleza misma, en ese sentido, el genio mismo es naturaleza porque hace aparecer sus obras de arte como naturaleza.

Dicho lo anterior Kant va a destacar las cualidades del genio:

1) es un talento para producir aquello para lo que no cabe dar ninguna regla determinada, es decir, no es predisposición habilidosa para aquello que puede aprehenderse según reglas; en consecuencia que la originalidad debe ser su primera propiedad. 2) Que, puesto que también puede haber sinsentidos originales, sus productos deben ser al mismo tiempo modelos, esto es, ejemplares; en esta medida, que no han surgido por imitación, sino que más bien deben servir a otros a este respecto, esto es, como patrón de medida o regla de enjuiciamiento. 3) Que cuando el genio lleva a cabo su producto que tiene que agradecer a su genio ni tan siquiera sabe cómo encontrar en él las ideas para ello, tampoco está en su

---

<sup>136</sup> *Idem.*

<sup>137</sup> *Idem.*

<sup>138</sup> Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 238

poder pensarlas a capricho o planificadamente, ni comunicarlas a otros según prescripciones que los pongan en disposición de llevar a cabo productos similares (...) 4) Que la naturaleza por medio del genio no prescribe regla para la ciencia, sino para el arte; y para este tan solo en tanto que deba ser arte bello<sup>139</sup>

La primera cualidad ofrecida por Kant se refiere sobre todo a que el genio no imita nada, es decir, no tiende a repetir lo que ya existe, sino que produce objetos nuevos, por ello el genio tiene una dote de originalidad que lo distingue de los demás, pues él emplea las técnicas, las reglas ya existentes para crear algo no visto anteriormente, mientras los demás solo se dedican a seguir reglas y técnicas sin producir nada nuevo, en esto el genio se distingue de los demás. La segunda cualidad se relaciona con la primera, porque como ya he mencionado, el producto del genio es original y debe servir de patrón de medida, es en este sentido una regla a seguir, sin embargo, ésta debe ser ejemplar, es decir, algo a seguir, algo que debe imitarse pero solo a partir de haber sido creado primero por el genio. La tercera cualidad se refiere a que si bien es cierto que el genio conoce las técnicas y las reglas existentes, de ello no se sigue que pueda explicar el acto de originalidad de su obra de arte, en este sentido el genio no puede comunicar cómo es que llegó a crear determinada obra de arte, sino solo señalar las técnicas que utilizó. Pues este hacer propiamente de él es un don natural y por ello mismo no lo puede comunicar ya que si fuera así sería un conocimiento que se puede dar mediante conceptos, y entonces el arte empezaría a operar mediante determinaciones conceptuales y no mediante reglas. Y la cuarta cualidad es lo que ya he dicho anteriormente, el genio solo puede dar la regla al arte porque si la da a la ciencia la daría mediante conceptos, en este punto se puede decir que Newton era un genio, pero su conocimiento o su forma de proceder él si la pudo explicar mediante teorías y libros a sus discípulos mientras que al genio no le es posible hacer esto, ya que el dote de originalidad dado por la naturaleza es algo innato y natural y por ello, incomunicable e intransferible.

Kant dirá en el párrafo 49 que el espíritu es la esencia del genio. El espíritu es lo que constituye al genio y que a la vez éste transmite, a su creación. La obra de arte es un objeto sensible cargado de espíritu<sup>140</sup>. En la obra bella está presente el espíritu y éste es

---

<sup>139</sup> Immanuel Kant, *op. cit.*, pp. 239-240

<sup>140</sup> Crescenciano Grave, *Verdad y Belleza: Un ensayo sobre ontología-estética*, p. 55

caracterizado por Kant como: “(...) el principio vivificante del ánimo”<sup>141</sup>. Pero también agregará que ese mismo principio es la capacidad de expresión de ideas estéticas<sup>142</sup> y por idea estética Kant va a entender aquella representación de la imaginación que ofrece ocasión para pensar mucho, sin que por ello mismo, pueda serle adecuado ningún pensamiento determinado, es decir, un concepto; que en consecuencia no puede hacer plenamente comprensible ningún lenguaje<sup>143</sup>.

La obra de arte, pensada como representación de ideas estéticas, es ante todo un objeto sensible que da mucho que pensar, pero este pensamiento no se puede concretar en un concepto adecuado. De esta manera, la idea estética representada no puede ser objeto de conocimiento ya que es una intuición de la imaginación para la cual no hay un concepto determinado. En este mismo sentido la idea estética traspasa el pensamiento conceptual y la obra de arte es capaz de expresar todas las experiencias que no pueden ser expresadas de ninguna otra forma<sup>144</sup>. De esta manera, como señala Crescenciano Grave si el conocimiento es para Kant la conjunción de la intuición y el concepto, a las ideas les falta uno de estos elementos para llegar a convertirse en conocimiento<sup>145</sup>.

En este punto habría que decir algo al respecto de las ideas de la razón, Kant lo menciona de forma muy breve, considero importante decirlo ya que no se entendería la especificidad de las ideas estéticas. En ambos casos, en el de la razón y en el estético hay un sobrepasar la experiencia, solo que en el primero lo que sí hay es un concepto determinado pero no existe una intuición que le corresponda, todo lo contrario sucede con la idea estética, existe la experiencia pero no hay un concepto adecuado que le pueda corresponder porque como ya he expuesto si lo hubiera esa idea se volvería conocimiento y dejaría de ser arte.

Con respecto a lo último Kant señala que:

Ahora bien, cuando bajo un concepto se pone una representación de la imaginación que pertenece a su exhibición, pero por sí sola permite pensar tanto como nunca cabe comprender en un concepto determinado y si, en esta medida, se amplía estéticamente el mismo concepto de una manera

---

<sup>141</sup> Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 245

<sup>142</sup> *Idem.*

<sup>143</sup> *Idem.*

<sup>144</sup> Martha Pérez, *El genio como ideal educativo en la obra de Friedrich Nietzsche*, Tesis de Licenciatura, p. 28

<sup>145</sup> Crescenciano Grave, *Verdad y Belleza: Un ensayo sobre ontología-estética*, p. 56

ilimitada, entonces la imaginación es a este respecto creadora y pone en movimiento a la capacidad de ideas intelectuales (la razón) para con ocasión de una representación (...) hacer más de lo que puede aprehenderse y aclararse en ella<sup>146</sup>

Lo que Kant quiere decir en esta cita es casi lo mismo que ya he dicho anteriormente, cuando se da una representación de la imaginación que se pone bajo un concepto, pero esta representación da que pensar más de lo habitual y por ello se amplía estéticamente, es decir, sobrepasa, rebasa el concepto, entonces la imaginación deja de estar constreñida por el entendimiento y adquiere un carácter de libertad y creación que en circunstancias normales no posee.

Por ello, se puede decir siguiendo la interpretación de Crescenciano Grave que la obra de arte como creación de la imaginación motiva a la razón en tanto potencia de las ideas intelectuales para que, tomando a la representación de la obra de arte como punto de partida, piense más de lo que ella misma contiene<sup>147</sup>. Este pensar a partir de la obra genial no es un añadido que se hace a ésta sino un enriquecimiento de ella posibilitado por ella misma en tanto representación de ideas estéticas<sup>148</sup>.

Kant hacia la mitad del párrafo 49 dirá que la idea estética, en una palabra, es: “(...) una representación de la imaginación agregada a un concepto dado”<sup>149</sup>. A primera vista se puede pensar que esto está en contradicción con lo que he expuesto, pero quiero recordar que el concepto al que se refiere Kant es un concepto indeterminado, pues más adelante dice que esa idea está ligada a una multiplicidad de representaciones parciales en el uso libre de la imaginación, que no cabe encontrar en ningún concepto determinado, es decir, el concepto al que podrían referirse se vuelve indeterminado.

Más adelante dirá que la imaginación y el entendimiento son las capacidades del ánimo cuya unificación constituye al genio<sup>150</sup>. Pero esta unificación se da bajo circunstancias particulares las cuales son las obras de arte geniales. Ahora solo para aclarar un poco por qué es el entendimiento y no la razón el que constituye al lado de la imaginación al genio, ello es porque los conceptos son propiamente dominio del

---

<sup>146</sup> Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 246

<sup>147</sup> Crescenciano Grave, *Verdad y Belleza: Un ensayo sobre ontología-estética*, p. 57

<sup>148</sup> *Idem.*

<sup>149</sup> Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 248

<sup>150</sup> *Idem.*

entendimiento y porque bajo las circunstancias normales son tanto el entendimiento como la imaginación quienes posibilitan el conocimiento, de esta manera la imaginación se presenta como dominada por el entendimiento. Otra razón es porque el terreno de la razón es propiamente el suprasensible, es decir, no trabaja con intuiciones las cuales son la materia de las ideas estéticas y de las obras de arte.

Para concluir, el poder del genio se manifiesta en su creación y ésta es expresión de ideas estéticas: crear y expresar, representándolas, ideas estéticas son uno y el mismo proceso<sup>151</sup>. El genio crea una obra de arte en la medida en que consigue representar ideas estéticas<sup>152</sup>.

Con esto termino la exposición del genio en Kant, repasaré brevemente los puntos analizados para que a continuación cuando exponga el apartado concerniente a Schopenhauer se alcance a ver la influencia de un pensador sobre otro. Primero se vio que el Genio es el don natural por medio del cual se da la regla al arte, ahora, este dar regla al arte viene dado desde dentro del arte mismo, es decir, no hay una regla externa que lo determine, también observé que el genio al crear obras de arte que se presenten como naturaleza se identifica con ella, con lo cual se puede decir que el genio es naturaleza. De igual forma expuse que este genio tenía cuatro características, las cuales consisten en que debe ser original, su obra debe ser ejemplar, no puede dar razón de ella, es decir, no tiene una conciencia clara de su quehacer y en este sentido las reglas mediante las cuales regla el arte permanecen de cierta forma ocultas, y por último que el genio solo da reglas al arte y no a la ciencia. Para finalizar dije que lo que constituye al genio es el espíritu y éste significa: la representación de ideas estéticas. Las ideas estéticas son una representación de la imaginación que da ocasión de pensar mucho. También se vio que es una representación de la imaginación que en su libre crear tiene una multiplicidad que no puede asignarse a un concepto, por ello cuando hablamos de que a una representación se le impone o se le une a un concepto, éste debe ser pensado como indeterminado. Y por último expuse que el genio es la unión, bajo circunstancias particulares, de entendimiento e imaginación.

---

<sup>151</sup>Crescenciano Grave, *Verdad y Belleza: Un ensayo sobre ontología-estética*, p. 58

<sup>152</sup>*Idem.*

### 3.3. El genio en *El mundo como voluntad y representación*

#### 3.3.1. Introducción

Una vez expuesto el genio y el arte en la *Crítica del Discernimiento* de Kant<sup>153</sup> pasaré a explicar lo que son las ideas platónicas, el sujeto puro del conocimiento y finalmente, el genio, todo esto en *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer.

Considero menester tomar estos tres conceptos en la filosofía de Schopenhauer para poder comprender su reflexión en torno al genio, pero debido a que se trata de un autor que demanda de sus lectores que tengan en cuenta la totalidad de su pensamiento será necesario agregar algunos conceptos más. Schopenhauer ha construido su obra como un único pensamiento, lo que quiere decir que posee una unidad perfecta<sup>154</sup>, dicho en otras palabras: la obra de Schopenhauer está construida de forma tal que cada parte de su libro es como un organismo, con lo cual cada una de sus partes está íntimamente conectada con las demás, por ello entre más se avanza en la lectura de este único pensamiento se va ganando más claridad en la exposición de su filosofía, por ello no se puede partir desde el tercer libro de *El mundo como voluntad y representación*, ya que para hacerlo se debe tener primero una noción más o menos clara de lo que ha dicho anteriormente en el primero y segundo libro, pues conceptos como representación, voluntad, objetivación inmediata de la voluntad, razón, concepto, intuición, por poner algunos ejemplos, son necesarios para poder entender la metafísica de lo bello de Schopenhauer, que no quiere decir otra cosa que: “(...) la doctrina de la representación, en tanto ésta no se encuentra sometida al principio de razón suficiente y es independiente de él; es decir, se refiere a la aprehensión de las ideas, las cuales constituyen precisamente el objeto del arte”<sup>155</sup> y que es justamente el tema del tercer libro de *El mundo como voluntad y representación*.

Por lo anterior, al dedicar este apartado a la concepción schopenhaueriana del genio pensé (que al igual que sucedió con Kant), habría que decir algo más antes de entrar de lleno a esa figura enigmática que es el genio, de ahí que considere necesario exponer muy brevemente tanto el libro I y II de *El mundo como voluntad y representación*. Ahora bien, no los expondré exhaustivamente porque haría que mi exposición fuera más extensa y entonces se perdería el hilo que quiero mostrar al exponer a Kant, a Schopenhauer y a

---

<sup>153</sup> Immanuel Kant, *op. cit.*, pp. 234-251

<sup>154</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación Vol. I*, p. 65

<sup>155</sup> Arthur Schopenhauer, *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, p. 81

Nietzsche, por ello me dedicaré a exponer los puntos que considero claves de esos libros para que cuando comience con los conceptos de idea platónica en el tercer libro se sepa a qué me refiero y no exista un dejo que suma en oscuridades y ambigüedades lo que pretendo mostrar.

Para este apartado dedicado a Schopenhauer el orden será el siguiente: primero expondré el libro primero de *El mundo como voluntad y representación* centrándome un poco en lo que Schopenhauer entiende por principio de razón suficiente, representación intuitiva y abstracta, de que se ocupa la ciencia, cuáles son las facultades que posee el hombre y por último qué significado o relevancia tiene el cuerpo como representación inmediata que será la conexión con el segundo libro, en éste me centraré en lo que es el cuerpo como voluntad, lo que es la voluntad y sus objetivaciones inmediatas que son las ideas platónicas, con éstas pienso cerrar la exposición de ese segundo libro y pretendo comenzar con el tercero donde retomaré las ideas platónicas para de ahí pasar a cómo es posible contemplarlas y luego cómo es posible reproducirlas en las obras de arte que será justamente la tarea del genio y que es el tema que ocupa a este apartado.

Para Schopenhauer el mundo es, por un lado, voluntad y nada más que voluntad y, por otro, representación y nada más que representación. En lo que sigue buscaré clarificar esta frase y de esta forma llegar al objeto del arte y su creador, que es el genio.

### **3. 3. 2. El mundo como representación. La representación sometida al principio de razón: el objeto de la experiencia y de la ciencia.**

El primer libro de *El mundo como voluntad y representación* comienza diciendo: “El mundo es mi representación”<sup>156</sup> ¿a qué se refiere Schopenhauer con esto? Se refiere principalmente a que el mundo se ha vuelto objeto de conocimiento para el sujeto, es decir, el mundo es mi representación en tanto que el mundo es un objeto de conocimiento para un sujeto que lo conoce. Esta afirmación engloba una forma del conocimiento que según Schopenhauer es la más general y más abstracta de todas<sup>157</sup>, con dicha forma conocemos todo lo que puede ser objeto para un sujeto.

---

<sup>156</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación Vol. I*, & 1 p. 85

<sup>157</sup> *Idem*.



La representación es para Schopenhauer una forma general del conocimiento, es aquella forma mediante la cual todos los objetos de la experiencia posible se nos van a mostrar, es importante señalar que Schopenhauer siguiendo a Kant en su teoría del conocimiento, dirá que todo conocimiento está mediatizado por formas que hacen posible la experiencia y que determinan el objeto del conocimiento, dichas formas residen en el sujeto del conocimiento. A diferencia de Kant, Schopenhauer va a considerar que tenemos tres formas que hacen posible el conocimiento de objetos y dichas formas son: espacio, tiempo y causalidad. Pero aquí Schopenhauer va a agregar una más y ésta forma, que no lo es tanto, sino más bien un principio, es el que va a determinar la manera en que los objetos que se le presentan al sujeto van a estar relacionados, éste principio no es sino el principio de razón suficiente, que en palabras de Schopenhauer puede ser dicho de la siguiente forma: “que siempre, y en todas partes, cada cosa sólo puede ser *en virtud de otra*”<sup>158</sup>. Este principio es muy importante pues va a ser el guía en la forma en que vamos a conocer los objetos del mundo. Ya en su tesis doctoral Schopenhauer dividió este principio en cuatro cuya raíz común es el intelecto humano, esta división permite entender la forma en que los distintos objetos del conocer se relacionan, aquí solo me interesa explicar dos porque son los que estarán relacionados con lo que posteriormente desarrollaré pero de igual forma mencionaré los restantes.

El principio de razón suficiente se divide en cuatro como ya he dicho, dicha división obedece a los objetos a los cuales se refiere y son los siguientes:

- 1.- El principio de razón suficiente del devenir: Reina en las representaciones intuitivas — que más adelante diré cuáles son— y se refiere principalmente a la necesidad de que un estado de cosas determine a otro<sup>159</sup>.
- 2.- El principio de razón suficiente del conocer: Reina en las representaciones abstractas — de igual forma más adelante ahondaré en esto— y se refiere precisamente al fundamento de dichas representaciones, es decir, de donde obtienen su verdad, esto quedará más claro en lo que sigue.
- 3.- El principio de razón suficiente del ser: Reina en las formas puras de la sensibilidad, espacio y tiempo.

---

<sup>158</sup> Arthur Schopenhauer, *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, &50 p. 224

<sup>159</sup> *Ibid*, &20 p. 70

4.- El principio de razón suficiente del obrar: Reina en la ley de la motivación, es decir, en los motivos que tenemos para realizar nuestras acciones.

Haciendo un pequeño recuento de lo que he expuesto hasta ahora puedo decir que el mundo como representación significa que el mundo se ha vuelto un objeto de conocimiento para el sujeto. Esta forma lo es del conocimiento, es la más general y al mismo tiempo posibilita el conocimiento de cualquier objeto. De esta forma se puede derivar el principio de razón suficiente como el principio mediante el cual toda relación entre objetos se da, dicha forma estriba en la necesidad, pues según Schopenhauer: “El principio de razón suficiente, en todas sus formas, es el único principio y el único portador de todas y cada una de las necesidades. Pues necesidad no tiene otro sentido verdadero y claro que la indefectibilidad de la consecuencia, cuando se ha puesto la razón. Según esto, toda necesidad es condicionada (...)”<sup>160</sup>

El principio de razón suficiente podemos entenderlo como aquel que otorga la necesidad a los objetos que se le presentan al sujeto, es decir, si observamos que el sol calienta la piedra, dicho fenómeno se da porque existen ciertas partículas de calor que ocasionan que la temperatura de la piedra empiece a subir, dicha determinación de unas partículas (las del sol) sobre otras (las de la piedra) que ocasionan el calentamiento de la piedra, es de la que habla Schopenhauer cuando se refiere al principio de razón suficiente del devenir, un estado de cosas determina a otro con necesidad.

Hasta ahora solo he hablado de dos de las formas que tenemos para conocer, la primera y más general puede expresarse de la siguiente manera: Para todo objeto hay un sujeto y para todo sujeto debe haber un objeto. La segunda es el principio de razón en sus cuatro configuraciones, devenir, conocer, ser y obrar, dicha forma otorga la necesidad a la relación de los objetos que siempre es determinación. Las que siguen son las que Schopenhauer dividirá en capacidades cognoscitivas del sujeto y son: Sensibilidad pura — que abarca tiempo y espacio—, Entendimiento —que conocerá la causalidad—, Razón — que formará conceptos a partir de la intuición— y Discernimiento —que suministrará el material intuitivo a la razón para formar conceptos—.

Comenzaré explicando la sensibilidad pura, ésta consta de dos formas las cuales como ya he mencionando son espacio y tiempo. La función de la sensibilidad pura es

---

<sup>160</sup> *Ibid*, &49 p. 218

principalmente la de determinar los objetos sensiblemente, la esencia del espacio según el principio de razón del ser, es que se determinan los cuerpos recíprocamente. La esencia del tiempo según el principio de razón del ser es meramente la sucesión, el orden en el que aparecen los cambios en los cuerpos determinándose unos a otros. Y la receptividad conjunta de estos dos es el entendimiento cuya forma esencial es la causalidad y su contenido, la materia. La esencia de la materia es la causalidad, es decir, su ser es el actuar; causa y efecto constituyen su esencia.

La materia no puede actuar sobre nada que no se halle en el espacio y no se suceda en el tiempo, es decir, sobre nada que no sea ella misma. El actuar de la materia se refiere principalmente a que dado un estado de cosas éste determine al siguiente, y éste a su vez determine a otro, el entendimiento es el que ordena esta serie de causas y efectos y por ello su principal función es aplicar esa relación de causalidad. El entendimiento en este sentido es el que pone en relación espacio y tiempo. El cambio que se origina en la materia viene producido por una acción que ella misma ha ejercido a sí misma.

Con lo dicho hasta el momento podemos decir que la representación intuitiva<sup>161</sup> es aquella que proviene de la sensibilidad y del entendimiento, la representación intuitiva en ese sentido es la que nos permite conocer el mundo sensiblemente y observar sus fenómenos como un constante devenir, pues cada cosa está determinada por otra y ésta a su vez por otra<sup>162</sup>. La representación intuitiva capta el mundo que se nos presenta y determinamos a partir de las formas puras que tenemos para conocerlo.

Ahora pasaré a hablar de las otras representaciones que hay para Schopenhauer, éstas son las representaciones abstractas. Éstas son producidas por la razón, ella tiene la capacidad solo de recibir no de crear, esto quiere decir que las representaciones abstractas provienen de las representaciones intuitivas y este proceso se da gracias al discernimiento, éste suministra a la razón todo el material intuitivo del entendimiento y la sensibilidad a la

---

<sup>161</sup> “Pero no es más que una simple *sensación* en los órganos sensoriales y sólo por la aplicación del *entendimiento* (esto es, de la ley de causalidad) y de las formas de la intuición (espacio y tiempo) transforma nuestro *intelecto* esa simple *sensación* en una *representación*, que ahora existe como *objeto* en el espacio – tiempo y que no puede diferenciarse salvo si se pregunta por la cosa en sí, siendo por lo demás idéntica con él”. Arthur Schopenhauer, Crítica a la filosofía Kantiana en *El mundo como voluntad y representación*, Vol. I, p. 543

<sup>162</sup> “(...) el principio de razón suficiente exige siempre tan sólo la totalidad de la *condición más próxima*, nunca la totalidad de la serie”. Arthur Schopenhauer, Crítica a la filosofía Kantiana en *El mundo como voluntad y representación*, Vol. I, p. 587

razón para que ésta pueda crear conceptos. Cabe aclarar que para Schopenhauer concepto y representación abstracta son lo mismo.

Ahora parece haber una contradicción, he dicho que la razón no crea, pero he dicho que hace conceptos, esto debe entenderse como que la razón por sí misma no puede crear algo, sino que requiere de todo el contenido intuitivo dado por el entendimiento para crear un concepto. La razón solo hace una copia imperfecta de lo sensible porque al realizarse el proceso de abstracción muchos contenidos específicos se van perdiendo para dar lugar a la generalidad que permite la comunicación de los mismos<sup>163</sup>.

En ese sentido la representación abstracta es una copia imperfecta de la intuitiva, por ello podemos denominarlas representaciones de representaciones pues son representaciones que deben su fundamento a otra representación y aquí es donde se introduce el principio de razón suficiente del conocer. Este principio es el siguiente: “(...) si un juicio tiene que expresar conocimiento, debe tener una razón suficiente; en virtud de esta propiedad recibe el predicado de verdadero. La verdad es por tanto, la relación de un juicio con algo diferente de él, que se llama su razón (...)”<sup>164</sup>. A lo que se refiere esta oscura cita es que el principio de razón suficiente del conocer es muy diferente al del devenir, porque en el que nos ocupa aquí la razón suficiente no es una causa que preceda en tiempo a un efecto<sup>165</sup> sino que más bien una representación que da la razón de ser a otra. La representación abstracta como ya he mencionado anteriormente es una copia imperfecta de la representación intuitiva, ella misma, es decir la representación abstracta debe su razón de ser a una intuitiva, entonces cuando emitimos un juicio que no es sino una mera relación de conceptos<sup>166</sup>, la razón de ser de estos conceptos, es decir, su fundamento es el que les conferirá la verdad, según Schopenhauer hay cuatro tipos de verdades, no ahondaré en ellas sino solo las mencionaré, estas verdades son: lógica, empírica, trascendental y metalógica.

Dicho lo anterior es importante señalar que para Schopenhauer el decir que se sabe algo no es sino: “(...) poseer en la mente el poder de reproducir arbitrariamente juicios tales

---

<sup>163</sup> “La formación de un concepto se realiza generalmente omitiendo mucho de lo intuitivamente dado, para de ese modo poder pensar por sí, aisladamente, lo restante; así será algo menos lo pensado que lo intuitivo. Si se consideran diferentes objetos intuitivos, se omite en ellos todo lo que tienen de diferente y se conserva lo que hay de idéntico en todos ellos, éste será el género de aquella especie”. Arthur Schopenhauer, *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, &26 p. 150

<sup>164</sup> Arthur Schopenhauer, *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, &29 p. 158

<sup>165</sup> *Ibid*, & 47 p. 216

<sup>166</sup> *Ibid*, &29 p. 158

que tengan su razón suficiente de conocer en algo ajeno a ellos, o sea, que sean verdaderos. Por lo tanto el conocimiento abstracto es el único que es un saber (...)”<sup>167</sup>. Y este saber como ya mencioné es comunicable merced a la generalidad de los conceptos, los cuales permiten transmitir las características esenciales de aquello a lo que nos referimos con ellos, gracias al proceso de abstracción realizado por la razón.

Una diferencia importante entre el conocimiento intuitivo y el conocimiento abstracto, es que el primero siempre vale para un caso concreto, llega solo a lo más cercano, porque como vimos la sensibilidad y el entendimiento solo atienden a un objeto al tiempo y esto también lo señalé cuando en una nota al pie puse que el principio de razón del devenir solo exige la razón más inmediata, no toda la serie<sup>168</sup>. Mientras que toda actividad prolongada coordinada, planificada tiene que partir de principio, o sea de un saber abstracto y ha de verse guiada por ellos.

La representación abstracta como vemos nos permite atender pasado o futuro, la razón y más propiamente la reflexión permite atender distintos objetos en distintos tiempos, pues al separarse de la intuición y de la inmediatez puede tener un panorama más amplio que si solo operara mediante esta última.

Una vez dicho esto pasaré a la última parte de la exposición de este primer libro y ésta atañe a la ciencia. La ciencia para Schopenhauer opera principalmente con conceptos justo por lo que he dicho anteriormente. La razón guía en la ciencia porque requiere la generalización de varios casos particulares que permitan atender tanto los fenómenos que se han dado en el pasado como aquellos que pudieran darse en el futuro. De esta manera los conceptos resultan ser indispensables para el quehacer científico, por ello Schopenhauer menciona que: “(...) el ámbito del concepto es la ciencia”<sup>169</sup> y también que: “(...) particularmente los conceptos son el material propio de las ciencias”<sup>170</sup>.

La ciencia trabaja principalmente con conceptos pero ello no quiere decir que desdeñe la intuición, hay que recordar que sin la intuición no hay conceptos. Este quehacer le permite fijar el conocimiento intuitivo y así dar lugar a las generalidades de los fenómenos, la ciencia usará como principal instrumento a la razón.

---

<sup>167</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación Vol. I*, &10 p. 137

<sup>168</sup> *Ibid*, &12 pp. 139-140

<sup>169</sup> *Ibid*, &12 p.144

<sup>170</sup> Arthur Schopenhauer, *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, &27 p. 154

Otra cosa importante a señalar y con esto concluyo es que la ciencia siempre va a buscar responder a la pregunta ¿por qué?<sup>171</sup>, dicha pregunta surge por el principio de razón suficiente que siempre está dándonos la razón de ser de algo, en la ciencia siempre se busca la razón de ser de un cierto fenómeno y gracias al constante regreso en las cadenas de causas y efectos como asimismo los conceptos cuyo fundamento lo deben a la intuición es que podemos responder a esa pregunta. El fin de la ciencia: “(...) no es la mayor certidumbre, ya que ésta la puede obtener también el conocimiento más puntual [intuitivo], sino que dicho fin consiste en facilitar el saber a través de su forma y dar con ello la posibilidad de completar ese saber”<sup>172</sup>. El fin de la ciencia es el de completar nuestro conocimiento intuitivo con el abstracto, para así tener una visión más clara y más concreta del mundo como representación.

El contenido de las ciencias en general solo atañe a las relaciones que los fenómenos del mundo tienen entre sí, esto con arreglo al principio de razón suficiente. En este mismo sentido debemos comprender que la ciencia y la representación tanto intuitiva como abstracta solo tienen validez en los fenómenos. Para Schopenhauer como ya mencioné más arriba el mundo es por un lado voluntad y por otro representación, hasta ahora solo he explicado el mundo como representación es decir, como un objeto de conocimiento para un sujeto que dado el caso somos todos nosotros, el mundo como representación existe solo y para este sujeto del cual no podemos decir algo porque él mismo en tanto condición de posibilidad del conocer es una mera forma y por ello nunca un objeto. Este mundo como representación está sometido al principio de razón suficiente en sus cuatro configuraciones de las cuales solo destacué dos al ser las que atañen a esta exposición, que era el del devenir y el conocer. Todo lo expuesto hasta el momento vale solo para el mundo considerado como representación sometido al principio de razón suficiente, de ahí que desde este mundo sea totalmente inexplicable el otro, es decir el mundo como voluntad. La ciencia sólo podrá responder a la pregunta del por qué y en ese sentido sería incompleta pues no nos da el sentido de aquello que Schopenhauer considera que sostiene este mundo como representación. Ella misma, es decir, la ciencia solo atañe a los fenómenos y sus relaciones nunca a la cosa en sí.

---

<sup>171</sup> *Ibid*, &4 p. 33

<sup>172</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación Vol. I*, &14 p. 151

Y este abismo parece insalvable si no es por un elemento que decidí poner al final de este resumen del primer libro y que justamente será el punto de partida del siguiente, dicho elemento es el cuerpo. Ya en una nota al pie puse en una cita de Schopenhauer el proceso mediante el cual el mundo intuitivo deviene representación, esto es gracias a una sensación en los órganos de nuestro cuerpo. El cuerpo para Schopenhauer es importante porque gracias a que mediante él percibimos el mundo, podemos conocerlo intuitivamente y después fijar ese conocimiento en conceptos. El cuerpo por ello es el punto de partida del conocer y en este sentido es un objeto inmediato para el sujeto que conoce el mundo, es decir, el cuerpo es la representación más inmediata que tenemos por ser la primera a la que tenemos acceso cuando conocemos, el cuerpo es un objeto inmediato, gracias a las afecciones que sufre por parte de otros cuerpos es que podemos formar todo el conocer. En ese mismo sentido el cuerpo es un objeto y por ello está sometido a las leyes de los objetos<sup>173</sup>.

### **3.3.3. El mundo como voluntad. La objetividad de la voluntad.**

En el mundo considerado desde su otro lado, es decir, voluntad, Schopenhauer comienza haciendo una pregunta la cual es si el mundo como lo ha expuesto hasta ahora solo se reduce a la representación. ¿No será acaso que hay algo que le da realidad a estos fenómenos y que por lo tanto se diferencia de ellos? Esta pregunta surge de una necesidad interna que tiene todo ser humano, la cual es una resistencia a creer que el mundo como lo vemos solo es representación, es decir, determinación subjetiva del objeto a partir de las formas del conocimiento.

La respuesta a la pregunta más arriba planteada será que de hecho sí la hay y que la experimentamos todo el tiempo. La forma de experimentarla tiene su origen en nuestro propio cuerpo, si al final de la primera sección, en contra de la propia exposición del libro primero, mencioné que el cuerpo era el objeto inmediato ya que él es el punto de partida de todo el mundo como representación al ser afectado sensitivamente por cuerpos externos, en este mundo como voluntad también es el punto de partida para acceder a aquello que es distinto de la representación y que por ello mismo no puede ser conocido o determinado por ella. Entonces surge el mundo como voluntad por la propia experiencia interna que tenemos de nuestro cuerpo, esa experiencia es cada acto que realizamos, en cuya base se encuentra

---

<sup>173</sup> *Ibid*, &2 p. 87

la voluntad, palabra que designa esos actos volitivos, cada movimiento de nuestro cuerpo es la manifestación de nuestro ser en sí, de la voluntad.

Aquí es donde el subtítulo del segundo libro cobra sentido, la objetividad de la voluntad no quiere decir otra cosa que la voluntad hecha objeto, es decir fenómeno, pero ¿cómo se da esto? Es algo que en lo siguiente buscaré explicar y que como se verá en la tercera sección dedicada al genio tiene una conexión fundamental.

El cuerpo en su actuar hace visible la cosa en sí que es voluntad, estos actos están determinados por causas externas a él, es decir por motivos, aquí es donde la cuarta clase del principio de razón suficiente cobra significado. Dado que la exposición busca ir en otra dirección y que esto no se relaciona con nuestro objeto que es el arte, remito a todo lo que Schopenhauer menciona sobre esto en su tratado<sup>174</sup>.

En el cuerpo es donde Schopenhauer encuentra el punto de apoyo para construir su metafísica de la naturaleza. Sin embargo, como veremos, esto no quiere decir que considere posible el conocimiento absoluto de la cosa en sí, tan sólo la más inmediata de las objetivaciones de nuestra voluntad como clave que permite pensar el ser del mundo como verdad independiente de las formas de representación<sup>175</sup>.

El cuerpo es el que, como dije más arriba, a partir de su experiencia interna hace posible el tránsito al mundo como voluntad, ya que desde la representación nunca íbamos a poder acceder a él, puesto que la representación solo se relaciona con otra representación nunca con aquello de que es manifestación, pues Schopenhauer por analogía también concede voluntad a los objetos. Entonces la voluntad se manifiesta fenoméricamente a partir de los objetos en la naturaleza y de igual forma se objetiva en el cuerpo humano, pero sólo en este último se es consciente de esto, pues solo este cuerpo se puede experimentar desde dos flancos distintos simultáneamente, es decir, como voluntad y como representación.

Una vez expuesto que el mundo aparte de representación también es voluntad y que dicho tránsito es posible gracias a nuestro cuerpo pasaré al siguiente punto que considero importante para esta breve exposición. ¿Qué significa la voluntad? Esta pregunta tiene dos partes y es importante primero señalar la primera para dar paso a la segunda. La voluntad es

---

<sup>174</sup> Cfr. Capítulo VII de *Sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. (edición citada)

<sup>175</sup> Cfr. Crescenciano Grave, *Verdad y Belleza: Un ensayo sobre ontología-estética*, p. 160



la cosa en sí, es aquello que está fuera de cualquier forma de conocimiento, no es determinable bajo ningún concepto absoluto que capte su esencia tal cual es. En este sentido la palabra voluntad es un símbolo que nos permite pensar, experimentar, nuestra esencia interna, esa esencia que se manifiesta en los actos de nuestro cuerpo; cada acto del cuerpo es manifestación de una y la misma voluntad. Entonces con la palabra voluntad señalamos aquella cosa en sí, que siempre está fuera de la determinación absoluta.

La segunda parte de la respuesta es que la voluntad es esencialmente anhelo<sup>176</sup>. Un anhelo que podemos traducir en deseo, pero ese deseo es un deseo que se manifiesta o se concretiza solo en el fenómeno, la voluntad solo puede querer, pero su objeto del querer solo puede darse en el fenómeno, pues ya mencioné que el objeto solo se da en el mundo como representación.

La voluntad debemos entenderla como un eterno deseo que se da en nosotros mismos, es una tendencia que nunca es satisfecha, siempre está queriendo, pero nunca colma de satisfacción dicho deseo porque al materializarse en el mundo como representación el objeto de nuestro deseo y su alcance se ve sustituido por otro, y por otro, y por otro, porque nuestra esencia más íntima no es satisfacción sino siempre insatisfacción, siempre deseo. También es importante mencionar que la misma voluntad al estar fuera de toda determinación conceptual, espacial y temporal, es una. Ella es una unidad que está presente en toda cosa de la naturaleza<sup>177</sup>. Todo ser en la naturaleza la tiene en la misma medida, pues ella no es divisible, no es que una cosa tenga más voluntad que otra sino que ambas la tienen en la misma medida.

Con esto espero responder a la pregunta de qué es lo que significa voluntad y a qué refiere. Ahora pasaré a hablar de las ideas platónicas que es lo que va a conectar con la tercera sección. La idea platónica es definida o más bien retomada por Schopenhauer hacia el final del párrafo 25, con ocasión de la contemplación minuciosa de los objetos en la naturaleza. Nos dice que si contemplamos atentamente y con minuciosidad a un hombre puede ser que en esa contemplación se nos revele su esencia propia<sup>178</sup>. En dicha contemplación podemos atisbar:

---

<sup>176</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación Vol. I*, &29 p. 255

<sup>177</sup> *Ibid*, & 25 p. 218

<sup>178</sup> *Ibid*, &25 p. 218

(...) esos diversos niveles de objetivación de la voluntad expresados en individuos sin cuento como inaccesibles prototipos de éstos o en cuanto formas eternas de las cosas no se hallan inmersas en el tiempo y el espacio, el medio de los individuos, sino que permanecen fijas sin someterse a cambio alguno, persistiendo sin devenir jamás, mientras que los individuos nacen y desaparecen, devienen constantemente y nunca persisten; yo afirmo que estos niveles de objetivación de la voluntad no son sino las ideas de Platón<sup>179</sup>

Las ideas de Platón son los modelos eternos de las cosas que están fuera del principio de razón y del principio de individuación<sup>180</sup>. Éstas son las que posibilitan el tránsito de la voluntad a la representación, son el gozne entre lo que es en sí y lo que es fenómeno. La unidad esencial se objetiva inmediatamente en las ideas o formas eternas de la naturaleza y, mediante esta multiplicidad finita, se objetiva espacial y temporalmente en la multiplicidad de individuos que infinitamente se generan y se desvanecen mostrando la caducidad de su presencia, pero también señalando la permanencia imperturbable de las ideas y la constante objetivación de la voluntad<sup>181</sup>.

Ahora es importante mencionar que estas ideas platónicas son diferentes y tienen distintos niveles de objetivación, los más bajos, son los correspondientes a las fuerzas naturales como la gravedad, la impenetrabilidad, los más altos corresponden a las plantas, a los animales y al hombre. Como ya he mencionado gracias a estas ideas la voluntad entra en el mundo como representación donde dicho modelo es repetido y reproducido por el principio de razón suficiente y el principio de individuación. También cabe mencionar que dichas ideas no están estáticas sino que están en una constante disputa entre ellas mismas para apoderarse de la materia y así conseguir que se objete la voluntad. Esta disputa es la lucha de la voluntad con ella misma y es lo que me propongo explicar a continuación ya que como se verá dicha disputa desemboca en el mundo como representación con lo cual se observa que el mundo como representación no puede condicionar al mundo como voluntad, sino que realmente el proceso es el inverso, el mundo como voluntad condiciona al mundo como representación<sup>182</sup>.

La lucha de la voluntad con ella misma se da desde los niveles inferiores de la objetivación de la voluntad, esto quiere decir, que desde las fuerzas naturales como la

---

<sup>179</sup> *Ibid*, &25 pp. 218-219

<sup>180</sup> Condición de posibilidad de la pluralidad de individuos.

<sup>181</sup> Cfr. Crescenciano Grave, *Verdad y Belleza: Un ensayo sobre ontología-estética*, p. 170

<sup>182</sup> Arthur Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, p. 50

gravedad, la impenetrabilidad, hay una constante disputa por manifestarse en la materia, por manifestarse en el mundo como representación. Esta lucha no es tan visible en estos niveles por ser más difusas al manifestarse, pero donde logra verse con más claridad es en los niveles altos donde los animales comen plantas y los hombres se comen a ambos. En los niveles más altos logra verse el sometimiento de los niveles más bajos, la idea del animal somete a la idea de la planta y esto se hace visible en el mundo ya objetivado, de igual forma la idea del hombre que es la más clara y nítida al ser la que mejor logra mostrar la esencia de la voluntad como un ser volente, y de igual forma, la idea del hombre somete a todas las demás como la del animal y la de la planta.

Dicha disputa de las ideas como ya he mencionado logra su más clara manifestación en el hombre donde hay un sometimiento tanto de fuerzas naturales como de otros seres vivos, es decir, una clara victoria de la idea del hombre sobre las demás. De esto se va a desprender que el querer que constituye la esencia de todo lo vivo, pues todo lo vivo es voluntad, se muestra en la propia forma corporal: el cuerpo, con sus órganos e interrelaciones, es la voluntad de vivir objetivada<sup>183</sup>.

Con ello el cerebro va a ser la objetivación de la voluntad del conocer. El cerebro es donde la voluntad se objetiva para dar lugar al mundo como representación, por ello es voluntad de conocer. Al añadirse la representación, como desenvolvimiento de la misma voluntad, ésta puede adquirir conciencia de su propio ser y del objeto del querer: lo que la voluntad quiere es el mundo y la vida como tal y como son en sí mismos<sup>184</sup>. Como ya había mencionado más arriba, la voluntad solo cobra conciencia del objeto de su querer en el mundo como representación y con ello lo que ella ve es que se quiere a sí misma y se consume a sí misma a través de sus propias objetivaciones.

También es importante mencionar lo que Schopenhauer dice respecto al cerebro:

El conocimiento aparece, representado por el cerebro o un ganglio más grande, tal como cualquier otra tendencia o determinación de la voluntad que se objetiva se ve representada por un órgano, esto es, se presenta como un órgano para la representación. Solo al sobrevenir este remedio, esta maquinaria, surge de golpe el mundo como representación con todas sus formas, objeto y sujeto, tiempo, espacio, pluralidad y causalidad. El mundo esgrime ahora su segundo flanco. Lo que hasta entonces era mera voluntad, ahora es simultáneamente representación, objeto de sujeto cognoscente. La voluntad, que hasta aquí seguía su impulso a oscuras con

---

<sup>183</sup> Cfr. Crescenciano Grave, *Verdad y Belleza: Un ensayo sobre ontología-estética*, p. 174

<sup>184</sup> *Idem*.

suma seguridad e infalibilidad, ha encendido en este nivel una luz como un mero medio que sería necesario para suprimir la desventaja derivada de la densidad y compleja índole de sus fenómenos más consumados<sup>185</sup>

En esta cita lo que se expone con más claridad es cómo con el cerebro que es objetivación de la voluntad en el hombre y en el animal, por decirlo de alguna forma, nace, se alumbra el mundo como representación. Gracias al cerebro podemos conocer el mundo y de cierta forma se puede decir que la voluntad a través de nosotros se conoce a sí misma y cobra conciencia del objeto de su querer.

Esto es importante porque el cerebro al ser el punto de nacimiento del mundo como representación también implica que todo lo que conoce es por una tendencia, de hecho, lo que diría Schopenhauer es que gracias al cerebro tenemos conciencia de los peligros que nos rodean y entonces buscamos la forma de salvaguardarnos a nosotros mismos y a la especie, en este caso el ser humano, por ello todo objeto para el cerebro o el intelecto, tiene un interés<sup>186</sup>. Entonces el mundo como representación, como ya he mencionado, está determinado, sometido al mundo como voluntad y por ello mismo, todo conocimiento de ese mundo como representación está condicionado por un interés, por una tendencia. Dicho de una manera más sintética: “El mundo como representación está posibilitado por el mundo como voluntad”<sup>187</sup>.

Para concluir, la lucha de la voluntad con ella misma, la lucha de las ideas, a través de sus objetivaciones, origina la presencia de un individuo en el cual su forma correspondiente no se agota sino que se concreta<sup>188</sup>. Con ello, y este es el puente final hacia el libro tercero, Schopenhauer dirá: “(...) podemos considerar estas distintas ideas como actos volitivos singulares y simples en sí en los que se viene a expresar más o menos su esencia, pero los individuos a su vez son fenómenos de las ideas, y por tanto de esos actos, en el tiempo, el espacio y la pluralidad”<sup>189</sup>. Se puede considerar a las ideas de esa forma y nosotros mismos en nuestra volición en el mundo fenoménico nos parecemos más o nos parecemos menos a ese modelo, pero aquel que logra semejarse más a la idea en el acto es considerado bello naturalmente. Esto porque es más cercano a la idea de la cual él es copia,

---

<sup>185</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación Vol. I*, & 27 p. 141

<sup>186</sup> Arthur Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, p. 144

<sup>187</sup> Cfr. Crescenciano Grave, *Verdad y Belleza: Un ensayo sobre ontología-estética*, p. 174

<sup>188</sup> *Idem.*

<sup>189</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación Vol. I*, & 28 p. 246

la objetivación en él se dio de una forma más acabada, más libre de impurezas. Por ello la lucha de la voluntad con ella misma da lugar a la belleza en la naturaleza<sup>190</sup>. Gracias a esa disputa de las ideas y del dar lugar a los individuos podemos apreciar en ellos la semejanza que pueden tener con el modelo natural y eterno del cual son copia y que, como veremos a continuación, esos mismos individuos pueden facilitar la contemplación de la idea en el arte.

### **3.3.4. El mundo como representación. La representación al margen del principio de razón: la idea platónica: el objeto del arte.**

Una vez expuesto todo lo que consideré importante del primer y segundo libro de *El mundo como voluntad y representación* llego finalmente a la exposición de los tres puntos planteados al inicio de esta sección dedicada a Schopenhauer, a saber: Las ideas platónicas, el sujeto puro del conocimiento y el genio. Ya he adelantado un poco sobre el primer punto y a continuación solo remarcaré algunas cosas para que se tenga claro por qué la idea es diferente de la voluntad y a su vez, por qué sí podemos conocerla a diferencia de aquella.

#### **3.3.4.1. Las ideas platónicas.**

Para empezar solo recordaré que las ideas tal como Schopenhauer las piensa son aquellas objetivaciones inmediatas de la voluntad que son el gozne entre esta última y el mundo como representación. Dichas ideas son la forma eterna de las cosas, de todo individuo y de todo ser, nosotros solo somos copias de ellas. Como son los modelos prototípicos de todo, no les incumben ni la pluralidad ni el cambio y por ello el principio de razón no tiene algún significado para ellas. Dicho principio como expuse en la sección dedicada al primer libro de *El mundo como voluntad y representación* es una forma mediante la cual se relacionan los objetos y se le presentan al individuo, dicha relación es la de necesidad, dicha necesidad tenía cuatro formas según el objeto que se manifestaba. Aquí Schopenhauer habla de una forma general, es decir, habla de que a la idea platónica no le incumbe ningún tipo de necesidad, pero sobre todo, de la de aquel principio de razón que operaba en las representaciones sensibles, que era el del devenir. Dichas ideas en este sentido se hallan fuera de toda determinación dada por aquel sujeto que posea en su forma de conocer el principio de razón, es decir, ningún sujeto individual puede acceder a contemplarlas. Esto significa que aquel sujeto que determinaba todo objeto, según la forma más general del

---

<sup>190</sup> Cfr. Crescenciano Grave, *Verdad y Belleza: Un ensayo sobre ontología-estética*, p. 174

conocimiento, conforme a las formas puras de la sensibilidad y el entendimiento no puede conocer dichas ideas, al estar ellas fuera de todo principio de individuación (pluralidad) y conocer (principio de razón).

Dicho esto la pregunta que surge es: ¿Cómo es posible el acceso a esos modelos eternos, prototípicos, finitos, fijos, ajenos al devenir, que son las ideas platónicas y que además, son la objetivación inmediata y adecuada<sup>191</sup> de la voluntad? Para responder a esta pregunta es que se requiere saber cuál es la distinción entre voluntad e idea, si bien es cierto esto no quedó aclarado anteriormente por la razón de que no cobraría sentido sino hasta que expusiera las ideas platónicas en extenso, busco hacerlo ahora con la intención de que se comprenda por qué no lo hice hasta ahora.

Schopenhauer nos va a ofrecer esta distinción a partir de lo que Kant y Platón dicen respectivamente sobre la cosa en sí y la idea. De Kant dirá que:

Tiempo, espacio y causalidad no son determinaciones de la cosa en sí, sino que sólo pertenecen al fenómeno, al no ser sino a las formas de nuestro conocimiento. Ahora bien, dado que toda pluralidad, así como todo comienzo y todo fin sólo son posibles a través del tiempo, el espacio y la casualidad, se sigue que todo esto pertenece también únicamente al fenómeno y en modo alguno a la cosa en sí. Mas como nuestro conocimiento se ve condicionado por esas formas, entonces la experiencia en su conjunto sólo es conocimiento del fenómeno, no de la cosa en sí, por lo cual tampoco sus leyes pueden valer para la cosa en sí.<sup>192</sup>

Esta cita engloba brevemente lo que sería la concepción de Schopenhauer de la cosa en sí de Kant y su indeterminación por parte de nuestro conocimiento que se basa en el espacio, el tiempo y la causalidad. En la sección anterior donde hablé sobre la voluntad como aquello que se manifiesta a través del espacio, el tiempo y la causalidad, pero esta manifestación no es ella misma, ya está hecha objeto y por lo tanto es un fenómeno determinable por las formas de nuestro conocimiento. De esta forma a la cosa en sí o a la voluntad le es ajena nuestra forma de conocer, ésta está a su servicio al ser una creación, un punto donde se ilumina gracias a nuestro cerebro y nuestro cuerpo.

Por otra parte de Platón dirá:

---

<sup>191</sup> Esto lo aclararé más adelante.

<sup>192</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación Vol. I*, &31 pp. 260-261

Las cosas de este mundo que perciben nuestros sentidos no tienen verdadero ser: *están en constante devenir, pero nunca son*; sólo tienen un ser relativo, pues en suma sólo son en y por su relación recíproca, por lo que muy bien podría llamarse no-ser a su existencia. Por consiguiente, no son objetos de un conocimiento apropiado, pues tal conocimiento sólo puede serlo de aquello que siempre es en y por sí de la misma manera, mientras que por el contrario las cosas del mundo sólo son el objeto de un opinar ocasionado por la sensación. Mientras estemos limitados a su percepción nos asemejamos a hombres reclusos en una oscura caverna y cuyas ataduras les impidieran incluso voltear la cabeza, con lo cual no vieran sino las siluetas de las cosas reales que pasan fugazmente junto al fuego prendido a su espalda y se reflejan en el muro situado frente a ellos e incluso tanto de los demás como de sí mismos sólo vieran las sombras sobre dicho muro. (...). En cambio, lo único que puede ser llamado verdaderamente ser, porque *siempre es, pero nunca deviene ni desaparece*, son los originales reales de esas siluetas, que son las ideas eternas, las formas primitivas de todas las cosas<sup>193</sup>

Esta cita es más extensa pero decidí cortarla antes porque creo que con lo que elegí de ella se ve más claro que Schopenhauer está retomando las ideas en el sentido de los modelos eternos de las cosas, que todo lo que vemos, sentimos, experimentamos es una mera copia de aquello que realmente es. Ahora bien, más adelante Schopenhauer continúa diciendo que de estas ideas es de las únicas que cabe un conocimiento apropiado, pues el objeto de conocimiento es aquello que siempre y bajo cualquier respecto es, no lo que sólo es conforme a cómo se le mira<sup>194</sup>. Esto se refiere principalmente a que las ideas son inmutables y a ellas no les afecta en absoluto el devenir como más arriba he dicho, a ellas las conoceríamos adecuadamente en el sentido de que son siempre las mismas y no dependen de cómo se las vea, es decir, el conocimiento de los objetos sensibles, de las cosas, siempre dependen de cómo es que se relacionan con otra cosa, es una relación entre objetos que siempre está cambiando, al contrario, el conocimiento de las ideas no depende de estas relaciones entre objetos y es siempre el mismo.

Ahora, la distinción entre voluntad e idea es que la voluntad siempre va a ser lo indeterminado, de ella no podemos predicar ningún conocimiento que la capte como ella es en sí misma, al contrario nunca podrá ser objeto para un sujeto. La idea por el contrario

---

<sup>193</sup> *Ibid*, p. 261

<sup>194</sup> *Ibid*, pp. 261-262

nunca va a ser conocida con las determinaciones de espacio, tiempo y causalidad, pero sí va a poder ser determinada por un conocimiento adecuado, esto hace que la idea sea objeto para un sujeto y conserve la forma más general del conocimiento que es justamente la que acabo de enunciar, si bien es cierto está fuera de las otras formas, a saber, el principio de razón, espacio, tiempo y causalidad, si puede ser objeto de un conocimiento distinto y es el que en las próximas dos secciones buscaré explicar.

Dicho esto surge la pregunta: ¿cómo es posible obtener ese conocimiento adecuado que me permita acceder a las ideas? Esta pregunta será respondida en seguida, antes es indispensable hacer un último matiz con respecto al conocer sometido al principio de razón, al espacio, al tiempo y la causalidad.

En el análisis del primer libro, traté de hacer énfasis o sino al menos en que se viera que el cuerpo era el punto de partida de todo conocimiento, pues ahí lo expuse como una representación entre otras, él es el que da origen al conocimiento intuitivo y por ende al abstracto. En el segundo libro este cuerpo se mostró como objetivación de la voluntad, es decir, como voluntad hecha objeto, gracias a los movimientos de nuestro cuerpo y a nuestra experiencia interna del mismo se descubrió ese hilo oculto que conducía al mundo como voluntad. Dicho cuerpo, sobre todo el humano, se reveló como aquel donde la voluntad se hacía más visible, al ser el lugar donde la voluntad logró cobrar conciencia de sí e iluminar el mundo con la representación. De todo esto se sigue que el cuerpo humano al ser objetivación de la voluntad estorba a la hora de contemplar las ideas, pues dicho cuerpo es obra de la voluntad y por ello mismo no puede liberarse de esa servidumbre a menos de que se opere un cambio en el ser humano, dicho cambio se explicará en la siguiente sección, pues ahí el sujeto del conocer, cesa de ser un individuo y pasa a ser un sujeto puro del conocimiento.

#### ***3.3.4.2. El sujeto puro del conocimiento.***

Dicho cambio en el individuo se da cuando éste logra emanciparse del conocimiento al servicio de la voluntad, justamente porque el sujeto cesa de ser un simple sujeto individual y ahora es un sujeto puro avolitivo del conocimiento, que deja de rastrear las relaciones conformes al principio de razón, quedando absorto en la serena contemplación del objeto



dado, al margen de su conexión con cualquier otro<sup>195</sup>. Dicho cambio se da como he explicado porque el sujeto suprime su querer y deja de rastrear las relaciones en las que están las cosas para poder contemplar aquella idea de la cual el objeto contemplado es copia. Es como si el sujeto lograra sobreponerse a su querer y a su interés para contemplar pura y desinteresadamente dicho objeto.

Schopenhauer dice:

(...) uno se pierde en esos objetos íntegramente, esto es, se olvida de su individuo, de su voluntad y sólo sigue subsistiendo como puro sujeto, como nítido espejo del objeto: así es como si el objeto estuviese ahí solo, sin alguien que lo perciba y, por lo tanto, no se puede seguir disociando el que intuye de la intuición, sino que ambos devienen uno, en tanto toda la conciencia se ve ocupada y colmada por una única imagen intuitiva; así pues, cuando el objeto queda separado de toda relación con algo ajeno a él y el sujeto se desprende de toda relación para con la voluntad, (...), y justo por ello al mismo tiempo lo prendado en esta intuición no es ya el individuo, (...), sino un puro sujeto del conocimiento, avolitivo, indolente y atemporal<sup>196</sup>

Lo que quiere decir esta cita es que cuando contemplamos algo de la manera antes descrita, es decir, como sujeto puro del conocer, nuestra conciencia se ve colmada por el objeto contemplado, es como un dejarnos ir en la contemplación, el desconectarnos del mundo, de su apremio, el olvidar que el objeto contemplado tiene alguna relación con algo ajeno a él y contemplarlo sólo a él, como si nada más existiera, con lo cual logramos captarlo ya no como el fenómeno del sujeto del conocimiento sometido al principio de razón, sino como realmente es, es decir, como idea platónica, como objetivación adecuada e inmediata de la voluntad. Aquí la relación sujeto-objeto llega a su pureza más lograda, porque justamente solo existe el sujeto y el objeto en esta contemplación, no hay algo ajeno a ellos. Es importante señalar otra cuestión que se encuentra en esta cita y es que el sujeto puro del conocer se vuelve uno con la idea, esto solo quiere decir que éste contempla la idea de forma tal que es un perfecto espejo de ella, es como si no existiera y lo único que hubiese fuera la idea, entonces llega a una identidad donde sujeto y objeto desaparece para dar lugar solo al objeto, es decir, a la idea. Es como si se uniera a la idea de tal forma que

---

<sup>195</sup> *Ibid*, & 34 p. 268

<sup>196</sup> *Ibid*, p. 269

esta se encontrara ahí, sin otra cosa que ella misma, pues ésta desborda completamente al individuo, es tan rica en contenido que nos perdemos en su contemplación.

Por ello Schopenhauer va a decir:

Solo cuando del modo descrito un individuo cognoscente se eleva a puro sujeto del conocer y con ello el objeto examinado se eleva a idea, aparece en toda su pureza el mundo como representación y tiene lugar la perfecta objetivación de la voluntad, pues sólo la idea es una adecuada objetivación suya. Ésta encierra dentro de sí al objeto y al sujeto de igual modo, ya que es su forma única, pero manteniéndose un total equilibrio entre ambos; e igual que el objeto tampoco es aquí nada más que la representación del sujeto, también el sujeto, al quedar absorto en el objeto intuido, se vuelve este objeto mismo, en tanto que la consciencia no es por entero sino la más nítida imagen de dicho objeto<sup>197</sup>

Como explica Schopenhauer solo cuando el sujeto logra elevarse de su individualidad a sujeto puro del conocer, es cuando el mundo como representación se muestra puramente.

Pues como mencioné en la sección anterior dedicada a las ideas platónicas, la representación en este libro se aborda sin estar sujeta al principio de razón suficiente, es decir, la representación libre de la voluntad. Por ello Schopenhauer dice que en este contemplar puro la representación se muestra libre de la voluntad y del principio de razón, pues aquí se considera solamente, sin ningún tipo de injerencia externa, el objeto y el sujeto. La idea es objeto para el sujeto, pero éste al contemplarla se vuelve uno con ella, pero esto no quiere decir que se pierda la relación del conocimiento, que al ser la más abstracta y más general de todas permanece en el mundo como representación al margen del principio de razón. El que se mencione que se mantiene un equilibrio entre sujeto y objeto solo quiere decir que cuando el sujeto se vuelve uno con la idea, éste no deja de ser sujeto sino que se vuelve un espejo nítido de la idea.

De esto Schopenhauer dice: “(...) al sobrevenir la idea, sujeto y objeto dejan de diferenciarse en ella, porque sólo al colmarse mutuamente y compenetrarse perfectamente surge la idea, la adecuada objetivación de la voluntad, el mundo como representación (...)”<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> *Ibid*, p. 270

<sup>198</sup> *Idem*.

Esto solo quiere decir que cuando la idea es contemplada y logra colmar la conciencia del sujeto puro del conocer, él logra volverse uno con ella, pues ésta es contemplada por aquél y éste es colmado por aquélla de tal forma que logran una unidad donde dejan de diferenciarse como tal y sobreviene el mundo como representación por antonomasia, es decir, un objeto para un sujeto y un objeto para un sujeto, donde ninguno tiene supremacía sino que conforman un sola cosa, es decir, representación.

Es importante una vez dicho esto explicar un par de cosas más, la primera y que es algo que no he explicado aún es: ¿Qué significa “objetivación adecuada de la voluntad”? Este concepto significa ante todo que la voluntad se ha hecho objeto sin mediación alguna, es decir, cuando en el libro anterior mostré que el mundo como representación sometido al principio de razón, es la objetividad de la voluntad, mencioné que la voluntad se volvía objeto gracias a las ideas y que éstas mismas eran ya objetivaciones inmediatas suyas, es decir, que las ideas son objetivaciones inmediatas y adecuadas de la voluntad porque no hay algo que medie entre la voluntad y ellas. El mundo como representación sometido al principio de razón es una objetivación inadecuada en el sentido de que ya la voluntad pasó a través de las ideas para objetivarse, lo que quiere decir que todas estas objetivaciones suyas son copias imperfectas de aquéllas.

El otro punto importante a mencionar y que se va a relacionar directamente con el genio es que este elevarse al conocimiento de las ideas es algo que se da por momentos, es decir, que cuando nos liberamos del conocimiento de las cosas para contemplar las ideas, esta contemplación es “una liberación excepcional y momentánea del servicio de la voluntad”<sup>199</sup>. Nuestro intelecto tiene fuerza suficiente para obtener el predominio y renunciar a las relaciones de las cosas con la voluntad, hay un predominio temporal de él.

Schopenhauer agregará que:

El puro conocer avolitivo sobreviene cuando la consciencia de otras cosas se potencia tanto que desaparece la consciencia del propio yo. Pues sólo entonces se capta el mundo de una manera puramente objetiva, cuando se deja de saber que se pertenece a él. Como todo sufrimiento proviene de la voluntad, que constituye el auténtico yo, con el retroceso de ese lado de la consciencia se suprime toda

---

<sup>199</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación Vol. II*, cap. 29 p. 353

posibilidad de sufrimiento, merced a la cual el estado de la objetividad pura de la intuición se convierte en un estado dichoso (...)<sup>200</sup>

Esta cita viene a explicar el estado dichoso que sobreviene cuando del conocimiento de las cosas nos elevamos al de las ideas donde el sujeto y el objeto se compenetran mutuamente logrando una unidad. Este elemento del alivio con respecto al estado contemplativo de la idea pienso retomarlo al final de la exposición del genio, por ahora solo lo menciono como uno de los elementos importantes que me importaba mencionar antes de concluir con la explicación del sujeto puro del conocer.

### **3.3.4.3. El genio.**

Hasta este punto ya he examinado lo que son las ideas y el sujeto puro del conocer, ambos son elementos indispensables en la contemplación de la idea, pero ¿qué tipo de conocimiento tiene por objeto las ideas? La respuesta es el arte. Mediante el arte se nos abre la posibilidad de contemplar esos modelos eternos, inmutables, ajenos a la pluralidad y a todo tipo de cambio. En este sentido esos modelos son previos a la pluralidad de fenómenos pues ya he mencionado que los primeros son las objetivaciones adecuadas de la voluntad y gracias a ellos es que esta última logra hacerse objeto en el mundo como representación sometida al principio de razón. De este conocimiento artístico dice Schopenhauer: “Su único origen es el conocimiento de ideas; su única meta la comunicación de este conocimiento”<sup>201</sup>. El arte entonces se erige como la contemplación de las cosas al margen del principio de razón<sup>202</sup>.

Ahora bien, una vez especificado esto surge la pregunta: ¿Quién es el creador del arte? ¿Quién es el que a través de su actividad va a poder facilitar el acceso a la contemplación de las ideas? La respuesta es simple va a ser el genio. El genio va a ser aquel en el que esa contemplación objetiva, es decir, ese volverse sujeto puro del conocer, será más prolongada que en cualquier otro individuo. Ya había dicho anteriormente que la contemplación de las ideas se daba momentáneamente, pero esta contemplación en el genio es más duradera, con esto no quiero decir que el genio se quede días o años viendo las ideas, no, sino que dura lo suficiente para que él pueda reproducir en su obra de arte lo observado. A continuación voy a aclarar esto.

---

<sup>200</sup> *Ibid*, cap. 29 p. 357

<sup>201</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación Vol. I*, &36 p. 275

<sup>202</sup> *Idem*.

En el continuo objetivarse de la voluntad ésta logra un individuo excedido de inteligencia mediante el cual se intuye y se refleja a sí misma<sup>203</sup>. Este excedente de inteligencia no es, como se pensaría, un exceso de racionalidad, pues el conocimiento conceptual está íntimamente relacionado a servir a la voluntad, pues está en el dominio del principio de razón suficiente, de la inteligencia de la que hablamos aquí es de la intuitiva, el conocimiento artístico es distinto al científico porque el primero está fundado en la intuición y el segundo en los conceptos, por ello podríamos decir que se oponen<sup>204</sup>. Aquí se aprecia la herencia de Kant que pensó que el arte siempre opera mediante la intuición y por ello con el entendimiento, Schopenhauer va a retomar esto solo que en una forma distinta. El genio para el autor de *El mundo como voluntad y representación* es un ser excedido en su capacidad intuitiva, porque gracias a ella es que ya no se ocupa de captar las relaciones entre las cosas, es más, ni a las cosas mismas, siempre está buscando la esencia de ellas, su inteligencia le hace buscar siempre ese modelo eterno que es la idea platónica<sup>205</sup>.

Gracias a este exceso de inteligencia es que el genio logra sobreponerse con más facilidad a los apremios de la voluntad y por ello mismo es que en su aspecto, se nota que hay una supremacía del conocer sobre el querer<sup>206</sup>. El conocer para el genio siempre está por encima de la voluntad, por ello mismo él más que cualquier otro hombre tiende al conocimiento de la idea que de las cosas, en este sentido es llamado “Grande” por Schopenhauer, mientras todos los seres humanos buscan sus propios intereses el genio busca servir a todos<sup>207</sup>, es decir, el genio no busca lo suyo, el egoísmo, lo subjetivo, sino justamente todo lo contrario, busca lo objetivo de las cosas, lo que está libre de intereses personales<sup>208</sup>.

Esto se explica de la siguiente forma: el genio y el hombre común se diferencian, porque el primero tiene desarrollada de manera más potente su capacidad cognoscitiva intuitiva lo que le lleva siempre a buscar lo esencial de las cosas en lugar de las relaciones, que es propio de cualquier otro hombre, pues apremiado por la voluntad, éste último siempre tiende a satisfacer sus fines personales sin importarle lo demás. En cambio el genio

---

<sup>203</sup> Crescenciano Grave, *Verdad y Belleza: Un ensayo sobre ontología-estética*, p. 190

<sup>204</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación Vol. I*, & 36 pp. 280-281

<sup>205</sup> *Ibid*, pp. 284-285

<sup>206</sup> *Ibid*, p. 279

<sup>207</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación Vol. II*, cap. 31 pp. 373-374

<sup>208</sup> *Idem*.

no hace esto, busca siempre lo objetivo, la idea, con ello está al servicio de todos porque gracias a su obra es que por breves instantes podemos suspendernos y elevarnos al conocimiento intuitivo de la idea con lo cual nos volvemos puros sujetos del conocimiento.

Ya he mencionado algunas características importantes del genio, ahora hay que dilucidar mediante qué facultad es que el genio puede reproducir en su obra de arte la idea contemplada. Dicha facultad es la imaginación, el genio precisa de ella justo para no ver en las cosas lo que la naturaleza ha configurado realmente, sino lo que se esforzaría por configurar pero no lleva a cabo a causa de la recíproca lucha entre sus formas<sup>209</sup>. La fantasía en este sentido amplía los horizontes del genio por encima de los objetos que se ofrecen a la realidad y ello conforme a la calidad como a la cantidad<sup>210</sup>.

Con ello la imaginación es un elemento necesario para el genio pero ésta no es suficiente<sup>211</sup>. La imaginación es necesaria para que el genio pueda penetrar en el objeto concreto y de esta forma descubrir su esencia, gracias a esta contemplación imaginativa el genio logra traspasar lo particular y consigue ver la esencia general que se manifiesta en el objeto, es decir, la idea, ver y mostrar lo que el objeto es son las cualidades de la imaginación genial<sup>212</sup>. En este mismo sentido es certero lo que Crescenciano Grave dice: “La imaginación genial permite aprehender al objeto de tal modo que parezca que en él está presente toda su idea”<sup>213</sup>.

Las características del genio hasta este momento pueden resumirse en que él es quien por periodos más duraderos logra contemplar la idea de las cosas con la ayuda de la imaginación y además, gracias a ella logra reproducir la idea en la obra de arte. En este sentido el genio no solo logra contemplar la idea sino también reproducirla, en esta reproducción es que se vale de la imaginación. En la obra de arte se plasma la idea y para su contemplación necesitamos de la actividad genial, que no es sino esta contemplación pura de las ideas al volvernos sujetos puros del conocimiento, con lo cual Schopenhauer no va a negar que todos podemos acceder al conocimiento de las ideas, en este sentido, todos tenemos una cierta actividad genial que nos permite contemplar la idea, pero solo el genio,

---

<sup>209</sup> Arthur Schopenhauer, *op. cit.* Vol. I, &36 p. 277

<sup>210</sup> *Idem.*

<sup>211</sup> Crescenciano Grave, *op. cit.*, p. 192

<sup>212</sup> *Idem.*

<sup>213</sup> *Idem.*

es el que puede hacerlo por más tiempo y al mismo tiempo, poder reproducir esa idea en el arte.

En este punto menciono otra cosa importante, el genio ya es un ser superdotado de conocimiento intuitivo y de igual forma de una imaginación genial, pero esto dice Schopenhauer no es suficiente, de esta manera se ve que el genio tiene que tener una técnica<sup>214</sup>. Gracias a esta técnica es que logra reproducir de mejor manera la idea en la obra de arte, sin esta técnica no habría propiamente obras de arte geniales que permitieran la contemplación de la objetivación inmediata de la voluntad. Técnica y genialidad van de la mano, de igual manera la técnica sola no puede crear obras de arte geniales.

Me parece importante solo mencionar que la inspiración propiamente en Schopenhauer consiste en ese elevarse del conocimiento de las cosas en devenir al de las ideas, es un momento de éxtasis en que el genio al verse liberado de la voluntad actúa como poseído y logra crear la obra de arte genial.

Los hombres geniales son aquellos cuya importancia no se cifra en el carácter personal o práctico, sino en lo objetivo, están en situación de captar lo esencial de las cosas y del mundo, o sea, las verdades más elevadas, así como de reproducirlas de cierta forma<sup>215</sup>. Una de las características del genio que importa resaltar es ésta, este captar lo esencial de las cosas es algo que creo yo se ve en la figura del genio apolíneo-dionisiaco de Nietzsche, el cual expondré en la siguiente sección.

Para ir concluyendo es importante decir que la obra de arte del genio es la que no sirve a ningún fin, es decir, las obras de arte no tienen ningún tipo de utilidad para los fines prácticos de los hombres, ellas están por fuera de esa relación del principio de razón y de fines egoístas, en este sentido, ellas están hechas para todos y en ello reside su carácter noble<sup>216</sup>.

Schopenhauer dirá que:

“El artista nos permite mirar al mundo a través de sus ojos. El que tenga esos ojos, de suerte que reconozca lo esencial, al margen de todas las relaciones que subyacen a la cosa

---

<sup>214</sup> Arthur Schopenhauer, *op.cit.* Vol. I, & 36 p. 286

<sup>215</sup> Arthur Schopenhauer, *op. cit.* Vol. II, cap. 31 p. 373

<sup>216</sup> *Ibid*, p. 376

constituye justamente el don del genio, lo innato; pero el estar en situación de prestarnos ese don y hacernos ver a través de sus ojos esto es lo adquirido, la técnica del arte”<sup>217</sup>

Mediante la técnica el genio nos facilita el acceso a la contemplación de lo que él vio, en este sentido es como si el genio nos prestara sus ojos para contemplar las ideas. Este más fácil acceso a la contemplación estética de las ideas es muy importante para comprender la obra del genio, técnica y genialidad constituyen la obra de ese ser superdotado de conocimiento que logra suspenderse por más tiempo en la contemplación de la idea, además esta última aptitud es innata y por ello no es posible adquirirla por otro medio. Es importante señalar que la labor del genio será distinto en cada una de las artes que Schopenhauer va a mencionar en el tercer libro de *El mundo como voluntad y representación*, en esta exposición no me adentraré en esta discusión porque mi argumentación va dirigida al genio y a la obra de arte en general, porque al menos el primero se relaciona de manera directa con Nietzsche, el segundo ya no tanto, pero esto se tratará en su lugar por el momento me parecía que debía hacer esta aclaración.

A manera de conclusión puedo decir lo siguiente: El genio es ese individuo que está dotado de una capacidad cognoscitiva más desarrollada de lo que está por lo común en los hombres. Este desarrollo de su capacidad cognoscitiva lo lleva en la contemplación estética de las ideas a permanecer más tiempo en ella y no sólo contemplarlas sino reproducirlas en la obra de arte. Dicho genio no solo debe poseer esta cualidad superdotada de conocimiento sino que debe cultivarla a través de la técnica para que en su creación sea más fácil el acceso a la contemplación de la idea. Asimismo en su obra y en su contemplación el genio se vale de la imaginación para poder ver lo que realmente la voluntad quiso plasmar en los individuos sujetos al devenir, ya que ésta, por la continua lucha con ella misma no puede crear los seres como lo desearía, solo el genio puede captar la verdadera intención de aquella. También este individuo es un ser que sirve al ser humano en general porque no está interesado en la forma en que las cosas se le presentan, pues su exceso de conocimiento lo lleva a separarse más a menudo de la voluntad y por ello no persigue sus propios fines como el hombre común, él busca servir a la especie humana al prestarle sus ojos y facilitar la contemplación de la idea mediante su obra.

---

<sup>217</sup> Arthur Schopenhauer, *op. cit.* Vol. I, &. 37 p. 286



Con esto concluyo el apartado dedicado a Schopenhauer y pasaré al que es el tema central de esta tesis. El genio apolíneo-dionisiaco o el genio trágico, tal como Nietzsche lo presenta en *El nacimiento de la tragedia*.

### **3.4. El genio apolíneo-dionisiaco.**

#### **3.4.1. Introducción.**

Hasta este momento por un lado, he expuesto el genio para Kant en la *Crítica del Discernimiento* y por otro, el genio para Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*. Ambos autores son claves para la comprensión del genio apolíneo-dionisiaco, sin embargo, me parece necesario recordar en este momento de la investigación al artista apolíneo y al artista dionisiaco con el objeto de hacer una breve contrastación que arrojará luz sobre los elementos retomados por Nietzsche para su teoría del genio.

Empiezo con el genio apolíneo. En el primer capítulo expuse cómo este genio, cuya encarnación sería Homero según Nietzsche, logra supeditarse del apremio de la voluntad y la vida cotidiana para sumergirse en el sueño que le permite reproducir las imágenes por él moldeadas, esto lo logra a través de la palabra en poemas como la *Ilíada* y la *Odisea*. De igual forma este genio apolíneo se ensimisma tanto en su individualidad artística—no empírica, ya que como he mencionado se ha olvidado de lo cotidiano— que logra captar con pureza las imágenes por él soñadas. Ahora bien es necesario hacer el recordatorio que las imágenes que nos hace intuir mediante sus poemas no son las mismas que él ha soñado, el artista apolíneo ha transformado lo que ha soñado en imágenes oníricas que nos muestran solo lo esencial, nada que nos pueda hacer recordar la realidad cotidiana, pues la tarea del arte apolíneo es la de sustraer nuestra mirada, encubrirla de lo terrible que hay en la existencia.

En este punto se puede observar una cierta similitud con el genio schopenhaueriano, pues éste se mostró como un ser superdotado de entendimiento que al igual que el genio apolíneo lograba elevarse sobre sí mismo para contemplar las ideas platónicas y mediante esa actividad que le permitía elevarse por breves momentos, en conjunto con la imaginación, daba luz a la obra de arte para que nosotros pudiéramos tener acceso a la contemplación de la idea.

En ambos artistas se puede apreciar que acallan su voluntad para poder dar a luz a su obra, sin embargo, se tiene que tener presente que el objetivo de ambos es del todo

distinto, el arte en Schopenhauer tiene una tarea muy diferente a la que tiene en Nietzsche, pues para el primero el arte tiene que conducir a un estado donde podamos olvidar lo apremiante de la voluntad y de esta manera negarla, en cambio, con Nietzsche se da un movimiento inverso, con el arte apolíneo nosotros apartamos nuestra mirada del horror y del espanto de la existencia, pero no acaso para negarla, para olvidarla, sino justamente para poder vivir afirmándola, el arte transfigura la sabiduría de Sileno y nos muestra la belleza que hay en ella y justo en ese triunfo ante el azar y la filosofía de Schopenhauer— parcialmente creo, como espero mostrar más adelante— se yergue el arte apolíneo y Homero como su artista insigne.

Por otra parte, el genio kantiano se mostró como aquel que en su actividad inconsciente se identifica con la naturaleza para dar lugar a la obra de arte. Éste tenía la misión de hacernos patentes las ideas estéticas, es decir, aquellas ideas que por su riqueza intuitiva no se les podía asignar un concepto del entendimiento. Sin embargo, el genio dionisiaco o el genio lírico —son lo mismo— es aquel que en su cantar y su bailar se ha identificado con el Uno primordial, además de que su obra de arte no representa ideas sino símbolos que permiten intuir la contradicción del ser primordial.

Ambos artistas realizan su quehacer de manera inconsciente, la diferencia estriba en que mientras el primero representa ideas con mucho contenido intuitivo el otro nos hace llegar símbolos que hacen intuibles el dolor y la contradicción del Uno primordial.

El artista dionisiaco llevado por el éxtasis de la embriaguez, del olvido de sí es excitado en todas sus capacidades representativas hasta el punto de que el lenguaje hablado no es suficiente y se vale del canto y la danza, se ha vuelto un médium del Uno primordial, el cual mediante el artista dionisiaco nos hace patentes todo el dolor por el que atraviesa. Dicho artista dionisiaco hace estremecer a quien lo oye, además de que dicho oyente es arrastrado por el caudal infinito de la música hacia ese Uno primordial que le hace patente una vez más la sabiduría de Sileno.

Hasta aquí la comparación con Kant y Schopenhauer, espero que con este recordatorio el lector haya podido ver por qué era necesario mencionar estos dos antecedentes en la teoría del genio de Nietzsche. Aún hay un elemento que falta mencionar y es que: “(...) en toda especie y nivel de arte exigimos ante todo y sobre todo victoria sobre lo subjetivo, redención del «yo» y silenciamiento de toda voluntad y capricho

individuales, más aún, si no hay objetividad, si no hay contemplación pura y desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima producción verdaderamente artística”<sup>218</sup>

Esta cita más o menos parafraseada yo la había introducido en el capítulo anterior para hablar de Arquíloco, quien cada vez que cantaba “yo” se refería al único “yo”, es decir, al Uno primordial, con ello cada vez que Arquíloco cantaba no se refería a su individualidad cotidiana.

Ahora: ¿por qué recordar esto?, ¿a qué vienen estas comparaciones y citas que solo parecen dar rodeos para evitar entrar en la cuestión determinante de esta tesis? Una de las razones estriba en que quería por un lado hacerle patente al lector que Nietzsche tiene una propuesta original en su primera obra, y con original me refiero a que no solo recibe pasivamente la filosofía de Schopenhauer, o la de Kant o la teoría de la música de Wagner sino que constantemente se muestra como un espíritu que transforma, que no se conforma con lo que le dan sino que busca constantemente un camino propio, pues al menos creo haber mostrado las diferencias generales que hay entre el artista apolíneo y el genio de Schopenhauer, y entre el genio kantiano y el dionisiaco. Otra razón es que dado el rodeo que tuve que dar exponiendo a los autores ya mencionados probablemente el lector habría olvidado todo lo que ya se había dicho en los capítulos anteriores con lo cual parecía oportuno reafirmar las características de los artistas correspondientes a lo apolíneo y lo dionisiaco. Y la última y más importante porque una vez hecho el recordatorio y la breve comparación tendrá la mente fresca y lista para enfrentar el problema final de esta tesis, con lo cual paso a justificar la introducción de la cita más arriba introducida, dicha cita tiene el objeto de que se recuerde el problema de Arquíloco como poeta cantando “yo” y también para que se comprenda que cuando hacia el final de este capítulo se hable de la individualidad del genio apolíneo-dionisiaco, de la cual Nietzsche si acaso habla de pasada, se tenga en mente a ésta, la cual ha silenciado su voluntad individual y ahora habla desde una individualidad pura y desinteresada que es artística.

Ya que he justificado el porqué de todo el rodeo dado en este capítulo entraré en el tema central de esta tesis. Recordando de nuevo el final del capítulo 2, ahí hablé de que con la irrupción de lo dionisiaco en Grecia y el intento de repelerlo con el arte dórico, surgió el estado nihilista de la voluntad conocido como “náusea”, el cual consistía en que a la vuelta

---

<sup>218</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 75

de la embriaguez el individuo veía como absurda su existencia porque entendía que al ser una obra de arte, no podía influir en el cauce del mundo, nada de lo que él pueda hacer cambiará en algo la naturaleza, de nuevo lo mejor es no haber nacido o morir pronto.

En este estado de cosas surge una vez más el arte como mago capaz de transformar y de retorcer esos pensamientos de náusea y volverlos representaciones con las cuales se pueda vivir y no solo eso, sino que incluso nos inviten a hacerlo. Con esto se da aquello de lo que hablé al inicio del capítulo 1 y 2 sobre que los instintos artísticos que he examinado, a saber: lo apolíneo y lo dionisiaco, cumplirán distintas funciones de las que en aquel momento expuse. Pues en el momento en el que surge la tragedia, la cual es considerada por Nietzsche como el punto culminante del arte griego, éstos se fusionan, se combinan de tal forma que ya no es posible que el uno se imponga sobre el otro, sino que ambos se muestren en toda su potencia y majestuosidad posibles, ya que, lo dionisiaco ha mostrado que toda la cultura apolínea es solo una ilusión que buscó apartar la mirada del griego de lo terrible y por ello, ante la develación de esta verdad, se buscó un nuevo bálsamo que pudiera curar el sentimiento de náusea del que ya he hablado, pues de nuevo las verdades más terribles de la naturaleza son pronunciadas con la sabiduría de Sileno.

De lo dicho anteriormente se desprende el hecho de que tanto lo apolíneo como lo dionisiaco se muestren en su máximo esplendor sin someter al otro, por ello la tragedia es llamada por Nietzsche la obra apolíneo-dionisiaca y de ahí el genio con el mismo nombre, pues en este capítulo y concretamente en lo que expondré a continuación no examinaré la obra de arte apolínea o la obra de arte dionisiaca, como si hubieran de estar separados, cosa que, como ya he mostrado, no es posible ya que a pesar de que uno sobresalga sobre el otro tiene a su contrario detrás, sino la obra de arte apolíneo-dionisiaca y al creador de ella.

Con esto pretendo hacer visible al lector que lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia muestran su conflicto de forma más patente, más visible, pues ya no se busca ocultar sino justamente hacer verosímil, visible aquello que no es ni verosímil ni visible, hablo de lo dionisiaco. De igual forma al llevarse este conflicto a escena no quiere decir que se realice la síntesis, en el sentido de que ambos desaparezcan y al mismo tiempo disuelvan sus diferencias en una unidad superior, sino que justamente buscan hacer más

efectivas aquellas<sup>219</sup> y con ello mostrar la existencia en una aureola superior de la cual hablaré ya hacia el final de este capítulo. Sirva todo lo dicho hasta ahora como introducción y recordatorio de lo expuesto y discutido hasta el momento.

En las secciones que siguen expondré las características de la tragedia y su creador, de tal forma que la última de aquellas sea la dedicada al genio apolíneo-dionisiaco con lo cual haré el enlace con el capítulo siguiente. El orden de las secciones es el que sigue: primero analizaré cómo es que surgió la tragedia a partir del coro, es importante recordar que aquí me estoy ateniendo a la interpretación de Nietzsche, no pienso justificar si está en lo correcto o no, después hablaré del mito trágico, de ahí pasará a hablar de la música absoluta, posteriormente expondré el papel del héroe trágico retomando las figuras de Edipo en *Edipo rey* y Penteo en *Las bacantes*, luego expondré brevemente lo sublime y lo cómico para después discutir acerca del consuelo metafísico y por último, ya lo he adelantado, detallaré las características del genio apolíneo-dionisiaco.

Dicho todo lo anterior vale la pena mencionar lo que Nietzsche dice en *La visión dionisiaca del mundo* y que me parece la mejor introducción a la sección dedicada al coro: “¿Cuál era el propósito de la voluntad, la cual es, en última instancia, *una sola*, al dar entrada a los elementos dionisiacos, en contra de su propia creación apolínea? Tendía hacia una nueva y superior *μηχανή* [invención] de la existencia, hacia el nacimiento del *pensamiento trágico*”<sup>220</sup>

### **3.4.2. El coro**

Al inicio del capítulo 7 de *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche dice que ya es momento de echar mano a todos los principios artísticos examinados hasta el momento<sup>221</sup> con el objeto de orientarse en el laberinto que es el origen de la tragedia griega. Con ello Nietzsche hace recuerdo de la tradición antigua la cual habría dicho que: “(...) *la tragedia surgió del coro trágico* y que en su origen era únicamente coro y nada más que coro: de lo cual nosotros sacamos la obligación de penetrar con la mirada hasta el corazón de ese coro

---

<sup>219</sup> Luis. E de Santiago Guervós hablando un poco al respecto de este tema dice acertadamente que: “No se trataría aquí, por tanto, de una dualidad originaria que deba mediar, sino de una unidad que se despliega en lo infinito de sus diferencias”. *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, p. 248

<sup>220</sup> Friedrich Nietzsche, *La visión dionisiaca del mundo en El nacimiento de la tragedia*, p. 297

<sup>221</sup> *Ibid*, p. 88

trágico, que es el auténtico drama primordial (...)”<sup>222</sup>. Esta cita debe ser esclarecida en varios aspectos, primero, hay que decir cuál es esa tradición antigua o al menos mencionar a un autor de esa tradición, en este caso creo que es Aristóteles y concretamente se refiere a la *Poética*, donde el estagirita menciona que la tragedia debió haber nacido de la improvisación y especialmente de la que se daba en los cantos ditirámicos<sup>223</sup>, de igual forma, un poco más adelante, dice que fue Esquilo quien introdujo dos actores, con lo cual se disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo<sup>224</sup>.

Esto parece dar un poco más de claridad de donde es que Nietzsche esté retomando la idea de que en un inicio la tragedia fue solamente coro, con esto no estoy afirmando que de hecho el joven autor de *El nacimiento de la tragedia* se esté basando solo en Aristóteles, solo trato de hacerle claro al lector una de las fuentes de las que está bebiendo para lanzar dicha afirmación.

Ahora, el segundo aspecto a aclarar consiste en saber que Nietzsche está viendo en el coro un elemento musical ya desarrollado en su totalidad, en el capítulo 5 de su primera obra, ya menciona que las chispas-imágenes que lanza la poesía lírica tienen su máximo despliegue en la tragedia. En ésta lo que hay son ditirambos dramáticos y mitos trágicos. La música ahora será entendida como música absoluta la cual desarrollaré más adelante, por ahora basta decir que el coro es la expresión suprema de la poesía lírica, ahora llamada ditirambo.

El tercer elemento a esclarecer y el cual va de la mano del segundo es posible pensarlo a través de dos comentaristas los cuales ya he citado anteriormente, uno es Eugen Fink y el otro Crescenciano Grave, ambos creo pueden contribuir a esclarecer un poco más la cita que introduje y además de que nos darán más pistas acerca de la tragedia. Empiezo por Fink el cual dice de Nietzsche que: “Pone como elemento primordial la música, que él cree encontrar en el coro. De la música del coro surge la visión de la escena dramática, que tuvo como único tema los sufrimientos de Dioniso”<sup>225</sup>. En esta cita se observa de nuevo lo que ya había mencionado anteriormente, para Nietzsche la música del coro es el elemento primordial dado que de él se va a generar todo el mito trágico el cual nos hará patentes los

---

<sup>222</sup> *Ibid*

<sup>223</sup> Aristóteles, *Poética* en *Aristóteles II. Física, Acerca del Alma, Poética*, 1449a 10-11 p. 400

<sup>224</sup> *Ibid* 1449a 17-19

<sup>225</sup> Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, p. 32

sufrimientos de Dioniso. Por ahora basta retener en la mente el elemento primordial del coro pues para Nietzsche la música es muy importante.

Con respecto a Crescenciano Grave él dice que: “Para Nietzsche, la esencia de lo trágico, tanto como obra de arte y como realidad, no se deriva tan sólo de la apariencia y la belleza; hay que remontarse también al espíritu de la música para comprender la verdad de la aniquilación de lo individual en los mitos trágicos”<sup>226</sup> de igual forma dirá: “(...) lo que el coro conoce es la irremediable necesidad del sufrimiento en el desgarrarse de la naturaleza”<sup>227</sup>. Ambas citas dan fe de la importancia de la música del coro, de lo que el coro tiene que decir, de lo que representa.

Ahora es importante retomar a Nietzsche donde lo dejé, que fue al inicio del capítulo 7. Una vez hecha la aseveración de que en un inicio la tragedia era coro y nada más que coro, dirá que debemos deshacernos de la idea difundida de que el coro es una especie de espectador ideal o de que representa a una masa privilegiada o más aún, que representa al pueblo frente a la región principesca de la escena<sup>228</sup>. Esto es así según él porque de los orígenes puramente religiosos de la tragedia queda excluida toda antítesis entre pueblo y príncipe, y, en general, cualquier esfera político-social. Esta idea un poco revolcada ya la había mencionado yo cuando hablé del efecto de lo dionisiaco griego, en esa fiesta de reconciliación con la naturaleza todos los lazos arbitrarios impuestos entre los hombres quedaban disueltos, por ello, considero que se puede ver como el coro al ser un elemento musical se mueve bajo las características ya expuestas de lo dionisiaco y por eso mismo, es que Nietzsche rechaza estas ideas sobre las antítesis político-sociales.

Pero a pesar de todo el joven catedrático de filología termina dando por buena la idea de que el coro es “el espectador ideal”, a continuación explicaré por qué termina aseverando esto y más aún, en qué medida el coro es ese espectador. Para hacer esto hay que seguir de cerca a Nietzsche cuando retomando a Schiller dice que este último considera al coro: “(...) como 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”<sup>229</sup>. Esto quiere decir que el coro se tiende como un muro que permite que la representación trágica tenga

---

<sup>226</sup> Crescenciano Grave, *El pensar trágico: Un ensayo sobre Nietzsche*, p. 34

<sup>227</sup> *Idem.*

<sup>228</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 89

<sup>229</sup> *Ibid*, p. 91

un efecto más poderoso. Ese suelo ideal es en el que suele deambular el coro satírico griego, dicho suelo está situado muy por encima de las sendas reales y empíricas de la vida cotidiana. Además para este coro, dice Nietzsche, el griego ha construido tinglados colgantes de un fingido estado natural, y en ellos ha colocado a fingidos seres naturales<sup>230</sup>. Esos fingidos seres naturales serán los sátiros de los cuales hablaré a continuación, por ahora es importante seguir dando las características de ese suelo ideal que el coro crea, pues no debemos pensarlo como algo fantasmagórico que fue situado entre el cielo y la tierra sino como un mundo dotado de la misma realidad que poseía el Olimpo con todos sus moradores.

Ahora bien, el coro es un muro viviente, el cual permite aislar al griego de la vida cotidiana para que contemple la escena trágica, la cual no es más que un suelo ideal tan real y factible como los dioses olímpicos. Dicho lo anterior vale la pena hablar un poco de la constitución de ese coro, entonces es cuando interviene eso que decía yo más arriba con respecto a seres naturales fingidos, los cuales son llamados por Nietzsche sátiros.

El coro en tanto coro de sátiros hizo que el griego se sintiera ante él, en suspenso como le sucedía con la música dionisiaca, pues según Nietzsche:

(...) el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza. El consuelo metafísico (...) de que en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros, como coro de seres naturales que, por así decirlo, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos<sup>231</sup>

El coro de sátiros es interpretado análogo a la vida eterna, ahora, es importante decir que no desarrollaré esta parte del consuelo metafísico hasta que llegue al apartado dedicado a él, por el momento basta saber que los sátiros coreutas son como esa vida, pues al igual que ella se muestran como seres eternos que mantienen su mismidad a pesar de los cambios y el constante perecer de las cosas.

---

<sup>230</sup> *Ibid*, p. 92

<sup>231</sup> *Ibid*, p. 93



Dicho esto, diré algo más sobre este sátiro que considero no he esclarecido del todo. Ese sátiro dice Nietzsche es un producto nacido de un anhelo hacia lo originario, ya que en lo originario hay una naturaleza no trabajada aún por ningún conocimiento, en ella no han sido forzados los cerrojos de la cultura<sup>232</sup>. El griego veía en el sátiro la imagen primordial del ser humano, la expresión de sus emociones más altas y fuertes, en cuanto era el entusiasta exaltado al que extasía la proximidad de su dios Dioniso, el camarada que comparte el sufrimiento, en el que se repite el sufrimiento del dios, el anunciador de una sabiduría que habla desde lo más hondo de la naturaleza<sup>233</sup>.

Cuando Nietzsche habla de que en el sátiro no hay una naturaleza aún trabajada por la cultura, se refiere principalmente a que el sátiro al ser la imagen originaria del ser humano, al ser un estado tan primitivo no conoce ningún tipo de cerrojo de la cultura, él mismo se halla fuera de ella, por ello mismo se le compara con la vida eterna en el consuelo metafísico, pues al ser una naturaleza no trabajada, al poseer esa eternidad, él se mantiene igual ante todas las culturas que hay y que puedan venir.

Ante esta descripción el autor de *El nacimiento de la tragedia* recuerda un poco la distinción entre apariencia y cosa en sí, el sátiro es claramente la cosa en sí, pues él mismo permanece igual ante los cambios, mientras que la cultura y el hombre civilizado se encuentra en el cauce del devenir y el perecer, ya que lo que sucede con éste último es que sumido en la cultura él mismo es una ilusión, pues su verdadera naturaleza, aquella que expresa toda su potencia es el sátiro.

Con todo esto lo que se da en el coro dirá Nietzsche es una transformación mágica, pues el sátiro al cantar y lanzar gritos de júbilo a su dios transforma al espectador en un igual, es decir, en sátiro. Y dicha transformación mágica al igual que en la embriaguez implica un olvido de sí, que al mismo tiempo conlleva el éxtasis que conduce al ser humano a una identificación con el otro, de nuevo se da la reconciliación entre los hombres, de nuevo son rotos todos los lazos sociales impuestos por la arbitrariedad.

A continuación introduciré una cita que busca aclarar lo dicho anteriormente:  
(...) es preciso tener siempre presente que el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro de la orquesta, que en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro: pues lo único que hay es un gran coro sublime de

---

<sup>232</sup> *Ibid*, p. 96

<sup>233</sup> *Ibid*, p.97

sátiros que bailan y cantan, o de quienes se hacen representar por ellos. La frase de Schlegel tiene que descubrirsenos aquí en un sentido más profundo. El coro es el «espectador ideal» en la medida en que es el único *observador*, el observador del mundo visionario de la escena<sup>234</sup>

El coro de sátiros se muestra entonces como el único espectador de la imagen escénica. En él no se da una distinción entre público y coro, pues en esa transformación mágica se han vuelto un todo unitario, el cual se permite ser un muro viviente que resguarda ante la realidad asaltante<sup>235</sup>.

Ahora bien, el coro también tiene otra característica que para lo expuesto hasta el momento puede resultar compleja, pero que espero que al exponer el apartado de la música absoluta quede completamente clara. Nietzsche dirá que el coro de sátiros es ante todo una visión tendida por la masa dionisiaca, de igual modo que el mundo del escenario es, a su vez, una visión tenida por ese coro de sátiros: la fuerza de esa visión es lo bastante poderosa para hacer que la mirada quede embotada y se vuelva insensible a la impresión de la realidad, a los hombres situados en torno a las filas de los asientos<sup>236</sup>.

Lo que implica todo lo dicho por Nietzsche es demasiado fuerte pues si se recuerda toda la metafísica del artista expuesta hasta el momento se conseguirá una mejor comprensión, no la totalidad de ella aún, pues falta la parte de la música, basta ahora con recordar esa metafísica de artista antes expuesta. Dicha metafísica consiste en saber que el mundo, la realidad en la que vivimos, incluso, nosotros mismos somos obra de arte de un ser primordial que yo he llamado, en concordancia con autores como Luis Enrique De Santiago Guervós, dios artista. También implica la comprensión de que los instintos artísticos de lo apolíneo y lo dionisiaco no son solo acaso instintos propios del ser humano, sino que se manifiestan como propios y constitutivos de la realidad misma, pues en el Uno primordial convergen lo apolíneo y lo dionisiaco, en otras palabras, dichos instintos convergen en el dios artista. Si se comprende que el mundo es una obra de arte y que en este sentido es apariencia y que el arte apolíneo es apariencia de la apariencia, pues toda la épica, la pintura y la escultura son un esfuerzo por divinizar lo individual, con lo cual se hace posible y digna de vivirse la vida, entonces también se podrá tener la claridad con

---

<sup>234</sup> *Ibid*, p.98

<sup>235</sup> *Ibid*, p. 97

<sup>236</sup> *Ibid*, p. 99

respecto a que el dios artista es quien genera para sí todo ese arte apolíneo, pues para poder él mismo sentirse redimido y asimismo poderse contemplar tuvo que crear todo el arte.

Con lo dicho anteriormente se verá que lo que dice Nietzsche no es más que una reformulación, un decir lo mismo con otras palabras de esa metafísica artística, pues ciertamente el coro se mostró como ese elemento primordial que genera para sí al sátiro y éste a su vez da a luz a través del éxtasis dionisiaco toda la escena trágica. Lo primero es la masa dionisiaca, lo segundo generado por ella es el coro de sátiros y lo tercero es la escena trágica generada por ese coro, de nuevo se presentan esos niveles de realidad y con ello queda más claro por qué el coro es el espectador ideal, pues si es el único espectador, lo es justamente porque es él quien genera para sí toda esa imagen, toda la escena.

Ahora bien, con respecto a la transformación mágica que es llevada a cabo por el coro Nietzsche dirá:

(...) el coro ditirámico es un coro de transformados, en los que han quedado olvidados del todo su pasado civil, su posición social: se han convertido en servidores intemporales de su dios, que viven fuera de todas las esferas sociales. Todo el resto de la lírica coral de los helenos es tan sólo una gigantesca ampliación del cantor apolíneo individual; mientras que en el ditirambo lo que está ante nosotros es una comunidad de actores inconscientes, que se ven unos a otros como transformados<sup>237</sup>

Esta cita trata de recalcar el hecho de que en lo apolíneo seguimos encontrando una conservación de la individualidad, más aún de que todos aquellos adoradores del dios de Delfos son seres que al cantar y hacer sus ritos siguen siendo los mismos, conservan su nombre civil y son conscientes de sus acciones, caso contrario es el de los entusiasmados por Dioniso. El coro de sátiros es un coro de transformados pues todos ellos no conservan nada de su individualidad, han olvidado todo su pasado civil y su nombre, ahora solo son servidores de Dioniso y en tal estado todo lo hacen inconscientemente. Por ello mismo Nietzsche menciona que viven por fuera de toda esfera social, pues justamente en ellos ha quedado disuelta toda esfera social, son la representación más potente y pura de la naturaleza humana en toda su expresión.

---

<sup>237</sup> *Ibid*, p. 101

De la transformación mágica por la cual el individuo se vuelve sátiro, Nietzsche dirá que es el presupuesto de todo arte dramático<sup>238</sup>, ya que transformado el entusiasta dionisiaco se ve a sí mismo como sátiro, y como sátiro ve también al dios, es decir, ve, en su transformación, una nueva visión fuera de sí, como consumación apolínea de su estado<sup>239</sup>.

Esto dicho en otras palabras es que el entusiasta dionisiaco se ve transformado en sátiro y como tal se le hace patente mediante una imagen apolínea la imagen de su dios Dioniso.

¿Qué quiere decir lo anterior?, ¿por qué pasé de la transformación mágica del coro a la imagen apolínea de Dioniso? Porque justamente es el paso final del coro, hasta el momento había dicho las características del coro tales como: ser el espectador ideal —en tanto que es el único espectador—, estar constituido por sátiros—los cuales son la imagen primordial del ser humano y por ello se asemejan a la vida eterna que permanece igual ante el cambio—, llevar a cabo la transformación mágica del espectador—es decir, volverlo un sátiro— y por último ser el muro viviente que permite que la representación trágica tenga un efecto más potente. Con las características expuestas hasta el momento hacía falta pasar al momento más consumado del coro, dicho momento es cuando el coro logra dar a luz a la escena trágica, por ello es que Nietzsche habla de que el coro ve una nueva visión fuera de sí, dicha imagen es apolínea y corresponde al drama y al mito trágico.

Por ello Nietzsche dirá que la tragedia griega hay que concebirla como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes<sup>240</sup>. Toda la parte coral de la tragedia es el elemento musical dionisiaco que da a luz, que se descarga en las imágenes apolíneas del mito trágico. Ahora introduzco una cita con la que busco que esto quede más claro:

En numerosas cargas sucesivas ese fondo primordial de la tragedia irradia aquella visión en que consiste el drama: visión que es en su totalidad una apariencia onírica, y por tanto de naturaleza épica, mas por otro lado, como objetivación de un estado dionisiaco, no representa la redención apolínea de la apariencia, sino, por el contrario, el hacerse pedazos el individuo y el unificarse con el ser primordial. El

---

<sup>238</sup> *Idem.*

<sup>239</sup> *Idem.*

<sup>240</sup> *Idem.*

drama es, por tanto, la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos (...)<sup>241</sup>

Ese coro es el que mediante descargas sucesivas genera para sí toda la escena trágica. Y esa escena trágica que muestra y tiene características apolíneas no tendrá el mismo efecto que tenía cuando hablé de lo apolíneo en el primer capítulo de esta tesis, ahí dije que los efectos de Apolo eran distintos pues allá lo que hacía todo el arte y sobre todo la épica de Homero era sustraernos de la realidad apremiante, de apartar la mirada de lo terrible de la existencia. Acá lo que se busca es justamente hacernos patente ese carácter temible de la vida, pues con la irrupción de lo dionisiaco en Grecia se ha develado de nuevo la sabiduría de Sileno, lo que hace lo apolíneo en la tragedia, y esto lo desarrollaré más adelante, es invitarnos a seguir viviendo aún a sabiendas de que esta vida en algún momento ha de terminar, en otras palabras, nos invita a afirmarla en todo momento.

Volviendo al coro éste al servir a Dioniso es quien contiene y predica la sabiduría de Sileno, por ello es el coro sabio que proclama la verdad desde el corazón del mundo. Asimismo vale la pena decir que al generar su visión apolínea el coro habla de ella con el simbolismo total del baile, de la música y de la palabra, todas ellas son actividades propias del entusiasta dionisiaco que se ha transformado.

El espectador de la tragedia era conducido por el coro hasta aquella transformación mágica en la cual veía esas imágenes apolíneas con una realidad más potente, lo cual le permitía contemplar al actor no como una figura maltrecha con una máscara, sino una figura de una visión, nacida, de su propio éxtasis<sup>242</sup>. De igual forma dicho espectador transfiere la imagen del dios que vibraba en su alma al actor, y con ello, diluía la realidad de éste en una irrealidad más fantasmal, éste es el estado apolíneo del sueño, en el cual el mundo del día queda cubierto por un velo, y con ello nace ante el espectador, en un continuo cambio, un mundo nuevo, más claro, más comprensible, más conmovedor y sin embargo más parecido a las sombras<sup>243</sup>.

Lo anterior es solo el tránsito del coro al mito trágico, dicho mito tiene un cierto parecido a las sombras por lo dicho anteriormente sobre el efecto de lo apolíneo, aquí vale la pena cerrar con una cita de Nietzsche, con la cual busco que el lector vea cómo la imagen

---

<sup>241</sup> *Ibid*, p. 102

<sup>242</sup> *Ibid*, p. 104

<sup>243</sup> *Idem*.

apolínea es generada por el coro y de esta forma hacerle patente el porqué lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia son y tienen efectos distintos a cuando los expuse en sus respectivos capítulos. La cita dice: “(...) ahora son la claridad y la solidez de la forma épica las que hablan desde el escenario, ahora Dioniso no habla ya por medio de fuerzas, sino como un héroe épico, casi con el lenguaje de Homero”<sup>244</sup>.

### **3.4.3. El mito trágico**

Ahora toca hablar del mito trágico, ya he adelantado un poco sobre él y en este apartado trataré de mostrar sus características y también su función. Para iniciar recordaré al lector que para el momento en el que surge la tragedia el mito de los dioses olímpicos y de los héroes estaba en declive, pues con la irrupción de la lírica y todo el elemento dionisiaco en Grecia toda la ilusión apolínea se había visto debilitada<sup>245</sup>. Por ello es que con el surgimiento de la tragedia a partir del coro, el mito es revitalizado de tal forma que éste funcionará como un canal de comunicación mediante el cual el coro podrá dictar la verdad dionisiaca sin que el espectador se sienta sobrecogido ante ella, de ahí que Nietzsche diga: “La verdad dionisiaca se incauta del ámbito entero del mito y lo usa como simbólica de *sus* conocimientos, y esto lo expresa en parte en el culto público a la tragedia, (...), pero siempre bajo el antiguo velo mítico”<sup>246</sup>. En esta cita se puede ver que hay una refuncionalización del mito, dicho cambio se debe ya lo he dicho en la introducción de este capítulo a que dicho mito ya no cumple las mismas funciones que en el estadio del arte apolíneo, acá es servidor del coro y lo es justamente porque sólo él hará posible que la sabiduría dionisiaca sea pronunciada sin causar estremecimientos.

Dicho lo anterior el mito adquiere una nueva significación con lo cual se puede decir que: “(...) el mito quiere ser sentido intuitivamente como ejemplificación única de una universalidad y verdad que tienen fija su mirada en lo infinito”<sup>247</sup> y también se puede agregar que: “*El mito trágico* sólo resulta inteligible como una representación simbólica de la sabiduría dionisiaca por medios artísticos apolíneos; él lleva el mundo de la apariencia a los límites en que ese mundo se niega a sí mismo e intenta refugiarse de nuevo en el seno

---

<sup>244</sup> *Ibid*, pp. 104-105

<sup>245</sup> *Ibid*, pp. 117-119

<sup>246</sup> *Ibid*, p. 118

<sup>247</sup> *Ibid*, p. 172

de las realidades verdaderas”<sup>248</sup>. En ambas citas lo que se juega son las nuevas características del mito, ya por un lado se vio que hace soportable lo insoportable de la verdad dionisiaca con lo cual adquiere el sentido de un símbolo, ya que esa universalidad no puede ser expresada como tal, aquí de nuevo se tiene que recordar que cuando la lírica lanzaba a través de su canto chispas-imágenes éstas eran símbolos que permitían intuir lo universal del Uno primordial, acá es lo mismo solo que esas chispas imágenes son más claras y definidas ahora, pues son los mitos, son los dioses y los héroes que simbolizan toda la sabiduría dionisiaca que le subyace. Por ello es que Crescenciano Grave apunta que: “Para Nietzsche son los símbolos de la obra de arte y el pensamiento los que conducen desde la finitud de la individuación hasta la intuición de lo infinito”<sup>249</sup>.

Con este simbolismo del mito es que Nietzsche hablará de que la escena trágica puede ser pensada como una pantalla oscura en la que los distintos personajes de la tragedia son puntos luminosos<sup>250</sup> que curan nuestra mirada, mirada que ha penetrado en lo profundo y horroroso de la existencia, dicho de otra forma, es lo que sucede cuando miramos directamente al sol y quedan manchas en los ojos para curar la visión, así de manera inversa funciona el mito, la luz del sol se vuelve la oscuridad de la noche y las manchas oscuras se vuelven puntos de luz que permiten al espectador contemplar la escena sin salir lastimado ante la infinitud y universalidad dionisiacas<sup>251</sup>.

Con esta imagen Nietzsche nos dirá que las distintas figuras en la escena, es decir, los personajes y los héroes trágicos son objetivaciones de Dioniso<sup>252</sup>, es decir, que todos los individuos de la escena no son sino formas y figuras mediante las cuales Dioniso se hace presente en la escena. Esto es de lo que hablaba al final de la sección anterior dedicada al coro, Dioniso se le hace patente al coro mediante una imagen apolínea, dicha imagen no es el dios<sup>253</sup> mismo, sino una aparición apolínea del mismo, lo cual remite una y otra vez a un símbolo. El héroe trágico, el personaje en escena es un símbolo que permite al espectador contemplar al dios, verlo luchar, actuar, sufrir, hablar, todo con la claridad y delimitación

---

<sup>248</sup> *Ibid*, p. 212-213

<sup>249</sup> Crescenciano Grave, *El pensar trágico: Un ensayo sobre Nietzsche*, p. 32

<sup>250</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 106

<sup>251</sup> *Ibid*, p. 107

<sup>252</sup> *Ibid*, p. 115

<sup>253</sup> Cuando hablo del dios o de Dioniso me refiero principalmente al fondo primordial, es decir, al Uno primordial, de nuevo estas denominaciones son usadas por Nietzsche sin discreción alguna.

apolíneas. Con lo expuesto anteriormente concuerda Crescenciano Grave que dice: “Para Nietzsche, los distintos individuos de la escena trágica no son más que figuras múltiples de Dioniso. Este dios se individualiza en los distintos héroes y su claridad y precisión épicas son efecto de Apolo. De esta manera, la tragedia, en tanto obra de arte, muestra la lucha del mismo fondo primordial (...)”<sup>254</sup>.

Otra cosa que Nietzsche dice respecto al mito es que en cada rasgo y cada línea apolínea el griego percibía algo inconmensurable, una cierta nitidez engañosa y a la vez una profundidad enigmática, más aún, una infinitud del trasfondo<sup>255</sup>. Lo que quiere decir que en cada mito había algo que señalaba hacia el fondo oscuro del cual provenía, esa ilusión apolínea con toda su belleza y precisión tenía un rasgo que parecía no corresponder con su naturaleza, por ello es que más arriba en la sección del coro hablé de que el mito a pesar de ser un mundo de luz, sin embargo se parecía más a la sombra. De ahí que el mismo Nietzsche diga que la figura más luminosa siempre tenía una cola de cometa que señalaba a lo incierto, a lo inabarcable<sup>256</sup>, dicho de otra forma, a la universalidad dionisiaca.

Con todo lo dicho hasta ahora ya puedo hablar del efecto del mito trágico, el cual no es más que curar y salvar al individuo de fundirse con lo dionisiaco, se tiene que recordar que dado el conflicto que hay en la tragedia ya no se busca la aniquilación del individuo sino justamente el consuelo metafísico del que hablaré más adelante y del cual, baste decir por ahora, se hace necesario que el individuo no se pierda en su totalidad en el torrente musical del coro.

Nietzsche dirá que:

(...) lo apolíneo nos arranca de la universalidad dionisiaca y nos hace extasiarnos con los individuos; a ellos encadena nuestro movimiento de compasión, mediante ellos calma el sentimiento de belleza, que anhela formas grandes y sublimes; hace desfilar ante nosotros imágenes de vida y nos incita a captar con el pensamiento el núcleo vital en ellas contenido. Con la energía enorme de la imagen, del concepto, de la doctrina ética, de la excitación simpática, lo apolíneo arrastra al hombre fuera de auto aniquilación orgiástica y, pasando engañosamente por alto la universalidad

---

<sup>254</sup> Crescenciano Grave, *El pensar trágico: Un ensayo sobre Nietzsche*, México, p. 54

<sup>255</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 128

<sup>256</sup> *Idem.*



del suceso dionisiaco, le lleva a la ilusión de que él ve una sola imagen del mundo

(...)<sup>257</sup>

Con esta cita se puede terminar de aclarar que lo apolíneo nos salva de fundirnos de forma total con lo dionisiaco, de nuevo se hace patente la diferencia que existe con respecto al primer y segundo estadios de arte, pues aquí no se busca ni aniquilar al individuo ni engañarlo para que aparte su mirada totalmente del dolor y la desmesura dionisiacos, sino que justamente busca hacerle patente al individuo esa misma universalidad a través de la imagen clara y nítida del mito. Con la imagen del héroe, lo apolíneo busca que el espectador pueda ver a través de ella lo terrible que le subyace, por ello es que realmente es lo apolíneo lo que nos permite ver, intuir lo dionisiaco, pues éste no se puede presentar nunca tal cual es por toda la fuerza y potencia que conlleva, si se diera el caso de que se mostrara, todos pereceríamos y nos fundiríamos totalmente con el caudal infinito de dolor que es el Uno primordial, de ahí que lo apolíneo sea quien nos permite mirar al abismo sin ser absorbidos por él. De ahí que Nietzsche diga que el engaño apolíneo busca descargarnos de la embriaguez y la desmesura dionisiacos, ya que si no fuese así nos encontraríamos de nuevo en el estadio del arte donde lo dionisiaco irrumpe, acá se busca algo más alto, más grande y eso es de lo que hablaré, lo repito una vez más, cuando llegue a la parte del consuelo metafísico.

Para ir concluyendo citaré de nuevo a Crescenciano Grave quien considero da en el clavo cuando dice que: “El mito es la intuición que narra y figura el devenir mundo de un fondo primordial que en sí mismo se sustrae a toda figuración definitiva. En el mito se contempla el mundo y, dentro de este, a la existencia humana”<sup>258</sup>.

Y, a manera de conclusión, bastaría decir que en el mito trágico sucede algo similar a lo que sucede en la disonancia musical la cual, en breves palabras consiste en escuchar algo y al mismo tiempo querer escuchar más allá de lo que se escucha, dicho fenómeno se da en la música dionisiaca, el cual es el apartado que sigue. Volviendo al mito en él se da la misma disonancia pues en la figura épica de los personajes queremos verlos pero al mismo tiempo queremos ir más allá de esa mirada para penetrar en el fondo que está detrás de ellos, queremos ver lo misterioso y oculto que hay en ello sin embargo, para salvaguarda nuestra Apolo nos mantiene en nuestros límites.

---

<sup>257</sup> *Ibid*, p. 206

<sup>258</sup> Crescenciano Grave, *El pensar trágico: Un ensayo sobre Nietzsche*, p. 41

### 3.5.4. La música absoluta.

Esta sección dedicada a lo que llamo “Música absoluta” tiene por objeto complementar lo dicho en el capítulo 2 acerca de la música dionisiaca. Allí expuse con suficiencia y claridad en qué consiste la música para Nietzsche y lo que sigue a continuación son cuestiones aclaratorias y como ya he dicho, complementarias de la forma en que el autor de *El nacimiento de la tragedia* piensa la música. De igual forma quisiera dejar claro que en esta parte de la exposición abordaré el tercer elemento característico de la música de Wagner<sup>259</sup> el cual nos dejará claro por qué Nietzsche hizo una reinterpretación de la obra de arte wagneriana a la luz de la tragedia, dicho en otras palabras, por qué consideró que la tragedia había nacido del espíritu de la música, cosa que espero, recuerde al lector un poco el coro trágico y si no es así, quedará dilucidado en lo que sigue.

Haciendo el breve recuerdo de lo dicho en el capítulo 2, la música dionisiaca se mostró como el reflejo inmediato de la voluntad<sup>260</sup> ya que ella no está tomada de un modelo como sucede con las artes plásticas, en este sentido cité a Nietzsche recordando a Schiller quien decía que antes de poetizar no tenía una imagen clara de lo que escribiría, más bien, se hallaba en un estado musical, dicho estado estaba relacionado con la embriaguez en la cual el lírico no tiene conciencia de su poetizar ya que se ha identificado con el Uno primordial, se ha vuelto en un medio por el cual, el dios artista habla y nos hace patentes a través de la violenta corriente de la armonía su dolor y contradicción. Todo esto gracias a la música, arte que es considerado por Nietzsche como propio de lo dionisiaco pero que en la tragedia como ya he señalado en varias ocasiones es llevada a su máxima potencia con lo cual adquiere el carácter total tanto de sus características como de sus efectos y a continuación hablaré de ellos.

Primero quiero abordar la cuestión de por qué llamo ahora a la música dionisiaca “música absoluta”. Este cambio no es más que algo técnico, realmente la música dionisiaca es la música absoluta, solo que decidí llamarla así porque me parece más claro y cercano a lo que a continuación expondré.

---

<sup>259</sup> Aquí valdría la pena hacer el recuerdo que toda esta interpretación de Wagner y su música la hago a la luz de las reflexiones de Diego Sánchez Meca en su texto “Nietzsche-Wagner: Del drama musical a la música absoluta”

<sup>260</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 160-161

Nietzsche en el capítulo 16 de *El nacimiento de la tragedia* comienza a indicarnos por qué la música que hasta ahora había expuesto tiene el carácter de absoluta. En el capítulo mencionado cita el *Beethoven* de Wagner y en dicha cita dice que: “(...) la música ha de ser juzgada según unos principios estéticos completamente distintos que todas las artes figurativas, y, desde luego, no según la categoría de la belleza”<sup>261</sup>. Desde este momento se empieza a perfilar el carácter que la música adquiere, pues al ser medida con patrones distintos adquiere un carácter de autonomía que no poseen las artes plásticas como la escultura o la pintura, se tiene que recordar para esto lo que ya he dicho acerca de que estas últimas toman como modelos representaciones previas, en cambio, la música no. Por ello Luis E. De Santiago Guervós en su libro *Arte y poder. Una aproximación a la estética de Nietzsche* dice que el que la música sea autónoma hace que ella sea irreductible a cualquier finalidad o propósito, a mero lenguaje, o a convertirse en una simple expresión o instrumento de sentimientos o actitudes teatrales<sup>262</sup>.

Ahora la música absoluta es la música dionisiaca, ya expuse que es autónoma y que por ello no es reductible a cualquier lenguaje o texto teatral, entonces ¿la música de la que hablo es la música sinfónica? ¿La que es meramente instrumental sin ninguna mediación de texto? La respuesta es que hablo exactamente de esa música, pues si hablase de otra ya no me estaría refiriendo a la música dionisiaca, absoluta en torno a la cual tanto Nietzsche como Wagner centran sus reflexiones<sup>263</sup>. Si estuviera hablando de otra entonces ya no sería la música absoluta pues solo la sinfónica es la que es autónoma e independiente de todo, ella misma está al margen de cualquier texto o subordinación, ella propiamente es la que permite al hombre comunicarse con las fuerzas ocultas del mundo<sup>264</sup>.

Nietzsche en este sentido fue un ideólogo incondicional de la música absoluta, y a toda costa trató siempre de evitar que la música se pudiera reducir a otra cosa que no fuese música<sup>265</sup>. De ahí que la música tenga esa primacía por encima de cualquier arte y que si ésta no es esa música capaz de expresar el fondo más último del ser entonces sea una mala música, pues para Nietzsche sí hay una finalidad en la música, es más, si ella misma está al

---

<sup>261</sup> *Idem.*

<sup>262</sup> Luis E. De Santiago Guervós, *Arte y poder. Una aproximación a la estética de Nietzsche*, p. 45

<sup>263</sup> Para más detalles sobre este tema puede consultarse el primer capítulo del libro de Luis De Santiago Guervós.

<sup>264</sup> Luis E. De Santiago, *op. cit.*, p. 45

<sup>265</sup> *Ibid*, p. 97

servicio del drama o de cualquier otra cosa entonces deja de ser música absoluta y por ello mismo deja de ser dionisiaca.

La música absoluta hay que entenderla como aquella que se ha emancipado de cualquier lenguaje, con lo cual debe ser vista como un arte que se interpreta a sí mismo, y por eso no necesita de ningún comentario ni de nada que provenga del exterior, su capacidad de una aclaración infinita lo es en cuanto que no necesita como el lenguaje un mediador o intermediario que explique qué son las cosas<sup>266</sup>.

Haciendo memoria de lo dicho más arriba, hay que tener en mente que si la música absoluta es el lenguaje inmediato de la voluntad ella deberá dar forma a ese mundo informe y caótico que nos quiere hablar<sup>267</sup> y del cual ella misma proviene. Es decir, la música busca objetivarse en imágenes que nos puedan hablar de ese fondo primordial, tiende a la forma por ello mismo es que en el capítulo dos hablé del símbolo como una imagen capaz de transmitirnos el dolor y la contradicción del Uno primordial, son chispas-imágenes que en la tragedia y esto ya lo dije en la sección del coro, adquieren una realidad y luminosidad distintas.

Una vez expuesto el significado de la música absoluta hablaré de las dos clases de efectos que tiene. Vale la pena decir que ya los expuse en el segundo capítulo, aquí solo pienso seguir completando ideas. Nietzsche dice: “Dos clases de efectos son, pues, los que la música dionisiaca suele ejercer sobre la facultad artística apolínea: la música incita a *intuir simbólicamente* la universalidad dionisiaca, y la música hace aparecer además la imagen simbólica *en una significatividad suprema*”<sup>268</sup>. El primer efecto ya lo he expuesto en el capítulo dos y lo he vuelto a recordar más arriba cuando dije que la música busca objetivarse en una imagen onírica, este efecto es propio de la lírica y también de la tragedia porque las imágenes que aparecen en la escena y que nacen a partir de la música del coro —esto será aclarará más adelante— permiten intuir todo aquello que el Uno primordial quiere comunicarnos. El segundo efecto, por otra parte, hace aparecer la imagen simbólica en una significatividad suprema, esto es, bajo el efecto de la música las imágenes que aparecen en escena, es decir, el mito trágico aparecen con esa claridad y realidad que nunca habían sido alcanzados por el arte apolíneo por sí solo, se requería la fuerza de la música

---

<sup>266</sup> *Ibid*, p. 101

<sup>267</sup> *Ibid*, p. 106

<sup>268</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 165

para que el héroe trágico apareciera con una potencia jamás vista, con una claridad y fortaleza jamás soñada pues como ya he mencionado hubo un renacimiento del mito y éste fue posibilitado gracias a la música dionisiaca, ella fue la que preñó de sentido y dignidad al mito moribundo, fue la música la que sometió a los dioses olímpicos, la que les regresó su vitalidad y su jovialidad, ahora ellos ya cantaban y decían las verdades más terribles de la naturaleza, pues se habían vuelto, para deleite del griego, el médium a través del cual el artista Dioniso cantaba y aparecía en escena.

Dicho lo anterior puedo hablar de las características de la música dionisiaca, ya he dicho uno que es el carácter autónomo que tiene con respecto a las demás artes, falta agregar la violencia, la melodía y la armonía. La primera es el elemento que justamente arrebató al individuo y lo trata de aniquilar, la segunda se refiere a que la música tiende a objetivarse en imágenes y por último la armonía que según Luis De Santiago garantiza el carácter de la música dionisiaca como simbolización de la voluntad, que precede a todo fenómeno<sup>269</sup>.

La música dionisiaca es entonces la música instrumental que en virtud de su poder y su fuerza, hace que el espectador del drama rompa su condición individual y se entregue al placer de la armonía universal<sup>270</sup>. Con ello podemos hablar de que la música es la que fuerza y violenta al individuo, de tal forma que éste se ve llevado a utilizar un lenguaje figurado, que, nunca podrá expresar su sentido más profundo en cuanto símbolo de la apariencia. Es precisamente por esto por lo que Nietzsche defiende la soberanía de la música como fuerza primitiva y generadora del arte dramático y llega a la conclusión de que lo trágico no se puede derivar sino de la música, y en concreto de la música dionisiaca<sup>271</sup>. De esta forma es que el mito se muestra como producto de la música y paso al otro punto que considero esencial para comprender la música dionisiaca y es que la música se muestra como una fuerza creadora de mitos.

Para comenzar y para recordar un poco lo que ya he dicho a lo largo de esta sección, la música lleva al individuo a un punto en el cual éste deja de ser consciente de sí y se deja llevar por la excitación musical, la cual como dice Nietzsche: “En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas;

---

<sup>269</sup> Luis E. De Santiago, *op.cit.*, pp. 121-122

<sup>270</sup> *Ibid*, p. 125

<sup>271</sup> Luis E. De Santiago, *op.cit.*, p. 126

algo jamás sentido aspira a exteriorizarse (...)”<sup>272</sup>. Dicho ditirambo es el elemento musical dionisiaco en el coro trágico y como ya expuse, el individuo se transforma y ahora canta y baila como sátiro y gracias a ese movimiento es que surge la escena y el mito trágico del cual ya he hablado, pero que aquí se muestra como lo que es realmente, es decir, como un producto nacido de la música dionisiaca, por ello es que a continuación buscaré dar las últimas características de la tragedia y los elementos que la componen, pues deberá quedar claro por qué es que ésta nace *en el espíritu de la música*.

La música absoluta es soberana y aquí vale la pena preguntar: ¿qué relación mantiene con el mito y la palabra?, ¿por qué es que Nietzsche dice que los soporta a su lado<sup>273</sup>? Bueno, esto tiene que ver de nuevo con las mismas características de las cuales ya he hablado. El lenguaje que hablamos, es un lenguaje conceptual y por ello mismo siempre habla de cosas determinadas, en cambio la música no habla de cosas determinadas, ella misma es la expresión inmediata del Uno primordial y como expuse en el segundo capítulo no hay una representación que haga de manera completa e inmediata la traducción de ese ser, sin embargo podemos contar con símbolos nacidos de la música que nos permiten, por un lado, intuir simbólicamente la universalidad dionisiaca y por otro, mostrar la imagen en una significatividad suprema. De la música solo se puede hablar desde ella misma, por eso cualquier intento de extra verter su contenido por medio de un lenguaje que no sea el de ella fracasa y se queda en lo exterior. Ahora ¿por qué soporta mito y palabra a su lado? De nuevo porque es autónoma, pero principalmente porque el mito y la palabra no le son necesarios a la música, ella no los necesita sin embargo lo usa como medios de expresión. Esto puede resultar difícil si lo mantengo en un lenguaje tan abstracto, por ello echaré mano de los instintos artísticos de lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo dionisiaco como fuerza oscura y potente puede subsistir sin la imagen y el concepto, puede deambular sin ninguna objetivación, sin embargo en ese estado es pura violencia, es puro dolor, es pura contradicción que no solo asusta sino aniquila, por ello genera para sí una imagen apolínea que permite a cualquiera que se le acerque intuir mediante una imagen todo el dolor y contradicción que atraviesa, la música como pura música es insoportable, nadie podría tener la experiencia de escuchar el tercer acto de *Tristán e Isolda* sin ninguna imagen mediadora

---

<sup>272</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 60

<sup>273</sup> *Ibid*, p. 86

que permitiera al oyente poder captar todo lo que ahí se juega, de nuevo Dioniso no se puede presentar sin Apolo y viceversa. La música como música absoluta puede subsistir sin la imagen, sin embargo la utiliza como medio de expresión, en ese sentido, la música dionisiaca requiere de lo apolíneo para que el oyente no sea arrasado y aniquilado totalmente, la imagen como dije en la sección del mito salva y protege, sin embargo llama, pues dicha imagen nos indica esa universalidad dionisiaca de la música con lo cual se da la disonancia, pues tanto queremos ver e ir más allá de lo que vemos, como escuchar e ir más allá de lo escuchado.

Por todo lo expuesto es que Nietzsche dice —a propósito de lo anterior— que la música sale a nuestro encuentro como mundo plástico de imágenes<sup>274</sup> pues cuando escuchamos la música dionisiaca generamos en nosotros una imagen que nos permite intuir todo su contenido, pero en la tragedia lo que se ve es la imagen del héroe que ha sido generada gracias a la música del coro, con lo cual el espectador sigue intuyendo y sigue queriendo intuir más de lo que se presenta.

Para clarificar esto aún más pienso hablar del tercer elemento que Diego Sánchez dice que tiene la música de Wagner. Dicho elemento lo he dejado para este momento de la argumentación porque concuerda con lo que he expuesto hasta el momento y porque creo puede terminar de clarificar por qué la música es una fuerza creadora de mitos.

En *Nietzsche-Wagner: Del drama musical a la música absoluta* Sánchez Meca dice que tanto Nietzsche como Wagner y Schopenhauer consideran que la armonía es la que estrictamente hablando, permite a la música ser expresión inmediata de la voluntad del mundo, porque la armonía no es otra cosa que la expresión sonora de una pluralidad que nace y se funda en la unidad<sup>275</sup>. Esto lo clarificaré a continuación siguiendo a este mismo autor que señala que si pensamos en Do y al conjunto de notas armónicas, pues éste no puede ser pensado como un sonido aislado sino siempre en relación con las notas que va a engendrar como notas armónicas, eso explicaría porque la voluntad no puede querer sin producir un mundo de fenómenos en el que se pierde y a la vez se realiza, no puede querer sin crear individuos que, como si fueran disonancias respecto al sonido primordial, quieren

---

<sup>274</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 207

<sup>275</sup> Diego Sánchez, *op. cit.*, p. 193

también vivir y existir, pero no pueden hacerlo más que encaminándose a su destrucción y a su disolución como individuos en la unidad originaria del querer<sup>276</sup>.

Lo que se juega en este procedimiento de Wagner es que gracias a la armonía que se despliega en un sinnúmero de imágenes es que la música logra dar a luz, logra generar a partir de sí todo el drama musical —en el caso de Wagner— y todo el mito trágico —en el caso de la tragedia—. Esto es lo que había dicho en otras palabras cuando me refería a que la música absoluta no puede solo ser música sino que siempre está desplegando y lanzando chispas-imágenes que permiten al escucha intuir todo el dolor y contradicción que vive el ser primordial.

Sin embargo a pesar de lo ya mencionado aún no he dicho en qué consiste ese procedimiento de Wagner, solo he hablado de la consideración que tenía sobre la armonía. La tercera y última técnica consiste en que aquél quiere poner en marcha un tipo de melodía que pueda expresar lo ya dicho anteriormente, por ello es que Wagner opta por la independencia de los motivos melódicos y por su imprevisibilidad respecto a las leyes de la armonía<sup>277</sup>. En realidad lo que hace el músico alemán es crear continuamente tonalidades en un movimiento indefinido que parece no tener final nunca, un ejemplo de esto, estaría en el acorde que recorre su ópera *Tristán e Isolda*, dicho acorde en su indeterminación permite un devenir incesante que hace que la tonalidad se transforme una y otra vez<sup>278</sup>. Este tercer procedimiento produce un sistema musical en continuo devenir, un flujo ininterrumpido y unitario donde no es posible identificar, sino de manera instantánea, elementos estables y claramente individualizados<sup>279</sup>.

De esto se seguirá que los personajes, la acción y los diálogos no sean más que representaciones simbólicas que nacen de la música. Es decir, no son más que una encarnación, un reflejo del espíritu de la música<sup>280</sup>. De igual forma la música de Wagner es un continuo flujo en el que están insertos los personajes, la acción y los diálogos, muestra cómo todos estos elementos no son más que apariencia, y cómo, por tanto, todos los seres individualizados del mundo fenoménico están constituidos en el fondo y participan de un

---

<sup>276</sup> *Idem.*

<sup>277</sup> *Idem.*

<sup>278</sup> *Idem.*

<sup>279</sup> *Ibid*, pp. 193-194

<sup>280</sup> *Ibid*, p. 195



mismo devenir<sup>281</sup>. Por último y es lo más importante, todo el drama musical wagneriano muestra cómo por un lado cada elemento o forma individual surge del trasfondo dionisiaco de la voluntad del mundo en el curso del mismo devenir. Y por otro nos enseña cómo a su vez, ese fondo dionisiaco vuelve a engullir de nuevo toda individualidad y toda forma determinada haciéndola regresar a la unidad indiferenciada<sup>282</sup>.

Esta tercera y última técnica de Wagner así como lo dicho en el párrafo anterior es el conjunto de lo que me interesaba decir con respecto a él, creo que ahora queda más claro por qué es que la música se muestra como una fuerza generadora de mitos, como a pesar de ser absoluta y soportar a la imagen y al concepto a su lado, sin embargo se vale de ellos para expresar todo el dolor y contradicción del Uno primordial.

Por último responderé a la cuestión de por qué la tragedia nace a partir del espíritu de la música. Con lo expuesto hasta ahora creo que puede comprenderse completamente, pues la música genera para sí toda la escena y los personajes, éstos son símbolos de ella y mediante aquéllos ésta nos transmite toda la sabiduría y todo el dolor del Uno primordial. La obra de arte trágica nació realmente del espíritu de la música, fue Dioniso quien hizo hablar a Apolo, pero ya no decía aquellas prescripciones éticas sino las verdades más terribles de la existencia, aquí se cumple lo dicho por Nietzsche en el capítulo 21, Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso, es decir, la música usa el mito para hacer soportable aquello que en sí mismo es insoportable.

Sólo partiendo del espíritu de la música es que comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo, pues en los ejemplos individuales de tal aniquilación se nos hace comprensible el fenómeno de la tragedia, el cual expresa la voluntad en su omnipotencia, por así decirlo, la vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación<sup>283</sup>.

A manera de conclusión y como puente hacia la siguiente sección hay que tener en mente algo que Nietzsche dice en el capítulo 10 de *El nacimiento de la tragedia*, a propósito del mito trágico y del héroe trágico: “¿Cuál fue la fuerza que liberó a Prometeo de su buitre y que transformó el mito en vehículo de la sabiduría dionisiaca? La fuerza similar a la de Heracles, de la música: y esa fuerza, que alcanza en la tragedia su manifestación suprema,

---

<sup>281</sup> *Idem.*

<sup>282</sup> *Idem.*

<sup>283</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 166

sabe interpretar el mito en un nuevo y profundísimo significado; de igual manera que ya antes hubimos nosotros de caracterizar esto como la más poderosa facultad de la música”<sup>284</sup>

En esta cita se puede ver el alcance de la música en la tragedia y sobre todo, su carácter potente y autónomo que le permite engendrar el mito y dotarlo de una significación suprema. Vale decir que esa fuerza de la música de la cual habla Nietzsche, que es semejante a la de Heracles es la misma característica de la armonía ya mencionada con respecto a Wagner y dicha fuerza es la que evita que los personajes y la escena apolínea se tornen cadavéricos y pálidos, ella es la que permite que todo lo presentado en la escena mantenga ese esplendor y vitalidad propias del mito trágico.

### **3.4.5. El héroe trágico**

El héroe trágico es una objetivación de Dioniso en la escena, todos los héroes trágicos como Edipo, Penteo y Prometeo, son solo máscaras de aquel héroe originario, dios del vino. Es importante tener esto en mente ya que como señala Luis De Santiago: “(...) la tragedia griega es interpretada por Nietzsche bajo el signo de un dios que se oculta. El héroe trágico, por tanto, no es más que un símbolo de Dioniso (...)”<sup>285</sup>.

Dicho lo anterior pasaré a exponer las características del héroe trágico, para ello recordaré un poco al lector lo que he dicho en secciones anteriores sobre el mito trágico. La función principal de éste era curar la vista del abismo y la universalidad dionisiaca, además de que servía como vehículo para la sabiduría dionisiaca, la cual es insoportable y por ello se valía del mito para poder pronunciarla sin producir espanto. Y por último el mito nos descargaba de la embriaguez dionisiaca para poder contemplar la escena sin sentir náuseas, este último elemento será retomado en la presente sección ya que como Nietzsche dirá el héroe trágico toma sobre sus espaldas cual Atlas el mundo dionisiaco y nos descarga a nosotros de él<sup>286</sup>.

En este punto se me puede preguntar: ¿por qué dejar el héroe trágico para después, si cumple una función similar a la del mito? La respuesta a esta pregunta sería la siguiente: el héroe trágico y el mito trágico es verdad que cumplen funciones similares, pero no por ello son equivalentes, cada uno tiene su propia especificidad y el sentido del héroe trágico

---

<sup>284</sup> *Ibid*, p. 118

<sup>285</sup> Luis E. De Santiago, *op. cit.*, p. 256

<sup>286</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 203

conduce tanto a lo sublime y lo ridículo, como al consuelo metafísico, conceptos de suma importancia para la interpretación de Nietzsche sobre la tragedia.

Dicho lo anterior con respecto a las razones de proceder de esta forma en la exposición paso a hablar del héroe trágico. Dicho héroe es un individuo de aspiraciones titánicas, las cuales se reflejan en su deseo de ir más allá de la individuación, de romper el sortilegio de ella para poder él mismo acceder a lo universal, busca violar las leyes de la naturaleza para él mismo ser como ella, pero en esa acción y en esa aspiración comete sacrilegios pues todo acto que busca precipitar a la naturaleza, que busca arrancarle algo, como el saber dionisiaco, es castigado severamente por ella, de forma tal que el héroe trágico en su actuar y en su aspiración comete sacrilegios y sufre.

El héroe con su afán titánico de ser el Atlas de los individuos, es decir el más poderoso y el más fuerte, es impulsado hacia lo infinito, hacia lo universal dionisiaco que se oculta detrás de las cosas. Con ello se siente poseedor de una fuerza titánica tal que le hace creerse con el poder necesario para crear algo semejante a un Olimpo de los dioses, que en un principio se le hace inalcanzable, aunque su imaginación y su pasión puedan moldearlo.

De igual forma baste decir que solo mediante estos actos titánicos sacrílegos, pues violan las leyes de la naturaleza, es que la humanidad conquista las cosas óptimas y supremas de que ella puede participar, y tiene que aceptar por su parte las consecuencias, a saber, el diluvio de sufrimientos y dolores con que los celestes ofendidos se ven obligados a afligir al género humano que noblemente aspira hacia lo alto<sup>287</sup>.

Con ello se observa que el héroe trágico es aquel que sintiéndose capaz de ser él mismo la esencia misma del mundo busca ir cada vez más alto y más lejos de la individuación para arrebatarle algo a la naturaleza, para hacerle decir algo que no debería ser dicho, para saber algo que es mejor no saber, el héroe trágico precipita con sus actos a la naturaleza misma y ésta, ofendida castiga al héroe, su propia arma, su fuerza, su sabiduría se vuelven contra él, pues ya lo he dicho, la sabiduría dionisiaca es una atrocidad contra la naturaleza<sup>288</sup>.

---

<sup>287</sup> *Ibid*, p. 112

<sup>288</sup> *Idem*.

Ahora bien, con lo dicho hasta el momento se tiene ya una idea más clara de lo que es y significa el héroe trágico pero hace falta un elemento para que se pueda comprender mejor. Ya he dicho varias veces que en la tragedia el juego entre lo apolíneo y lo dionisiaco es una contención mutua, es decir, uno no se sobrepone al otro sino que muestran sus características en su máxima potencia sin confundirse con el otro, entonces, el héroe trágico es parte de los elementos apolíneos de la tragedia porque es una visión nacida del coro y de la música con lo cual cumple la función de redimir al ojo de la oscuridad de la pantalla dionisiaca. Por otro lado está el simbolismo de la naturaleza que se da en la escena, es decir, la naturaleza no es algo que se represente en escena sin embargo está ahí subyaciendo, ésta es el elemento dionisiaco y en éste tenemos que fijar nuestra atención pues, el héroe trágico busca transgredir los límites de la individuación y al hacerlo es castigado por la naturaleza, lo cual nos demuestra que existe una potencia, una fuerza más grande y más potente que nosotros sin embargo, en la obra de arte trágica no nos sentimos sobrecogidos ante tal espectáculo, no sentimos ni dolor ni compasión por el héroe que es aniquilado por violar los estatutos de la naturaleza y eso se da porque lo que experimentamos en la tragedia es el placer estético, dicho placer será explicado con más detalle en la siguiente sección por ahora basta saber que lo que se da en el elemento del héroe trágico es el recuerdo que por debajo de las apariencias, por detrás de ellas hay una fuerza omnipotente y creadora que castiga severamente a aquel que en un afán titánico busca hacerla decir lo que no debe ser dicho.

Con esto se descubre un elemento de suma importancia para la interpretación de la tragedia y es que ésta se muestra como símbolo del proceso creador y destructor de los individuos, ya que el héroe trágico nace del coro excitado dionisiacamente, una vez en escena busca sortear su individualidad e ir más lejos de ella con lo cual se ve castigado con la muerte con lo cual es reincorporado a la masa que es el coro. Este símbolo tan transparente y a la vez terrible es mencionado por Nietzsche en el capítulo 8 donde dice: “En numerosas cargas sucesivas ese fondo primordial de la tragedia irradia aquella visión en que consiste el drama: visión que es en su totalidad apariencia onírica, y por tanto de naturaleza épica, mas por otro lado, como objetivación de un estado dionisiaco, no

representa la redención apolínea en la apariencia, sino, por el contrario, el hacerse pedazos el individuo y unificarse con el ser primordial.”<sup>289</sup>

La tragedia entonces se alza como el símbolo del proceso primordial de la existencia, el coro y la música simbolizan el fondo primordial, lo que he venido llamando Uno primordial mientras que el mito y el héroe trágico simbolizan a los individuos presos en la individuación. Esto que he mencionado —y que lo hice porque me pareció oportuno y relacionado con el héroe trágico— es uno de los elementos fundamentales que debe tener una tragedia, si queremos llamarla trágica o apolínea-dionisiaca, ya que si no es así podría caer en otra categoría, pero el que esto se lleve a escena simbolizándolo de la forma que he expuesto es tarea del genio apolíneo-dionisiaco y esta característica al igual que otras más serán examinadas en la sección final de este capítulo, por ahora baste lo dicho.

Atendiendo a lo expuesto hasta ahora es acertado mencionar lo que dice Luis De Santiago: “La tragedia, por tanto, nos presenta la destrucción del individuo de un modo que al mismo tiempo significa su exaltación, porque sencillamente nos da una idea del poder de la vida que subyace a un nivel más profundo, del que nosotros participamos, pero que solamente es percibido cuando la individualidad es trascendida en sus limitaciones individuales”<sup>290</sup>

Esto quiere decir que con su muerte y su fracaso el héroe lo que nos muestra es más bien su victoria porque lo que nos hace patentes es que existe una fuerza, una vida que es todopoderosa y que ésta es la que hace posible todo el mundo como apariencia, es decir, la vida se muestra como voluntad generadora de individuos. Con lo cual el papel del héroe trágico se resume en ser una representación que nos invita a vivir, que nos ayuda a hacerlo, porque él nos muestra como esa vida una y otra vez se manifiesta en su proceso creador y destructor.

Para concluir esta sección valdría la pena recordar un par de ejemplificaciones del héroe trágico en dos tragedias muy importantes para Nietzsche, una es *Edipo Rey* de Sófocles y la otra es *Bacantes* de Eurípides. La razón de elegir estas dos tragedias estriba en que su héroe ofrece las características que he expuesto anteriormente, puede mover a sorpresa esta elección y es que poner aquí a Eurípides con *Bacantes* en lugar de *Prometeo*

---

<sup>289</sup> *Ibid*, p 102

<sup>290</sup> Luis E. De Santiago, *op. cit.*, pp. 256-257

*encadenado* de Esquilo, parece contradictorio si lo que quiero es mostrar que el último es el genio apolíneo-dionisiaco, pero esto se debe a razones de exposición ya que consideré que hacer reflexiones dispersas desembocaría en una confusión total, en su lugar decidí que sería mejor retomar las ejemplificaciones más claras del héroe trágico y llegado el momento con lo ya expuesto ofrecer una reflexión que no se centrara solo en Prometeo sino en todos los elementos de la tragedia de Esquilo. Por ello esta falta que en un principio parece grave será compensada en el capítulo cuarto cuando haga la reflexión global de todos los elementos de la tragedia expuestos en este capítulo en la obra de Esquilo especialmente en: *Agamenón*, *Los siete contra Tebas* y finalmente *Prometeo encadenado*.

Sin más comienzo con lo dicho por Nietzsche a propósito de Edipo:

El personaje más doliente de la escena, el desgraciado *Edipo*, fue concebido por Sófocles como el hombre noble que, pese a su sabiduría, está destinado al error y a la miseria, pero que al final ejerce a su alrededor, en virtud de su enorme sufrimiento, una fuerza mágica y bienhechora, la cual sigue actuando incluso después de morir él. El hombre noble no peca, quiere decirnos el profundo poeta: tal vez a causa de su obrar perezcan toda ley, todo orden natural, incluso todo orden moral, pero cabalmente ese obrar es el que traza un círculo mágico y superior de efectos, que sobre las ruinas de ese viejo mundo derruido fundan un mundo nuevo<sup>291</sup>

Edipo en su sufrir y su perecer nos hace intuir un mundo superior, un mundo que pasa por debajo de todas las apariencias, de igual forma este héroe trágico nos muestra cómo incluso él siendo tan noble y tan sabio está destinado al error y a la miseria, cosas que se pueden observar cuando al inicio de su tragedia le responde al sacerdote de Zeus, quien fue a verlo en actitud de suplicante que haga algo por la reciente peste que ha caído sobre Tebas, que ha reflexionado a fondo sobre el problema y que ha resuelto mandar a Creonte a Delfos para que el oráculo le diga que es lo que se puede hacer ante la desgracia acaecida a la ciudad<sup>292</sup>. Y ¿en qué consiste su fallo en esta resolución? En que esta acción es la que da inicio a todos los acontecimientos del drama, pues al volver Creonte de Delfos le comunica a Edipo que la única forma de que la peste se vaya es que se libere a la ciudad del asesino

---

<sup>291</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 107

<sup>292</sup> Sófocles, *Edipo Rey en Tragedias*, p. 202 (v. 65-73)

del antiguo Rey Layo<sup>293</sup>. Con esta acción se comienza la investigación de dónde está el asesino de su predecesor que como se sabrá es él, con esto queda al descubierto que aún a pesar de haber sido quien resolvió el enigma de la Esfinge<sup>294</sup> y de ser tan sabio está destinado al error.

Aquí vale la pena volver a mencionar lo que dice Nietzsche al respecto:

¡Edipo, asesino de su padre, Edipo, esposo de su madre, Edipo, solucionador del enigma del esfinge! ¿Qué nos dice la misteriosa trinidad de estos actos fatales? Hay una antiquísima creencia popular, especialmente persa, según la cual un mago sabio sólo puede nacer de un incesto: cosa que, con respecto a Edipo, que resuelve el enigma y que se casa con su madre, hemos de interpretar sin demora en el sentido de que allí donde unas fuerzas adivinatorias y mágicas quebrantan el sortilegio del presente y del futuro, la rígida ley de la individuación y, en general, la magia propiamente dicha de la naturaleza, allí tiene que haber antes, como causa, una enorme transgresión de la naturaleza<sup>295</sup>

Esta cita pone de manifiesto que Edipo siendo un sabio, un solucionador del enigma de la naturaleza, es castigado severamente y es que el conocimiento se vuelve una atrocidad en contra de la naturaleza. Esto se ve no sólo cuando Edipo soluciona el enigma de la Esfinge sino también cuando va a Delfos con Apolo y éste le vaticina que será asesino de su padre y esposo de su madre<sup>296</sup>, con lo cual él busca huir de su destino pero la naturaleza lo castiga de forma ejemplar, por ello es que Tiresias le dice que ningún mortal será aniquilado de peor forma que él<sup>297</sup>.

Edipo es el personaje más doliente de la escena, por qué de cierta forma es la mejor ejemplificación del héroe trágico, pues con su sabiduría, con el poder reflexivo que posee resuelve el enigma de la Esfinge, pero no sólo eso, sino que por su propia convicción titánica también se hace del conocimiento de su destino con lo cual transgrede aún más los estatutos más venerados de la naturaleza, pues ha llegado a saber lo que es mejor no saber, la sabiduría dionisiaca se vuelve contra el que la posee.

---

<sup>293</sup> *Ibid*, p. 203 (v. 95-104)

<sup>294</sup> *Ibid*, p. 218 (v. 509-510)

<sup>295</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, pp. 108-109

<sup>296</sup> Sófocles, *op. cit.*, p. 229 (v. 788-798)

<sup>297</sup> *Ibid*, p. 215 (v. 427-428)

Hasta aquí Edipo, ahora paso a hablar de las *Bacantes* y de Penteo. Este héroe trágico tiene la característica de ser un hombre orgulloso que se atreve a criticar las tradiciones antiguas impuestas por los ancestros, cosa que le hace ver Tiresias y también le dice que ningún argumento por más sabio que sea y aunque resulte ser producto de los ingenios más elevados podrá derribarlas<sup>298</sup>. Otra característica de Penteo es que con el poder que se le ha conferido en Tebas como rey se cree superior y con el poder suficiente para llevar a cabo sus críticas y los reproches a Tiresias y a su abuelo Cadmo, sin embargo de nuevo el primero le advierte que no debe ufanarse de su poder<sup>299</sup> sino más bien ser cauto, pero como se podrá adivinar no le hace caso.

El problema que se da con Penteo no es tanto el saber como sucede con Edipo, sino ese rudo orgullo del héroe que le hace sentirse con el poder y la audacia suficiente para desdeñar y negar que Dioniso sea un dios. A través de toda la tragedia Penteo se siente fuerte y con el control de todo lo que sucede, sin embargo Dioniso una y otra vez nos muestra su poder al echar por tierra todas las acciones del rey de Tebas y esto se recalca en el final de la tragedia cuando es conducido por el dios del vino al monte Citerón, donde en su afán de ver lo que no debe es descuartizado por su madre.

Aquí como ya expuse se deja sentir algo superior, algo más potente que los individuos, es la aureola de la vida que crea y destruye pero permanece igual. Dioniso es en ese sentido el que nos recuerda esa potencia grandiosa que es la vida, pues los proyectos de Penteo los echa por tierra cada vez que quiere y en su afán de ser un titán que todo lo puede, termina aniquilado por el verdadero núcleo del mundo, es decir, por la vida. Aquí el crimen cometido por Penteo es querer ir más allá de su individualidad y así ser él la esencia del mundo, el creador de las tradiciones y de los dioses, con lo cual es castigado de forma ejemplar por Dioniso mismo.

Con lo ya expuesto cierro esta sección dedicada al héroe trágico y paso a hablar de lo sublime y lo cómico, elementos que son importantes en la tragedia.

#### **3.4.6. Lo sublime y lo ridículo.**

Lo sublime y lo ridículo son categorías propias de la obra de arte trágica y de las cuales hablaré a continuación. Lo bello sin más queda aquí fuera porque como ya lo mencioné en

---

<sup>298</sup> Eurípides, *op. cit.*, p. 356 (v. 200-203)

<sup>299</sup> *Ibid*, p. 361 (v. 310)



la introducción a esta sección dedicada al genio apolíneo-dionisiaco, en la tragedia hay un juego entre aquellos dos instintos, lo cual impide que lo bello sobresalga sin más o que la verdad sea la que se presente, de ahí que lo sublime se sitúa en medio de éstos, pues lo sublime y esto lo dice Luis Enrique De Santiago, es la simbiosis de lo apolíneo y lo dionisiaco<sup>300</sup>.

Para iniciar me parece oportuno traer a colación algo con lo cual cerré el capítulo 2, ahí mencioné lo que era la náusea, ese estado negador de la voluntad que era sumamente peligroso, y que fue gracias a la obra de arte trágica que se pudo retorcer todo pensamiento surgido de ese estado, sin embargo, faltó mencionar que la forma en la cual la tragedia logra retorcer esos pensamientos nihilistas es a través de lo sublime y lo ridículo. A propósito de esto Nietzsche dice: “Sobre todo se trataba de transformar aquellos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la existencia en representaciones con las que se pueda vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *ridículo*, descarga artística de la náusea de lo absurdo”<sup>301</sup>. Con dichas representaciones es que la tragedia logró dar vuelta a lo absurdo y espantoso de la existencia.

Lo sublime, por una parte, es un mundo intermedio entre la belleza y la verdad. Dado que no es ni uno ni otro sino la simbiosis de ambos, lo que genera es un símbolo que remite no a una realidad aparente sino primordial<sup>302</sup>. Esto se puede comprender mejor si se recuerda lo que dije a propósito del mito trágico el cual aún a pesar de ser tan claro, tan transparente, no dejaba de remitir a un fondo primordial, esto expresado en palabras más, palabras menos significa que en la escena trágica lo que se juega no es la verdad ni la belleza, es lo sublime y lo cómico, con lo cual lo que se representa en la escena es la aparición bella de la verdad<sup>303</sup>.

Por consiguiente lo sublime se manifiesta en la tragedia como el equilibrio entre el horror de la sabiduría dionisiaca y su forma de manifestarse en el mito<sup>304</sup>. Por eso no se puede hablar de que la tragedia signifique la exclusión del horror de lo dionisiaco o su

---

<sup>300</sup> Luis E. De Santiago, *op. cit.*, p. 272

<sup>301</sup> Friedrich Nietzsche, *La visión dionisiaca del mundo en El nacimiento de la tragedia*, p. 298

<sup>302</sup> Crescenciano Grave, *El pensar trágico: Un ensayo sobre Nietzsche*, p. 56

<sup>303</sup> *Idem.*

<sup>304</sup> Luis E. De Santiago, *op. cit.*, p. 281

ocultamiento, sino que más bien lo que la tragedia significa es su sometimiento por medio de un acto simbólico, que lo convierte en algo transparente<sup>305</sup>.

Nietzsche dirá con respecto a lo sublime y lo ridículo:

Lo sublime y lo ridículo están un paso más allá del mundo de la bella apariencia, pues en ambos conceptos se siente una contradicción. Por otra parte no coinciden en modo alguno con la verdad: son un velamiento de la verdad, velamiento que es, desde luego, más transparente que la belleza, pero que no deja de ser un velamiento. Tenemos, pues, en ellos un *mundo intermedio* entre la belleza y la verdad: en ese mundo es posible una unificación de Dioniso y Apolo. Ese mundo se revela en un juego con la embriaguez, no en un quedar engullido completamente por la misma<sup>306</sup>

Esta cita corrobora lo que he expuesto hasta ahora, tanto lo sublime como lo ridículo velan la verdad, pero al velarla no la ocultan por completo, sino que nos la hacen más transparente, más visible, por ello es que no somos engullidos por la embriaguez dionisiaca. Por ello es que ambos elementos lo que hacen es mostrar que en la tragedia se da un juego con la embriaguez, con lo cual se evita ser arrasado por la misma y por consiguiente se logra dominar el horror de la verdad mediante el espectáculo simbólico de la tragedia. Entonces lo sublime significa no la destrucción de la individualidad sino más bien, el dar forma al horror de la verdad dionisiaca mediante el arte<sup>307</sup>

La fraternidad de verdad y belleza es lo que posibilita que la apariencia ya no sea gozada como mera apariencia, es decir, como si nos encontráramos en el estadio apolíneo, sino como un símbolo, un signo de la verdad<sup>308</sup>.

Entonces, ya como conclusión, lo sublime y lo ridículo (cómico) inauguran un mundo intermedio entre la bella apariencia y la cruenta verdad dionisiaca, dicho mundo es el símbolo que remite al fondo primordial y con el cual se hace asequible en la escena trágica la presentación bella de la verdad. De igual forma no se debe olvidar que lo sublime permite someter lo más espantoso y horroroso de la naturaleza y lo ridículo nos permite descargarnos de la náusea de lo absurdo.

---

<sup>305</sup> *Idem.*

<sup>306</sup> Friedrich Nietzsche, *La visión dionisiaca del mundo en El nacimiento de la tragedia*, pp. 298-299

<sup>307</sup> Luis E. De Santiago, *op. cit.*, p. 282

<sup>308</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 304

### 3.4.7. El consuelo metafísico.

Después de haber sorteado el coro, el mito trágico, la música absoluta, el héroe trágico y lo sublime y lo cómico, me propongo exponer lo que Nietzsche llama: “consuelo metafísico”. En la sección del coro prometí que al llegar a este punto de la argumentación esclarecería dicho concepto y me atengo a ello, a continuación desarrollaré dicho término.

Si se recuerda un poco lo que sucedía con el héroe trágico se comprenderá de manera inmediata a qué se refería Nietzsche cuando decía, a propósito del héroe: “(...) ese obrar es el que traza un círculo mágico y superior de efectos, que sobre las ruinas de ese viejo mundo derruido fundan un mundo nuevo”<sup>309</sup>. El obrar del héroe, el cual causa su derrota y su consecuente perecer, hace que en nosotros se suscite el sentimiento de que por detrás de las apariencias existe una fuerza primigenia, omnipotente que siempre está generando individuos, dicho sentimiento es el consuelo metafísico.

El mundo del cual se habla en la cita no es ni más ni menos que el mundo trágico, es el mundo que se atreve a decir orgullosamente sí a la vida, pues comprende que a pesar de su aniquilación su ser más íntimo es más fuerte, es inmortal, pues a decir de Nietzsche, el arte dionisiaco tiene la resonancia de una voz que interpela, que invita una y otra vez a ser como la madre primordial que eternamente crea<sup>310</sup>.

Aquí hay dos cosas que deben ser aclaradas, la primera es la del arte dionisiaco y la otra es la de lo trágico, la primera la desarrollaré a continuación y la de lo trágico tendrá su respuesta completa, aunque ya aquí se perfilará, en la sección siguiente. El arte dionisiaco ya se adivinará es el de la tragedia ¿por qué? Porque la tragedia engloba lo apolíneo y lo dionisiaco en una mutua contención, cada uno muestra sus características en su máximo esplendor sin perderse, sin confundirse con el otro y la palabra arte dionisiaco no es sino otra forma de referirse a esa obra que engloba ambos instintos, pues dado todo lo expuesto hasta ahora lo apolíneo es el elemento artístico propiamente dicho, lo que es forma, mientras lo dionisiaco es esa fuerza primordial que constantemente se objetiva, es lo informe y requiere de lo que sí es forma para presentarse, entonces, donde esto se puede ver con más claridad y nitidez es en la tragedia, pues ella es la aparición de Dioniso mediante las máscaras de los héroes, es la aparición bella de la verdad, es el lugar donde lo irrepresentable es presentado.

---

<sup>309</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 107

<sup>310</sup> *Ibid*, p. 167

Por otro lado, lo trágico es el conocimiento que hace soportable la existencia individual a la vez que afirma como necesariamente impelida a fundirse de nuevo con el origen<sup>311</sup>. Lo trágico es ese conocimiento que ayuda al individuo a afirmar la vida, a vivirla, a gozarla en todos sus aspectos aún a sabiendas que, como el héroe trágico, está destinado a perecer y a ser parte de nuevo del Uno primordial.

Por ello dirá Nietzsche que: “La alegría metafísica por lo trágico es una trasposición de la sabiduría dionisiaca instintivamente inconsciente al lenguaje de la imagen: el héroe, apariencia suprema de la voluntad es negado, para placer nuestro, porque es sólo apariencia, y la vida eterna de la voluntad no es afectada por su aniquilación. «Nosotros creemos en la vida eterna», así exclama la tragedia (...)”<sup>312</sup>

El consuelo metafísico, y concretamente lo trágico, es una trasposición de la sabiduría dionisiaca por la razón de que ambos elementos retuercen todos los pensamientos pesimistas de la existencia, ellos propiamente, son los que hacen sentir de nuevo al individuo que la vida vale la pena vivirla y que no importa que se llegue a morir alguna vez pues será parte de lo único verdaderamente existente, que es lo que Nietzsche llama en esta cita: vida eterna.

Por ello es que el autor de *El nacimiento de la tragedia* dirá al inicio del capítulo 17: También el arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas. Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual –y, sin embargo, no debemos quedar helados de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables. Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir; la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias parécenos ahora necesarios, dada la sobreabundancia de las formas innumerables de existencia que se apremian y se empujan a vivir, dada la desbordante fecundidad de la voluntad del mundo, (...), somos los hombres que viven felices, no como individuos, sino como lo único viviente, con cuyo placer procreador estamos fundidos<sup>313</sup>

---

<sup>311</sup> Crescenciano Grave, *El pensar trágico: Un ensayo sobre Nietzsche*, p. 56

<sup>312</sup> Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 166

<sup>313</sup> *Ibid*, pp. 168-169

La tragedia es la que quiere convencernos del placer que hay en esta existencia, y lo hace mostrándonos no solo los aspectos más bellos que hay en la vida sino también los más terribles, aquellas bromas del azar, las decepciones, las pérdidas materiales y personales; lo que se presenta en la tragedia son los peores aspectos de la existencia, sin embargo, como obra de arte logra transfigurarlos para placer y deleite nuestros. Esto gracias al consuelo metafísico que hace que por breves momentos seamos el ser primordial y ¿por qué por breves momentos? Si se prolongase esta experiencia se lograría un efecto patológico en lugar de uno curativo y extasiante. Este último efecto lejos de querer convencernos de la futilidad de nuestra existencia individual quiere que logremos sentir el placer que encierra y con ello funcionar como un estimulante para vivir. Realmente el consuelo metafísico es la llave de acceso a todos estos presentimientos, todas estas metáforas que quieren convencernos del placer de vivir, aún sabiendo que todo es Uno, pues la vida eterna, las madres del ser, el fondo primordial, son solo formas de referirse al Uno primordial, ese dios artista que una y otra vez crea individuos y los destruye.

Para concluir quiero decir que el consuelo metafísico es lo que se experimenta cuando concluye una tragedia, pues con la muerte del héroe el espectador siente que por debajo de las apariencias subsiste la vida eterna, como individuo se siente parte de ella.

#### **3.4.8. El genio apolíneo-dionisiaco.**

Una vez expuestos todos los elementos constitutivos de la tragedia pasaré a hablar del creador de la misma así como el centro en torno al cual gira el presente trabajo, me refiero al genio apolíneo-dionisiaco o genio trágico, pues ambos son sinónimos. Para esta sección he decidido retomar al menos dos interpretaciones de autores que he mencionado constantemente a lo largo de mi exposición, uno es Luis E. De Santiago Guervós y el otro es Crescenciano Grave, esto lo hago con el objeto de esclarecer una figura que a pesar de parecer evidente continúa ocultándose, y es que Nietzsche se refiere a ella de manera explícita en cuatro o cinco pasajes a lo largo de todo *El nacimiento de la tragedia*, siendo más las veces cuando lo hace de manera indirecta, dando por supuesto que al decir *genio* el lector tiene en mente al genio trágico, cosa que más de un leyente del primer libro de Nietzsche podrá atestiguar no es verdad, yo he expuesto al menos dos genios a los cuales puede referirse y ellos son: el apolíneo cuya figura prototípica es Homero y el dionisiaco el cual puede estar encarnado por Arquíloco. De ahí la oscuridad que rodea al genio trágico,

en lo que sigue trataré de esclarecerlo lo más posible siguiendo primero a Luis E. De Santiago y luego a Crescenciano Grave para cerrar ofreciendo una reflexión final, la cual conducirá al cuarto capítulo donde este trabajo culmina y pretende mostrar que así como hay figuras prototípicas, referenciales de los genios apolíneo y dionisiaco, respectivamente, así se puede hallar una que engloba ambos instintos artísticos y que es Esquilo.

Me parece oportuno comenzar esta exposición no con un comentarista sino con el mismo Nietzsche, dicha cita es una en las que se refiere de forma explícita al genio apolíneo-dionisiaco:

Con respecto a esos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un «imitador», y ciertamente, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisiaco de la embriaguez, o en fin –como, por ejemplo, en la tragedia griega- a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez: a este último hemos de imaginárnoslo más o menos como alguien que, en la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, *en una imagen onírica simbólica*<sup>314</sup>

En la mencionada cita recuerdo que lo que imita propiamente el artista, ya sea apolíneo, ya sea dionisiaco o ya sea trágico es el acto creativo de la naturaleza. Esto es muy importante ya que, la *mímesis* del artista no es cualquiera, no es la que se refiere a repetir dos veces lo mismo, no es repetir la mera realidad cotidiana sino que tiene un sentido mucho más profundo.

Eso con respecto a la imitación del artista, con respecto a sus características trataré en primera instancia de dar una interpretación propia para luego pasar a la de los autores antes mencionados, esto con el objeto de completar lo que deje oscuro o haga falta completar. Nietzsche dice en esa cita que el genio trágico es aquel que en la borrachera dionisiaca y en su identificación con el Uno primordial, es decir, cuando está completamente poseído por éste y no tiene conciencia individual, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas y en ese estado se le hace manifiesto a través del estado apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, se le hace manifiesta *su individualidad como formando parte de la unidad* y todo esto en una imagen onírica simbólica.

---

<sup>314</sup> *Ibid*, pp. 56-57

A lo que me refiero es a lo siguiente: el genio trágico es aquel que estando embriagado por lo dionisiaco no pierde su individualidad, es decir, a diferencia de lo que le sucede al artista dionisiaco que pierde toda conciencia de sí mismo, el trágico no lo hace, la conserva y esto lo hace gracias a lo apolíneo, al efecto salvador del sueño que es lo que permite al espectador de la tragedia curar su vista, la cual ha penetrado en el fondo más íntimo del ser. Con ello el genio trágico al conservar su individualidad logra afirmarse conscientemente como parte del todo, y esto es algo que nunca y bajo ninguna circunstancia habría alcanzado el lírico, pues éste al perderse en la borrachera dionisiaca no tiene ni conserva ningún tipo de conciencia individual, es arrasado por el caudal del Uno primordial, todo lo contrario con el genio apolíneo-dionisiaco, él logra conservar su individualidad apolínea, la cual le permite bajar hasta los más oscuros y terribles recónditos del ser y afirmarse a sí mismo como parte de ellos, afirma la unidad desde su propia individualidad.

Ahora bien, esto es lo que se puede interpretar en primera instancia con respecto a este genio, pero creo que si consideramos lo dicho por Luis E. De Santiago y por Crescenciano Grave esta interpretación se puede ver enriquecida y completada, de tal manera que quede claro el genio apolíneo-dionisiaco.

En su libro *Arte y poder. Una aproximación a la estética de Nietzsche* Luis De Santiago se refiere al artista trágico como aquel que penetra en toda apariencia para llegar a la realidad terrible, aunque necesita de ella, de la apariencia, como medio de consolación y se protege con el espejo transfigurador de lo apolíneo<sup>315</sup>. Esto lo he explicado un poco en mi interpretación, el genio trágico baja a los abismos insondables del ser para ver lo terrible, sin embargo, al seguir siendo individuo requiere de la imagen onírica como bálsamo para soportar lo que de otra forma no se podría soportar.

Con el arte trágico, en definitiva, se representa la superación del hombre en cuanto individuo, en la medida en que se reconoce también a sí mismo en aquello que traspasa la superficie de la apariencia como su ser más profundo<sup>316</sup>. Lo dicho aquí refuerza lo que he mencionado acerca de que el hombre y concretamente el genio se siente parte de la unidad, esto a través de su propia individualidad, se identifica con aquello que le rebasa.

---

<sup>315</sup> Luis E. De Santiago, *op. cit.*, p. 202

<sup>316</sup> *Ibid*, p. 210

Dicha identificación y el bálsamo de la apariencia son lo que le permiten al artista trágico afirmar la vida en su totalidad, con sus ilusiones y sus horrores, con su sufrimiento y su placer, pero también lo que le permite vivir. En definitiva, es el modo en que el arte salva al individuo mediante la afirmación consciente de la vida<sup>317</sup>.

Con lo dicho hasta ahora se puede afirmar con Luis De Santiago que el artista trágico, en cuanto artista dionisiaco, es el prototipo de hombre que de una manera suprema y ejemplar afirma este mundo con todas sus fuerzas y con plena conciencia<sup>318</sup>. Y ¿por qué lo hace de manera suprema y ejemplar? Porque él es consciente de que esta vida es terrible y de que lo mejor sería morir pronto o no haber nacido, pero gracias al influjo apolíneo del arte y concretamente del mito, es que logra transfigurar todos esos pensamientos de náusea y horror, con lo cual crea representaciones que lo lleven más allá del temor y la compasión y le muestren el placer infinito de existir no ya como individuo sino como lo único verdaderamente existente.

Aquí valdría la pena preguntar ¿qué es lo que el genio trágico quiere comunicarnos acerca de sí mismo? La respuesta es dada por Luis De Santiago:

Ante todo valentía y libertad del sentimiento, que enaltece y ennoblece su existencia hasta límites insospechados. Pero además, nos comunica su estado victorioso, al haber vencido y superado el miedo existencial ante el lado oscuro y terrible de la vida. El artista trágico-dionisiaco es, por tanto, capaz de dotar a la vida de una dimensión metafísica, es decir, es capaz de llevar al individuo a una identificación con algo que está «más allá de él», es decir, con el Uno primordial, con su dolor y su contradicción y de transportarle a un marco nuevo de libertad<sup>319</sup>

El genio trágico a través de su obra quiere llevarnos más allá de nosotros mismos a través de su producción artística, él realmente nos invita a ser como él, a afirmar la vida con todas sus características, a hacerlo plena y conscientemente.

Otra característica sobre la que Luis E. hace llamar la atención es que en la borrachera dionisiaca el artista trágico pierde su yo en aquel dolor y en aquella contradicción, y después expresa en imágenes simbólicas cuanto siente. Ya no actúa como su subjetividad empírica, sino el genio del mundo, el corazón mismo del ser, que para ser

---

<sup>317</sup> *Ibid*, p. 210

<sup>318</sup> *Ibid*, pp. 210-211

<sup>319</sup> *Ibid*, p. 211



plenamente expresado se acerque a él Apolo y lo transforme en imagen. No hay imagen verdaderamente artística que no esté generada por la pasión del Uno primordial y de lo dionisiaco, pero no hay expresión, si lo apolíneo no sublima en la imagen pura el gran dolor<sup>320</sup>.

Aquí habría que acotar un par de cosas, la primera es la del yo del que habla este comentarista y la otra es ¿a qué se refiere con que actúa el genio del mundo? En cuanto a lo primero, ese yo es su yo individual, el cotidiano, ese yo se ve disuelto en su identificación con el Uno primordial sin embargo, la individualidad que le permite dar cuenta de esa experiencia es nada más y nada menos que la artística apolínea, la cual le permite afirmarse conscientemente como parte del todo. Por otra parte, lo segundo debe pensarse de la siguiente manera, en la sección dedicada al héroe trágico yo dije que la tragedia era un símbolo del proceso creador y destructor del mundo, es decir, en la tragedia se representa ese proceso mediante el cual el Uno primordial da a luz a los distintos individuos y cómo luego los vuelve a reincorporar a ella, si esto es así entonces el genio trágico actúa como genio del mundo en tanto que él logra poner en escena ese proceso, de tal forma que el trasfondo dionisiaco del coro se ve recubierto por la escena épica apolínea, con lo cual se logra dar una sublimación de los estados de horror que provocaría la representación puramente dionisiaca. En su quehacer artístico el genio trágico hace *mímesis* del proceso creador y destructivo del Uno primordial.

Con lo dicho sobre el genio se puede decir que en la tragedia no se trata de huir de la verdad, de lo dionisiaco como mundo de temor y de inseguridad, sino de reencontrarlo más allá del temor, la compasión y la resignación, como un mundo de libertad, creatividad, como eliminación de toda barrera social<sup>321</sup>. Por ello es que el artista trágico comunica, a pesar de que el arte ponga de manifiesto lo horrible y lo problemático de la existencia, un estado sin miedo frente a lo terrible y a través del héroe ensalza con la tragedia la existencia<sup>322</sup>.

Por todo lo dicho Luis De Santiago dirá que el efecto trágico consiste en un puro placer estético, aunque resulte antinatural que algo feo, o que carezca de la más elemental

---

<sup>320</sup> *Ibid*, p. 212

<sup>321</sup> *Ibid*, p. 254

<sup>322</sup> *Ibid*, p. 259

armonía, pueda verdaderamente suscitar ese gozo estético<sup>323</sup>. Dicho placer estético ya lo mencioné con respecto al héroe trágico y se refería a que aunque veamos perecerlo, aunque veamos su sufrimiento nosotros como espectadores no sentimos compasión, sino un placer estético que nos permite contemplarlo más allá de todo temor, de cualquier tipo de condescendencia, pues el arte y sobre todo la tragedia tiene que estimularnos a vivir, tiene que llevarnos a la afirmación ruda y orgullosa del artista trágico.

Para concluir con la interpretación de este comentarista vale la pena mencionar un par de cosas a propósito de este placer estético. Luis De Santiago dice que la psicología del artista trágico no está en la voluntad de liberarse del terror, sino en la voluntad de representar y afirmar la vida hasta en sus aspectos más terroríficos, haciendo de ella una obra de arte<sup>324</sup>. Y por último agregará que en esto se experimenta no ya un sentimiento de terror o de compasión, como ya he mencionado, sino un placer estético del que trata de hacer partícipe al espectador<sup>325</sup>.

Con lo anterior termino de exponer la interpretación del genio trágico hecha por Luis E. De Santiago Guervós y paso a la de Crescenciano Grave. El dirá:

(...) el artista trágico es el que desde su individualidad afirma su unidad con el fondo último de todo. Así, mientras el artista apolíneo se asume a sí mismo como una individualidad más que sueña y recrea el juego del mundo de las apariencias y el artista dionisiaco suprime su individualidad al fundirse con la unidad última del mundo, el artista trágico afronta y vive esta unidad última desde su individualidad<sup>326</sup>

Crescenciano Grave en esta cita vuelve a recalcar el hecho de que el genio apolíneo-dionisiaco es aquel que afirma la unidad de todo desde su individualidad. No se confunde totalmente con el Uno primordial sino que conscientemente se sabe como parte del todo, sin embargo y hay que repetirlo, el genio conserva su individualidad artística, apolínea, la cual le permite crear la obra de arte trágica.

A propósito de lo dicho anteriormente Grave dice que Nietzsche no pretende negar sino afirmar la vida desde la individualidad en comunión con la unidad. Ésta es la tensión trágica: expulsado de la unidad el hombre anhela retomar, aunque su reintegración total al

---

<sup>323</sup> *Idem.*

<sup>324</sup> *Ibid*, p. 260

<sup>325</sup> *Idem.*

<sup>326</sup> Crescenciano Grave, *El pensar trágico: Un ensayo sobre Nietzsche*, p. 46

fondo implique su desaparición como individuo<sup>327</sup>. Por dicho anhelo es que la obra de arte trágica permite al hombre sentirse nuevamente integrado a la unidad aunque sea por breves momentos pues como ya he expuesto, eso le permite sentirse parte de la vida eterna. Y esto sigue siendo trágico en el sentido de que a pesar de que el hombre sabe que su reintegración a la unidad es imposible no renuncia a hacerlo.

Grave también menciona un punto importante que ya había tocado anteriormente Luis De Santiago cuando hablaba de que el genio se vuelve el genio del mundo, ahí yo decía que esto era porque la tragedia es el símbolo del proceso creador y destructor de los individuos con lo cual el genio apolíneo-dionisiaco se vuelve un imitador de ese proceso. Con lo dicho por el autor de *El pensar trágico* considero que esto se puede aclarar un poco más pues menciona que el artista no es sólo un medio a través del cual se manifiestan las fuerzas creadoras sino que él mismo en tanto que asume su individualidad constituida por el Uno primordial, es también, éste. Así la obra de arte trágica que es el resultado de la exaltación del artista, se muestra como un símbolo que nos conduce de la apariencia individualizada a la unidad indiferenciada<sup>328</sup>.

El artista en la tragedia construye un símbolo de la realidad del fondo primordial y la obra misma es la verdad de ese fondo, celebrando en ella su redención. En la obra de arte se contienen, redimiéndose, la contradicción entre la unidad y su desgarramiento<sup>329</sup>. Y ¿por qué una contradicción? Porque solo desgarrándose a sí misma la unidad puede redimirse del dolor al que está sometida, para esto es necesario recordar que el Uno primordial en su sobre plenitud y en su devenir logra atemperar su sufrimiento creando individuos y también destruyéndolos.

Por todo lo anterior Crescenciano Grave dirá que el hombre y concretamente el artista y el pensador trágico o, mejor dicho, el pensador artista es la obra de arte de la naturaleza que a partir de su excitación, de su vivencia en el querer oír y mirar más allá de lo escuchado y visto remite su pensar a la experiencia de lo infinito<sup>330</sup>. El artista-pensador, como lo llama este autor, a través de su experiencia en el identificarse con el Uno primordial e ir más allá de lo que se puede ver y oír nos quiere comunicar dicha

---

<sup>327</sup> *Ibid*, p. 26

<sup>328</sup> *Ibid*, p. 29

<sup>329</sup> *Ibid*, p. 30

<sup>330</sup> *Ibid*, p. 32

experiencia, quiere decirnos qué es lo que vio y escuchó a través del símbolo de la tragedia, pues se tiene que recordar que aunque éste baja al fondo de todo necesita de la intervención apolínea para no ser arrasado totalmente por el caudal infinito del ser.

Con todo lo dicho se puede acertar a decir con Crescenciano Grave que la obra de arte de la tragedia simboliza el desbordarse de la unidad en múltiples individuos y el inexorable regreso de éstos para disolverse en aquélla<sup>331</sup>. Con lo dicho aquí se refuerza la idea de la tragedia como símbolo del proceso creador y destructor propio del Uno primordial el cual es imitado por el artista trágico al crear su obra.

También este autor menciona algo acerca del consuelo metafísico pues dice que la fuerza vital eterna de la naturaleza, desde el fondo de sí misma, demanda al pensador-artista ser como ella: afrontar y asumir, tras la temporalidad constructora y destructora incesante de mundos fenoménicos, a la vida eterna que sólo encuentra redención en el crear, en el plasmar diferenciadamente su única fuerza vital<sup>332</sup>.

Por último y para cerrar la interpretación de Grave vale la pena mencionar una cosa más y es que él considera que el pensador trágico es el artista que asumiéndose desde el fondo vital del todo crea las diferentes formas reflexivas y expresivas (*logos-poíesis*) en las que la naturaleza se descubre a sí misma. Estas formas expresivo-simbólicas son en sí mismas apolíneas pero, como en la tragedia ática, lo que habla desde ellas es lo dionisiaco<sup>333</sup>. Aquí vale la pena preguntar ¿Por qué la naturaleza se descubre a sí misma en esas formas reflexivas simbólicas? La respuesta es que la naturaleza o el Uno primordial para poder redimir su dolor crea individuos sin embargo, se tiene que recordar que dichos individuos sentían horror y pánico frente a esta existencia individual, entonces por ello creaban la obra de arte apolínea con la cual ellos mismos calmaban su sufrimiento y se veían en una aureola superior. Con esto el Uno primordial generaba para sí mismo un grado más placentero de creación, pues mediante la obra de arte apolínea lograba contemplarse a sí mismo, es decir, lograba verse a través de sus creaciones humanas, pues él mismo como dios artista no poseía dicha conciencia o iluminación, por eso generaba todo el arte apolíneo sin embargo, con la intervención de la lírica todo el arte apolíneo se vino abajo por ello fue necesario crear una nueva obra de arte que lograra redimir al ser humano del

---

<sup>331</sup> *Ibid*, p. 62

<sup>332</sup> *Ibid*, p. 68

<sup>333</sup> *Ibid*, p. 69

sufrimiento y con ello también al Uno primordial, por ello se creó la tragedia donde ese dios artista consigue su propio autoconocimiento, pues se representa a sí mismo artísticamente, proyectando su ser más íntimo en símbolos e imágenes<sup>334</sup>.

Aquí hace resonancia lo dicho por Nietzsche:

Pues tiene que quedar claro sobre todo, para humillación y exaltación nuestras, que la comedia entera del arte no es representada en modo alguno para nosotros, con la finalidad tal vez de mejorarnos y formarnos, más aún, que tampoco somos nosotros los auténticos creadores de ese mundo de arte: lo que sí es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte –pues solo como *fenómeno estético* están eternamente justificados la existencia y el mundo (...)<sup>335</sup>

Todo el arte está en función del dios artista, él crea para sí mismo todo el arte, con el logra contemplarse a sí mismo y transfigura toda la sabiduría dionisiaca. Por ello es que el placer estético se genera en la tragedia, porque en ella queda justificada la existencia individual como fenómeno estético, ahí lo disarmónico no genera displacer sino todo lo contrario, la existencia individual se ve enaltecida y entonces se comprende la necesidad de la individuación, se comprende que nosotros somos obras de arte y que esta vida con todos sus horrores y decepciones está eternamente justificada. De ahí que Nietzsche diga que el arte salva al individuo y mediante el arte lo salva para sí, la vida.

Con lo anterior cierro la exposición de Crescenciano Grave e inicio un intermedio de citas de Nietzsche con el objeto de terminar de cerrar la interpretación de la tragedia para llegar a la reflexión final de este capítulo.

Respecto a la cita anterior que decía que el arte no es representado para nosotros sino para el Uno primordial Nietzsche dirá: “El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar la vuelta a los ojos

---

<sup>334</sup> Luis E. De Santiago, *op. cit.*, p. 207

<sup>335</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 80-81

y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador<sup>336</sup>

Esto es así porque el genio apolíneo-dionisiaco al fundirse con el Uno primordial y conservar su individualidad y por ende su conciencia se le revela el mundo como una obra de arte, con lo cual se ve a sí mismo tanto como poeta y artista, pues ciertamente él genera obras de arte, como actor, pues él está inmerso en la creación artística del dios artista y también como espectador, pues gracias a su identificación con el fondo primordial se le hace patente su condición como parte del todo.

Nietzsche también habla un poco del espectador de la tragedia y menciona que éste ve con una claridad y belleza épicas al héroe trágico, y sin embargo se alegra de su aniquilación. Comprende hasta lo más íntimo del suceso de la escena, y sin embargo le gusta refugiarse en lo incomprensible. Siente que las acciones del héroe están justificadas, y sin embargo se exalta más cuando esas acciones aniquilan a su autor. Se estremece ante los sufrimientos que caerán sobre el héroe, y sin embargo presiente en ellos un placer superior, mucho más prepotente. Ve más y con mayor profundidad que nunca, y sin embargo desea estar ciego<sup>337</sup>. Esto es así por el efecto propio de la disonancia trágica la cual como ya he mencionado es el ver y al mismo tiempo desear más allá del ver y es que la distancia que hay entre el héroe trágico y el fondo del cual proviene es tan corta que produce espanto, sin embargo a este espectador lo sigue salvando la imagen del mito y presiente una vez más que por debajo de las apariencias subyace la vida eterna.

De igual forma, con respecto al espectador dirá que lo apolíneo nos arranca de la universalidad dionisiaca y nos hace extasiarnos con los individuos; a ellos encadena nuestro movimiento de compasión, mediante ellos calma el sentimiento de belleza, que anhela formas grandes y sublimes; hace desfilar ante nosotros imágenes de vida y nos incita a captar con el pensamiento el núcleo vital en ellas contenido. Con la energía enorme de la imagen, del concepto, de la doctrina ética, de la excitación simpática, lo apolíneo arrastra al hombre fuera de su auto aniquilación orgiástica y, pasando engañosamente por alto la universalidad dionisiaca, le lleva a la ilusión de que él ve una sola imagen del mundo, y que, mediante la música, tan sólo verá mejor y más íntimamente<sup>338</sup>. De nuevo lo apolíneo

---

<sup>336</sup> *Idem.*

<sup>337</sup> *Ibid*, p. 212

<sup>338</sup> *Ibid*, p. 207

como salvador es lo que evita que en la tragedia el espectador quede fundido con el caudal infinito de lo dionisiaco que se manifiesta en la tragedia a través de la música. Esto si se recuerda es muy parecido a la experiencia del propio genio que en los coros dionisiacos y la borrachera logra apartarse solitario y mediante la imagen onírica se le hace patente su estado, acá es lo mismo, el espectador fundido con la música es salvado por el mito el cual le permite ver la imagen clara y definida del héroe trágico con lo cual es arrancado de la universalidad dionisiaca y puede extasiarse y exaltarse con la presencia del héroe, que lo lleva más allá de los sortilegios de la individuación para mostrarle que por debajo de estas apariencias subyace una fuerza infinitamente más fuerte y potente la cual permanece igual a pesar de los cambios.

Por lo dicho anteriormente es que hacia el final de *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche dice que entre los efectos artísticos peculiares de la tragedia musical, se destacó el engaño apolíneo el cual está destinado a salvar a cualquiera de la unificación inmediata con la música dionisiaca, mientras la excitación musical puede descargarse en una esfera apolínea y a base de un mundo intermedio visible intercalado. En este hecho reconoció que aquel mundo intermedio del suceso escénico y en general del drama, nacía justo por esa descarga visible y comprensible desde dentro en un grado que en todo arte apolíneo resulta inalcanzable: de tal modo que aquí, donde ese arte era dotado de alas y llevado a lo más alto por el espíritu de la música, se tuvo que reconocer la intensificación suprema de sus fuerzas y por consiguiente, reconocer la alianza fraternal de Apolo y Dioniso la cúspide tanto de los propósitos artísticos apolíneos como de los dionisiacos<sup>339</sup>.

En lo dicho anteriormente Nietzsche hace el balance final de la propia tragedia como la cúspide final de los instintos artísticos que ha expuesto a lo largo de su libro y que en la obra de arte de la tragedia se muestran aliados en una contención mutua, se despliegan al máximo con sus propias características permitiendo que la verdad cruenta y horrible pueda ser dicha bellamente.

Otra de las cosas que el autor de *El nacimiento de la tragedia* menciona es que el sufrimiento dionisiaco propiamente dicho es el que equivale a una transformación en aire, agua, tierra y fuego, y que se ha considerado como la fuente y razón de todo sufrimiento,

---

<sup>339</sup> *Ibid*, p. 225

como algo rechazable de suyo<sup>340</sup>. Y es que si se recuerda lo que he dicho con respecto a la individualidad, ésta se siente como lo más pesado y más terrible, el individuo llora, sufre, cae, muere, con la individuación se muestra el origen del mal y la desgracia humanas, es propiamente la sabiduría de Sileno la cual dice que es mejor no haber nacido nunca o morir pronto, lo mejor es estar en comunión con la unidad, el hombre tiende a la unidad aunque sabe que alcanzarla significa su aniquilación, sin embargo la tragedia se muestra como la obra de arte que logró darle vuelta a todo esto, por ello Nietzsche dirá que: “En las intuiciones aducidas tenemos ya juntos todos los componentes de una consideración profunda y pesimista del mundo, y junto con esto la *doctrina misteriosa de la tragedia*: el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad reestablecida”<sup>341</sup>

En esa cita se puede apreciar casi todo el movimiento que ha seguido esta investigación, el conocimiento del Uno primordial, la sabiduría de Sileno, la obra de arte apolínea y la lírica, la tragedia como unión de ambas y su efecto como el ser por breves momentos el ser primordial.

Y por último, para pasar a la reflexión final menciono algo que Nietzsche dice acerca del genio trágico en el capítulo 22, ahí explica que:

(...) nos imaginamos nosotros al artista trágico mismo, nos imaginamos cómo crea sus figuras cual si fuera una exuberante divinidad de la *individuatio*, y en este sentido difícilmente se podría considerar su obra como una «imitación de la naturaleza», -cómo luego, sin embargo, su enorme instinto dionisiaco se engulle todo ese mundo de apariencias, para hacer presentir detrás de él, y mediante su aniquilación, una suprema alegría primordial artística en el seno de lo Uno primordial<sup>342</sup>

Esta cita creo termina por englobar el sentido profundo del quehacer del artista trágico, él realmente se ha identificado con el Uno primordial y gracias a ello puede producir conscientemente el proceso primordial de la creación y destrucción de individuos

---

<sup>340</sup> *Ibid*, p. 116

<sup>341</sup> *Ibid*, p. 117

<sup>342</sup> *Ibid*, p. 213



y no sólo eso, sino que su quehacer es tan elevado y potente que nos permite sentir esa alegría primordial que es el consuelo metafísico.

Para cerrar esta sección ofreceré una breve reflexión y espero sirva también como conclusión. El genio trágico se mostró en un grado más elevado del esperado pues él mismo al identificarse con el Uno primordial logra crear la obra de arte de la tragedia en la cual reproduce el proceso creador y destructor del dios artista. De esta misma manera ese artista es alguien que ha podido conservar su individualidad tanto en los coros entusiastas como en el éxtasis propio de la embriaguez dionisiaca, la cual consiste en un olvido de sí, gracias a que no sucumbe ante ella sino que busca fundirla con el estado del sueño es que logra descender al fondo dionisiaco y decirnos las verdades más terribles de la existencia solamente que lo hace valiéndose de lo apolíneo, con lo cual crea un símbolo sublime y ridículo, el cual logra someter todo ese horror y náusea del estado dionisiaco en una representación que nos invite y nos ayude a vivir.

La tragedia se alza como el producto del genio apolíneo-dionisiaco donde nos comunica su experiencia, donde nos quiere decir que esta vida con todos sus horrores vale la pena vivirla, lo que hace este genio es convencernos a través de la tragedia del eterno placer de existir, quiere que vivamos no con miedo y angustia sino felices, pues él ha conquistado su bienestar a pesar del peligro que le rodea, ha afirmado su existencia no encubriendo todo lo terrible que la rodea sino incorporándolo.

Y todo esto lo consigue a través del héroe trágico y el consuelo metafísico pues propiamente ambos funcionan como símbolos que remiten a la vida eterna que subyace a toda apariencia. Ambos elementos quieren convencernos del placer de existir, es como se logra transfigurar la sabiduría dionisiaca pues gracias a la tragedia es que se consigue afirmar y vivir esta vida aún a sabiendas que retornaremos a ese fondo del cual todos provienen.

Por último el genio trágico se mostró como una figura enigmática por el hecho de ser el individuo capaz de reproducir el proceso artístico primordial y al mismo tiempo, por ser capaz de *afirmarse conscientemente a sí mismo como formando parte de la unidad primordial*.

## Capítulo IV. Esquilo: el genio apolíneo-dionisiaco

### 4.1. Introducción

En el capítulo anterior expuse lo que era el genio apolíneo-dionisiaco para Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, en este capítulo toca hacer los enlaces finales que terminarán mostrando que Esquilo es la encarnación y el referente de dicho genio.

Llegado a este punto es necesario echar mano de toda la interpretación planteada en el capítulo anterior para poder hacer los enlaces necesarios con Esquilo y sus tragedias. Uno de los que fácilmente salta a la luz es que el coro y los personajes de la escena pronuncian la sabiduría dionisiaca de tal forma que no nos espanta sino que la hacen asequible y transparente al espectador con lo cual éste no se estremece ni siente horror ni náusea, sin embargo, ésta no es una característica propia de Esquilo ya que hay incontables pasajes, sobre todo en Sófocles, donde esta sabiduría es pronunciada tanto por los personajes como por el coro<sup>343</sup>. De igual forma en las *Bacantes* de Eurípides se puede apreciar esto sobre todo cuando se habla de Dioniso como dios del vino, se santifica el vino como una escapatoria frente a los problemas y dilemas que la vida nos presenta<sup>344</sup>.

Entonces con lo dicho no se puede considerar que Esquilo sea el genio apolíneo-dionisiaco porque sus personajes y el coro pronuncien la sabiduría dionisiaca, eso haría de Sófocles y de Eurípides genios trágicos. Con esto se hace necesario buscar otro elemento y éste creo es el del simbolismo del proceso creador y destructor de individuos. A dicho proceso me he referido varias veces y en lo que será la primera sección de este capítulo me propongo desarrollarlo para que se comprenda.

Todo esto viene sugerido por la interpretación que hace Nietzsche de Heráclito en el texto *La filosofía en la época trágica de los griegos* donde busca terminar de darle una justificación estética al mundo y a la existencia individual a través de la analogía ya mencionada en el capítulo I sobre que el dios artista es como un niño que crea y destruye castillos de arena, con ello el mundo y los individuos adquieren la dignidad de una obra de arte con lo cual se justifica su existencia, no importa si es bueno o si es malo.

---

<sup>343</sup> Cfr. Sófocles, *Edipo rey*. v. 1188, *Áyax*. v. 125-126, v. 131, *Filoctetes*. v. 947. Por mencionar algunos pasajes. Edición citada.

<sup>344</sup> Eurípides, *op.cit.* p. 359-360 (v. 280-285), p. 365 (v.395-400), p. 379 (v. 773-774)

El orden de este capítulo será el siguiente: primero analizaré brevemente –pues ya lo he expuesto a lo largo de la presente tesis- el juego estético, luego comenzaré el análisis de las obras de Esquilo buscando en ellas los elementos trágicos expuestos en el capítulo anterior, tales como el héroe trágico, el juego estético y el consuelo metafísico; el orden de las tragedias será: *Agamenón*, *Los siete contra Tebas* y *Prometeo encadenado*.

Antes de comenzar cabe mencionar que algunos de los elementos que Nietzsche menciona respecto a Esquilo en *El nacimiento de la tragedia* y que tienen que ver con la actitud del héroe trágico, los suprimí en su momento esperando que al llegar a este capítulo los pudiera exponer con suficiencia ya que aquí todo gira en torno al primer gran dramaturgo griego.

#### **4.2. El juego estético.**

El juego estético es un tema recurrente en la obra de Nietzsche, se le puede rastrear en distintos textos como *Humano, demasiado humano*, *Aurora*, *Zaratustra* por mencionar algunos, sin embargo, como he venido haciendo a lo largo del presente trabajo lo retomaré principalmente de la época de su metafísica de artista, aquí a diferencia de los capítulos anteriores, me basaré principalmente en *La filosofía en la época trágica de los griegos*, la razón de ello es que en este texto el juego estético es mejor explicado que en *El nacimiento de la tragedia*. Con mejor explicado me refiero principalmente a que está más desarrollado y está más esclarecido por la interpretación que hace de Heráclito<sup>345</sup>.

En el escrito sobre la filosofía en la época trágica Nietzsche reconduce la dicotomía de Dioniso-Apolo al juego inocente del gran niño del mundo, dicho niño es el dios artista que construye y destruye castillos de arena sobre la gran orilla del mar<sup>346</sup>. Habría que agregar que, al ser reconducidos de esta manera, Nietzsche busca interpretar tanto el arte y la cultura a la luz del *agón* griego. Esto se lo permite la interpretación que realiza de Heráclito sobre la lucha de los contrarios, la cual crea el mundo del devenir y con ello la visión de la filosofía y el modo de vida helénico se basan en la idea del juego como *agón*.

---

<sup>345</sup> Quien apoya esta perspectiva es Luis E. De Santiago Guervós en *Arte y poder. Una aproximación a la estética de Nietzsche*, p. 562.

<sup>346</sup> Luis E. De Santiago Guervós, *La dimensión estética del juego en la filosofía de Friedrich Nietzsche* en Eugenio Fernández (ed.), *Nietzsche y lo trágico*, p. 211

Entonces el juego es entendido como conflicto, contienda, lucha por algo, y como tal es por eso una representación<sup>347</sup>. La contienda se desarrolla, acontece, no se estabiliza en un punto o en el otro de la contradicción, se expresa en los luchadores, que como combatientes caen, pero el *polemos* es inmortal. Esto quiere decir que lo verdaderamente importante es el juego no sus elementos<sup>348</sup>.

Si trasladamos lo dicho hasta ahora sobre el juego a la tragedia, veremos que también se la entiende como el resultado del juego de los dos impulsos artísticos: lo apolíneo y lo dionisíaco<sup>349</sup>. En la tragedia se muestra tanto la armonía como la lucha de ambos, pues aún a pesar de que se reúnen fraternalmente siguen manteniendo su pelea, pues la música coral se descarga en imágenes, las cuales buscan ir más allá, con lo cual son castigadas y reunificadas a la masa coral, en la tragedia se ve la lucha, el conflicto, no sólo la armonía.

Por ello dirá Luis De Santiago que para comprender la esencia de lo trágico y el efecto de la tragedia lo mejor es recurrir al juego artístico, pues muestra a la conciencia el destino trágico de la vida, su eterno proceso creador y destructor, como un juego, con lo cual no se desemboca en una visión pesimista del mundo y de la existencia, sino que se resuelve en una aceptación de la vida misma, incluso en sus aspectos más terribles. De esta manera se puede decir también que el placer estético de lo trágico deriva del juego artístico con lo terrible y el horror de la existencia<sup>350</sup>.

Esto puede resultar incomprendible si solo se piensa en el juego como lucha, contienda, también el juego implica una noción de crear y crearse, de transformar y transformarse<sup>351</sup>. Por ello es que Nietzsche dice que la tragedia es un juego con la embriaguez, es tanto un crear algo con ella como transformarla, de igual manera sucede con el arte apolíneo, se juega con el mundo real, se lo recrea en el sueño y también se lo transforma, pues en el sueño todo lo que se muestra es esencial e importante, por último en la tragedia se juega con lo terrible y disarmónico, con la náusea y el espanto, para producir un efecto placentero en el espectador, se juega con ello para que sea soportable y visible al espectador sin que éste quede sumido en el sinsentido.

---

<sup>347</sup> *Ibid*, p. 206

<sup>348</sup> *Ibid*, p. 207

<sup>349</sup> *Idem*.

<sup>350</sup> *Ibid*, p. 208

<sup>351</sup> *Ibid*, p. 207

El juego también se puede entender desde dos perspectivas, una la del dios artista que jugando crea el mundo y el del artista que vale sobre todo para el trágico. Con respecto al dios artista se puede decir que en ese juego con el cual crea el mundo se le insinúa al hombre lo que es increíble a la razón, lo que es insólito, y es que lo uno es al mismo tiempo lo múltiple. Pues el Uno primordial al crear se diferencia de sí mismo dando lugar a individuos. En la tragedia es donde más claro se ve este fenómeno pues se hace patente a la mirada del espectador que detrás de las imágenes míticas hay algo que señala hacia lo inconmensurable y eso mismo es la unidad primordial, la cual mediante descargas sucesivas crea y destruye individuos.

Con esto podemos comprender la interpretación que hace Nietzsche sobre Heráclito y el devenir, el cual según este último, es posibilitado por el juego de los contrarios, es decir, por la lucha que mantienen. Esto de nuevo pensado al nivel del dios artista es que si lo apolíneo y lo dionisiaco son dos instintos que constantemente luchan no van a generar cosas móviles sino cosas que están en constante cambio como sucede en la tragedia, ahí el mito está en movimiento por la música, como en la realidad todos los individuos están sometidos al devenir.

El devenir se comprende entonces como un fenómeno artístico, pues es el resultado de dos instintos artísticos que pugnan por salir vencedores. Por esta razón es que lo disarmónico, lo cambiante, lo terrible puede ser objeto de placer y gozo estético, pues se comprende como obra de arte de un dios artista que jugando continuamente crea.

El juego del dios artista es un constante construir y destruir, en cada creación hay un sello de destrucción, pues a cada individuo creado le tocará en algún momento ser aniquilado para su reincorporación a la vida eterna. Creo que esto aplica principalmente para el fondo primordial que siendo uno se diferencia, ya que en el artista esto no se ve tan claro al menos en el apolíneo y dionisiaco por separados, sin embargo recobra toda su fuerza y significado en el genio apolíneo-dionisiaco, quien debe poder reproducir a un nivel simbólico este crear y destruir, este juego estético que permite transformar los aspectos más terribles de la existencia en representaciones con las cuales se pueda vivir.

Al genio apolíneo-dionisiaco no se le escapa este juego del fondo primordial, aquél trasciende con su mirada la apariencia apolínea para tomar conciencia de la vida y del mundo como un juego. Con ello este artista trágico reproduce en su identificación

consciente con el Uno primordial dicho juego, con el cual se crea un mundo lúdico —la tragedia—, donde goza de un poder creador casi ilimitado. En este sentido el juego artístico del mundo y el del artista trágico son pensados por Nietzsche como equivalentes o más bien, como iguales<sup>352</sup>.

Otra de las ideas que vale la pena mencionar sobre el juego y la interpretación que Nietzsche realiza sobre Heráclito es la de la ley eterna de la justicia. Esta idea de la justicia está relacionada estrechamente con Esquilo ya que en *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche menciona que la característica principal de la obra esquilea es la tendencia a la justicia<sup>353</sup>, la cual, a la luz del juego estético pienso desarrollar brevemente para pasar a la exposición de las tragedias.

Nietzsche, parafraseando a Heráclito, dice que al contemplar el devenir ha visto en su fluir eterno y ritmo incesante de cosas que todo está sujeto a leyes, a seguridades infalibles, las cuales son las órbitas siempre idénticas de lo justo. El mundo entero se muestra como un escenario en el que se rige una justicia que impera desde siempre y a la cual todos se someten, incluso las fuerzas naturales<sup>354</sup>. Con ello la justicia que reina sobre este mundo hace que el devenir se justifique, dicha justicia propiamente dicha se puede interpretar a la luz del juego estético, pues en el juego también hay una tendencia a la reunificación<sup>355</sup>. Esto se puede observar en la tragedia donde el héroe al cometer un sacrilegio como el penetrar en los secretos de la naturaleza es aniquilado y reincorporado a la vida eterna con el objeto de que el mundo mantenga su orden.

Lo que sucede es que en cada momento residen simultáneamente y emparejados, tanto la luz como la oscuridad, lo amargo y lo dulce, lo apolíneo y lo dionisiaco, semejantes a dos luchadores de los cuales a veces uno, a veces el otro obtiene la ventaja<sup>356</sup>. Esto se puede ver claro en los estadios del arte griego que he analizado, a veces triunfa el reino apolíneo de la belleza sin embargo a su base se encuentra lo terrible y titánico, en otro momento lo dionisiaco entra en Grecia y pone en duda la cultura apolínea con lo que se

---

<sup>352</sup> *Ibid*, p. 213

<sup>353</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 110

<sup>354</sup> Friedrich Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, p. 57

<sup>355</sup> *Ibid*, p. 60

<sup>356</sup> *Ibid*, pp. 60-61

crea el arte dórico, finalmente la tragedia donde los dos se alían sin embargo mantienen sus diferencias, siguen luchando, todo de acuerdo a la ley de la justicia<sup>357</sup>.

Por último ¿qué es la justicia? Es la lucha de los contrarios que tienden a la unidad, a una forma pues aún en los lugares donde existen cosas determinadas como en la tragedia, sigue habiendo conflicto.

Para concluir el juego estético se muestra desde distintos lugares, pero lo que se puede decir sobre él es que es un conflicto, una lucha de contrarios que aún en lugares donde parece haber armonía siguen luchando por obtener la primacía. De igual forma dicho juego se comprende como el proceso creador y destructor del dios artista, con lo cual el devenir, el conflicto de los contrarios adquiere el valor de un fenómeno estético con ello el mundo se justifica, por último también se comprende como un transformar, pues en el quehacer artístico se juega con la realidad, pero sobre todo con la embriaguez, ya que gracias al juego con ella se puede crear la obra de arte trágica. El juego se mostró como polifacético, sin embargo el rasgo característico y que me importa que se tenga en mente, pues es el elemento determinante para mi trabajo, es que se refiere principalmente al proceso creador y destructor, el cual está sometido a la ley eterna de la justicia, la cual es el conflicto que se da al crear, pues cuando se crea también se destruye y con dicha destrucción se da una reincorporación al Uno primordial, cosa que se aprecia en la obra de Esquilo.

### **4.3. Agamenón.**

#### **4.3.1. Resumen de la tragedia**

Esta tragedia comienza cuando el vigía en el techo del palacio de Agamenón divisa el fuego que anuncia la caída de Troya mientras calla acerca de la situación actual del palacio<sup>358</sup>. Después entra el coro y canta lo que ha sucedido hasta ahora: primero cuenta la predicción del adivino sobre la victoria en la incursión a Troya a través de la visión de las águilas devorando a la liebre preñada, en segundo lugar advierte sobre el posible castigo por los excesos cometidos por el ejército argivo y por último sobre la muerte de Ifigenia<sup>359</sup> que fue

---

<sup>357</sup> *Idem.*

<sup>358</sup> Esquilo, *Agamenón en Tragedias*, pp. 159-161 (v. 1-40)

<sup>359</sup> *Ibid*, p. 167 (v. 218-224)

sacrificada para zarpar a Troya todo por el consumo excesivo de víveres el cual trajo consigo unos vientos que impedían iniciar la incursión<sup>360</sup>.

Una vez terminada la intervención del coro entra en escena Clitemnestra que cuenta al corifeo lo que ha sucedido, también relata el recorrido de la señal que se dio cuando cayó Troya<sup>361</sup>. Dicho esto el coro canta cómo se dio el rapto de Helena por parte de Paris y cómo Zeus no dejó intacta la ofensa<sup>362</sup>.

Después de esto entra en escena el heraldo que viniendo de parte del ejército de Agamenón cuenta al corifeo y a Clitemnestra lo que han sufrido, así como su añoranza de volver a tierra conocida. El corifeo dice al heraldo que el pueblo también echaba de menos al ejército que zarpó a Troya pues ya vaticina lo que se vive en el palacio. Clitemnestra por su parte dice al heraldo que comunique a Agamenón que ella lo espera como él la dejó, sale de escena dejando al coro y al heraldo<sup>363</sup>. Éstos dialogan un poco y el mensajero cuenta como una tormenta azotó a las embarcaciones argivas e hizo que se perdiera de vista a Menelao. Después de esto el coro canta como es que Helena se convirtió en objeto de desgracia para Troya y con ello se da la entrada de Agamenón y Casandra<sup>364</sup>.

Agamenón saluda a los dioses y a Argos contando parte de su victoria sobre Troya. Clitemnestra entra de nuevo en escena y cuenta a su esposo lo que ha sufrido esperando su regreso. Con ello menciona que ha mandado lejos a Orestes por temor de que fuera asesinado. También discute con Agamenón para que entre al palacio pisando una alfombra púrpura, aquél replica que esa acción pueda causar envidias a los dioses, sin embargo es convencido por su esposa y entra al palacio, antes de hacerlo pide a Clitemnestra que reciba a Casandra, pues ahora es esclava y le fue entregada como regalo. Entra la esposa de Agamenón al palacio pidiendo que se cumpla lo que ha pedido a Zeus<sup>365</sup>.

El coro comienza a advertir que hay algo que no está bien y pide que sea lo que sea no se cumpla, Clitemnestra sale del palacio y al lado del corifeo le hablan a Casandra esperando convencerla de que entre al palacio<sup>366</sup>. Al no convencerla la esposa de

---

<sup>360</sup> *Ibid*, pp. 168-169 (v.240-260)

<sup>361</sup> *Ibid*, pp. 169-173 (v. 260-355)

<sup>362</sup> *Ibid*, pp. 173-178 (v. 355-487)

<sup>363</sup> *Ibid*, pp. 178-183 (v. 490-615)

<sup>364</sup> *Ibid*, pp. 183-190 (v. 615-810)

<sup>365</sup> *Ibid*, pp. 192-197 (v. 855-975)

<sup>366</sup> *Ibid*, pp. 197-201 (v. 975-1070)



Agamenón regresa al palacio y Casandra comienza a vaticinar el horror que se viene, con terribles cantos anuncia la desgracia que caerá sobre ella y el rey recién vuelto. El coro y el corifeo se sorprenden de los malos augurios de Casandra. Ella continúa vaticinando y cuenta cómo Egisto planea al lado de Clitemnestra la muerte de Agamenón. Maldice a sus destructores con la profecía de que Orestes vendrá y los matará. Valientemente acepta su destino y se decide a entrar al palacio, sin embargo, antes de ello advierte el terrible hedor de muerte que hay dentro, recuerda entonces la futilidad de las acciones humanas y lo absurdo que es eludir a la muerte<sup>367</sup>.

El coro escucha entonces gritar a Agamenón y dialoga sobre qué es lo que se debe hacer y cuando por fin se deciden a entrar las puertas del palacio se abren y observan con horror los cadáveres de Agamenón y Casandra. Quien sale es Clitemnestra que se ufana de haber matado a su esposo y el coro canta su sorpresa y consternación ante la actitud de la mujer, sin embargo ésta hace recuerdo del sacrificio de Ifigenia y alude a él como la causa principal de su acción<sup>368</sup>.

La tragedia concluye cuando sale Egisto y pelea con el coro, el último canta la cobardía del primero por no presentarse ante Agamenón y matarlo él mismo, sin embargo, en esa disputa interviene Clitemnestra y calma un poco las cosas sin embargo los asesinos entran al palacio y el coro se retira entre protestas de la escena.

#### **4.3.2. Interpretación.**

Una vez expuesta brevemente la tragedia comienzo a interpretarla a la luz de lo que he presentado tanto en este capítulo como en los anteriores. En primer lugar se tiene que hacer notar que Agamenón tiene una actitud muy distinta a los héroes trágicos expuestos en el capítulo III, y ello se debe principalmente a que Nietzsche considera que en Esquilo se puede ver a un héroe orgulloso y lleno de osadía, lo que significa que a través de su actuar conquista límites insospechados, con sus acciones compele a dioses y hombres a aliarse con él con lo cual busca ser él la esencia única del mundo<sup>369</sup>.

De igual forma con esa acción el héroe conquista las cosas óptimas para la humanidad, sin embargo dicha acción se entiende como un sacrilegio, como *Hybris*, pues atenta contra la naturaleza, la violenta, la obliga a decir sus secretos más profundos. El

---

<sup>367</sup> *Ibid*, pp. 201-296 (v. 1074-1179)

<sup>368</sup> *Ibid*, pp. 213-217 (v. 1331-1426)

<sup>369</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 110-111

héroe trágico no solo es orgulloso sino también soberbio, lo cual se puede interpretar como el grado máximo de ignorancia, pero ignorancia ¿de qué tipo? pues la ignorancia de su finitud, el no saberse ni quererse concebir como un ente finito que no puede ni debería aspirar a ser, él mismo, la esencia del mundo. Con ello el que actúa debe estar dispuesto a soportar el diluvio de sufrimientos que sobre él caerá por parte de los dioses que afligen a los hombres que con noble actitud aspiran hacia lo alto<sup>370</sup>.

Todo esto que acabo de decir se puede ver en Agamenón el cual en el rudo orgullo y la ignorancia del héroe trágico sacrifica en pos de la gloria que traerá el conquistar Troya, a su hija Ifigenia, para esto es muy ilustrativo cómo el coro mismo canta que Agamenón borra de sus ojos y su actitud todo rastro de un buen padre y se vuelve insensible hacia su hija que pide y clama que se la libere.

Con esa acción orgullosa Agamenón conquista los aires adversos que impiden su partida a Troya, lucha contra su condición de mortal al desafiar a la naturaleza y se eleva así hasta la cima más alta que cualquier hombre haya podido alcanzar jamás. De esta forma su orgullo y su soberbia alcanzan su punto máximo, e ignorando que sigue siendo un hombre y que ha transgredido los límites de la individuación, su destino, sin embargo, ha sido trazado, pues ahora deberá pagar su crimen, su sacrilegio, el cual ha ocasionado que al volver de Troya, Clitemnestra y Egisto lo ejecuten.

Esto es lo que se puede decir con respecto al héroe, con respecto al juego estético se puede observar que Esquilo logra transformar y jugar con lo terrible de las acciones cometidas por Agamenón, pues habrá de recordarse que en la representación escénica de la tragedia todo queda transfigurado por la fuerza de lo sublime, que nos hace asequibles y visibles los peores actos y palabras del mundo sin que por ello nos estremezca o nos espante. También se puede observar esto con la actitud de Clitemnestra y Egisto, es verdad que las acciones son terribles, que lo dicho es catastrófico sin embargo son puestos en escena por Esquilo de forma tal que aún a pesar de lo espantoso que acontece logra en el espectador el consuelo metafísico, pues en la aniquilación de Agamenón y en la de Casandra se presiente por debajo del mito y los personajes puestos en escena aquella vida primordial y poderosa que crea y destruye individuos.

---

<sup>370</sup> *Ibid*, p. 112

Otra cosa que se puede observar es que se logra una cierta justicia, un cierto restablecimiento, incluso podemos hablar de una necesidad de volver al orden, esto porque en la transgresión, en el exceso de *hybris* por parte de Agamenón y su correspondiente aniquilación se ve el juego estético al nivel de reproducción simbólica del genio apolíneo-dionisiaco. El coro genera toda la visión de la escena donde Agamenón transgrede con sus acciones los sortilegios de la individuación, con ello corresponde el castigo de la muerte, con lo cual es reincorporado a la masa coral.

Y de esta forma es que se vuelve al orden, aquel sacrilegio cometido por Agamenón al sacrificar a su hija queda saldado por Clitemnestra, cuando decide traicionar a su esposo y reinar con Egisto. Solo habría que agregar que la justicia mencionada, está cumplida parcialmente, aún faltan los hechos venideros de *Las Coéforas* y *Las Euménides*, los cuales considero, habrán de continuar y seguir simbolizando el juego estético de lo apolíneo y lo dionisiaco.

## **4.4. Los siete contra Tebas**

### **4.4.1. Resumen de la tragedia**

La tragedia comienza cuando Eteocles, rey de Tebas se presenta en el ágora de la ciudad y cuenta a los ciudadanos la situación actual con lo cual insta a todos los hombres a prepararse para la batalla, pues es inminente que Tebas será sitiada por un ejército enemigo<sup>371</sup>.

Llega un explorador a anunciar cómo es que el ejército adversario se está preparando para la batalla. Pide a Eteocles que ponga a siete guerreros en cada puerta de la ciudad, pues las filas enemigas se preparan para mandar a igual número de hombres a atacarlas. Eteocles por su parte pide a Zeus que no se destruya Tebas y que no sean sometidos sus ciudadanos a la esclavitud<sup>372</sup>, después sale de escena.

Posteriormente entra el coro en escena y canta la angustia que recorre la ciudad ante la inminente batalla. Se dirige a las estatuas de los dioses que hay en el ágora pidiendo que Tebas salga victoriosa ante el embate enemigo. Mientras hace esto el coro se desata la

---

<sup>371</sup> Esquilo, *Los siete contra Tebas* en *Tragedias*, pp.55-56 (v. 1-38)

<sup>372</sup> *Ibid*, pp. 56-58 (v. 39-79)

batalla en cada puerta, se comienza a escuchar el clamor de la batalla con lo cual se estremece aún más<sup>373</sup>.

Eteocles regresa a escena y reprocha la actitud de suplicante al coro, por momentos parece calmarlo sin embargo, con los gritos y los ruidos de los escudos y espadas chocando, vuelve a entrar en pánico. El rey de Tebas molesto, consigue que se calle el coro y le vuelve a decir que no debería suplicar, después de eso decide a que es momento de colocar a cada guerrero que defenderá la ciudad en cada puerta, la última será vigilada por él<sup>374</sup>.

En eso está el rey cuando entra el explorador y poco a poco le va diciendo cómo es que el ejército enemigo ha dispuesto un hombre en cada puerta a lo que Eteocles responde diciendo que él ha hecho lo mismo como respuesta, poniendo a guerreros valerosos a defender la ciudad. Por último dice que él se encargará de la puerta que ha decidido atacar su hermano Polinices y con ello menciona que es muy probable que su muerte llegue pronto<sup>375</sup>. El coro trata vanamente de convencer al rey de Tebas de no ir, pero él no escucha de razones pues sabe de lo fútil que puede ser evitar lo inevitable, con lo cual decide que lo mejor es enfrentar su destino y si es necesario que se cumpla la maldición de su padre Edipo<sup>376</sup>.

El coro canta su angustia y el dolor que le provoca pensar en la muerte de los hermanos y con ello también en el cumplimiento de la desgraciada estirpe de Edipo<sup>377</sup>. Entonces entra el mensajero y anuncia la victoria de la ciudad pero también es el heraldo de malas noticias pues cuenta que en la batalla los hermanos, Eteocles y Polinices se han matado con espada en mano, con lo cual se cumple la maldición hecha por su padre<sup>378</sup>.

El coro de nuevo canta las desgracias que la muerte de los hermanos ha provocado y con ello también contempla el cortejo fúnebre que trae los cadáveres, en dicho cortejo se encuentra Ismene y Antígona<sup>379</sup>. Ellas se lamentan mientras el coro interrumpe de vez en vez para cantar que la *Moirá* ha dado cumplimiento a la maldición de Edipo<sup>380</sup>.

---

<sup>373</sup> *Ibid*, pp. 59-63 (v. 79-180)

<sup>374</sup> *Ibid*, pp. 63-68 (v. 181-286)

<sup>375</sup> *Ibid*, pp. 68-83 (v. 286-675)

<sup>376</sup> *Ibid*, pp. 83-85 (v. 679-716)

<sup>377</sup> *Ibid*, pp. 86-89 (v. 720-791)

<sup>378</sup> *Ibid*, pp. 89-90 (v. 792-819)

<sup>379</sup> *Ibid*, pp. 90-95 (v. 820-960)

<sup>380</sup> *Ibid*, pp. 95-97 (v. 961-1005)

La tragedia concluye cuando un heraldo anuncia que se ha decidido en la ciudad que no se va a enterrar a Polinices por su intento de destruir la ciudad, sin embargo Antígona dice que no obedecerá esa prescripción y que ella le dará la sepultura que merece a su hermano. El heraldo y el coro tratan de convencerla de su necedad pero aquella no hace caso<sup>381</sup>. Con eso el cortejo abandona la escena.

#### **4.4.2. Interpretación.**

En esta tragedia de nuevo se puede observar la actitud orgullosa y altanera del héroe trágico, el cual en este caso es Eteocles. Éste no escapa frente al destino que le fue impuesto por la maldición de su padre sino que incluso parece querer precipitarse hacia ella sintiéndose capaz de sortearla y salir victorioso.

Una vez más cegado por su *hybris* el héroe trágico es soberbio, pero hay que seguir haciendo hincapié en que esta soberbia se traduce en ignorancia de su finitud como individuo, finitud que en la actitud del héroe trágico esquileo lo lleva a no querer resignarse como simple mortal sino en ir más allá de cualquier límite insospechado y lo lleva a transgredir los límites y las normas impuestas por la naturaleza, con lo cual ocasiona y precipita su propia muerte.

Su actitud orgullosa y soberbia no solo está reflejada en su valentía frente a la muerte sino también en la capacidad de ser alguien que juzga a su padre por el incesto cometido por éste, también Eteocles ha engañado a su hermano Polinices y ha hecho que se le destierre de Tebas. Creo que este es un ejemplo claro del hombre trágico que no se doblega ante nada y que se siente capaz de ir más allá de sus límites como mortal, se siente dueño de su propio destino sin embargo como se observa esto no sucede, pues la ley eterna de la *Moirá* a la cual están sometidos dioses y hombres<sup>382</sup> se encarga de cumplir su destino. Y este destino no hay que entenderlo como la maldición impuesta por su padre Edipo, sino aquel destino ineludible que en la vuelta de la embriaguez dionisiaca se cierne como una losa sobre nuestros hombros, dicho destino es la inevitable muerte.

Otro punto a mencionar aunque no es del todo exclusivo de Esquilo es la parte de lo sublime en esta tragedia, una vez más un acto de invasión y muerte entre hermanos, nos debería llamar al espanto y la angustia, pero la actitud y la forma en que el autor de

---

<sup>381</sup> *Ibid*, pp. 97-100 (v. 1005-1077)

<sup>382</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 110

*Prometeo Encadenado*, nos presenta los hechos asequibles, cercanos, luminosos y sin espanto para de esta forma hacernos intuir por debajo de sus personajes aquella vida omnipotente y creadora.

En esta tragedia se puede apreciar un poco más el consuelo metafísico y aún más el juego del mundo, pues por un lado el cumplimiento de la maldición de Edipo da cuenta de esa fuerza eterna y creadora que es la vida eterna a la cual nadie puede escapar, incluso aquellos hombres que con sus acciones precipitan la naturaleza y buscan ir más allá son castigados. También el juego del mundo se ve en el sentido de que Eteocles transgrede el orden de la naturaleza al juzgar a su padre y luego éste se encarga mediante una maldición que su hijo sea asesinado por la mano de su propio hermano con lo cual se da un cierto restablecimiento, sin embargo esto no se acaba pues en la tragedia de Antígona ésta también muere y todo esto no concluye sino hasta en *Edipo en Colono*, donde por fin parece que Edipo y toda su estirpe terminan de pagar todos sus actos que alguna vez transgredieron y fueron en contra de la naturaleza. Con esto se refuerza la idea de que a pesar de que por momentos se alcanza una cierta armonía como en *Agamenón* el juego del mundo continúa deviniendo en distintas formas y no parece tener fin, pues una acción transgrede el orden y se ve la necesidad de restablecerlo mediante otra acción que probablemente siga la naturaleza del anterior y aunque se ve la *Ananke*, el polemos es inmortal.

En este sentido es que se podemos hablar de que Esquilo reproduce el juego estético del mundo, pues logra llevar a escena una parte del conflicto de la estirpe de Edipo con ella misma, conflicto que al momento que parece haber terminado, comienza de nuevo, con la muerte de los hermanos Eteocles y Polinices, inicia la travesía de Antígona por darle entierro a su hermano desterrado, lo cual ocasiona su muerte. Y aunque con la muerte de Antígona venga de nuevo otro restablecimiento sigue siendo parcial, pues aún faltará la última parte del viaje interminable de Edipo en *Edipo en Colono*.

#### **4.5. *Prometeo Encadenado.***

##### **4.5.1. Resumen de la tragedia.**

Todo comienza cuando Fuerza, Violencia y Hefesto entran en escena trayendo consigo a Prometeo encadenado. Hefesto ata al titán a una roca porque éste ha robado el fuego a los inmortales para dárselo a los hombres. Una vez amarrado todos se retiran dejando a

Prometeo solo quien se lamenta de su suerte, sin embargo, a veces logra calmarse sabiendo que todo eso ya lo veía venir, pero prevalecen sus lamentos porque si no hubiera tenido un amor excesivo a los hombres no estaría sufriendo ahora<sup>383</sup>.

Entonces llega el coro de oceánides que se compadece de Prometeo pero éste comienza a mostrar su actitud altiva porque presume de sus dones adivinatorios, con los cuales tiene conocimiento de quién es el que terminará con el reino de Zeus entre los inmortales y de igual forma sabe quién será el que lo libere de su actual prisión. El coro se sorprende ante esta actitud, pero pide que se le ponga al corriente de cómo es que llegó hasta ahí el titán. Prometeo complace a las oceánides y les cuenta cómo por su amor excesivo a los mortales fue castigado por Zeus, como yendo más allá de lo debido regala el fuego a los hombres<sup>384</sup>.

Entonces llega Océano y trata de convencer a Prometeo de que deponga su orgullo y suplique por su liberación, sin embargo la actitud del benefactor de los mortales se mantiene firme y hasta convence a Océano de irse antes de que sea castigado por Zeus<sup>385</sup>. Después de esta intervención Prometeo se calla por un largo momento y luego cuenta cómo en su amor excesivo a los hombres no sólo robó el fuego sino que también les enseñó artes de las cuales no disponían. El coro le reprocha esa actitud y le dice que tiene la esperanza de que cuando sea liberado el titán consiga los mismos poderes que Zeus. Sin embargo Prometeo le reprocha al coro que la *Moirá* no tiene dispuesto que eso se cumpla, lo que si tiene dispuesto es que él sea liberado de sus cadenas y que las Erinis están por encima de cualquier orden<sup>386</sup>.

Es entonces que llega Io y contempla a Prometeo y a las oceánides y le pregunta al titán su identidad y la razón de encontrarse en esa situación. Después ella cuenta lo que ha sufrido e interroga a Prometeo sobre lo que le aguarda y éste obediente le narra la serie de calamidades que tiene que pasar ella e incluso le revela más información pues le cuenta quién es el que llegará a liberarlo del castigo impuesto por Zeus, que justamente será uno de los descendientes de Io<sup>387</sup>.

---

<sup>383</sup> Esquilo, *Prometeo encadenado* en *Tragedias*, pp. 329-333 (v. 1-126)

<sup>384</sup> *Ibid*, pp. 336-339 (v. 201-282)

<sup>385</sup> *Ibid*, pp. 339-343 (v. 285-396)

<sup>386</sup> *Ibid*, pp. 347 (v. 510-525)

<sup>387</sup> *Ibid*, pp. 349-361 (v. 561-887)

El coro se lamenta por Io mientras Prometeo sigue diciendo que Zeus va a caer por su propia mano y que desea que suceda de esa forma. El coro de nuevo le reprocha esa actitud y le dice que si continúa así el rey de los inmortales le impondrá un castigo aún más severo<sup>388</sup>.

Llega Hermes y le ordena a Prometeo que le diga la información necesaria sobre las bodas que harán que Zeus caiga. Sin embargo el titán se sigue mostrando inflexible y le dice al mensajero que su poder al lado de los nuevos dioses solo es temporal pues muy pronto se verán caídos. Hermes molesto arremete diciendo que si continúa así su castigo será mucho peor, cosa que se puede extender a las oceánides por acompañarlo en sus penas, pero Prometeo no teme las amenazas del mensajero de los dioses y acepta que le sea impuesto algo mucho más doloroso<sup>389</sup>.

#### **4.5.2. Interpretación.**

La tragedia de Prometeo me parece el punto más alto y culminante de la teoría del héroe trágico de Nietzsche, de igual forma me parece aún más transparente la mención de la *Moirai* como la que reina sobre todos los hombres y dioses, incluso sobre el mismo Zeus, hay un orden anterior al olímpico que a pesar de la luz y belleza que trata de imponerse, sigue reinando y se oculta detrás de todo. Esto habría que recordar lo que Nietzsche dice sobre que en la tragedia el orden titánico del horror se cuele tras bambalinas, los titanes, esos seres poderosos que provocaban terror logran salir del tártaro. Este punto sobre todo puede verse en *Antígona* de Sófocles, donde la hija de Edipo trata de dar entierro a su hermano Polinices porque así lo dispone la ley divina, mientras que la ley humana dice que no debe ser así por el intento de invasión de aquél. El reino de los titanes y héroes abatidos sigue ahí, solo que el bálsamo apolíneo evita que nos confrontemos con el de manera directa velándolo a partir de la representación de la tragedia.

El héroe Prometeo se siente capaz de ser él mismo la esencia del mundo, no sólo con su saber sino también con su actuar transgrede los límites que han sido impuestos por Zeus. En su amor excesivo, en su acto desmesurado de amor por los hombres va más allá de la medida, como Agamenón con su hija y Eteocles con su padre y su hermano. Los

---

<sup>388</sup> *Ibid*, pp. 361-363 (v. 890-944)

<sup>389</sup> *Ibid*, pp. 363-368 (v. 945-1085)



héroes esquileos son héroes orgullosos que no se doblegan que siempre buscan ir más allá y que en ese ir más allá son castigados severamente.

Pero aún así podemos decir que el amor excesivo a los hombres por parte de Prometeo no es su único acto de *hybris*, pues una vez más, como en los héroes esquileos ya examinados, la soberbia lo lleva a sentirse por encima del orden de Zeus, el conocimiento lo ha cegado, lo ha llevado a los límites insospechados que Agamenón y Eteocles alcanzaron, pero como ellos tendrá que pagar por ello y al ser inmortal su castigo es el máximo sufrimiento posible infligido, primero atado solamente a una roca y después sumido en el fango donde todos los días el águila de Zeus ha de descender del cielo a comer su hígado para que éste sea regenerado durante la noche. Ante un acto que violenta los límites de la naturaleza viene un intento de restablecimiento.

Otra cosa que resalta con Prometeo es, como ya mencioné, el que diga que hay un orden superior al de los dioses que ahora parece imponerse, dicho orden es el de las erinias, justicieras que han dispuesto su liberación por parte de un hijo de Zeus. En dicho orden se reconoce a la ley eterna de la justicia de la que habla Heráclito, todo tiende a un cierto orden aunque ese mismo orden implique lucha y esto se da así porque en *Prometeo encadenado* se puede apreciar el claro conflicto entre el orden de lo dionisiaco, con toda la ley eterna de la justicia y el juego estético y por otra el de lo apolíneo con las figuras claras y definidas de la escena, con Prometeo peleando y gritando que Zeus caerá, que la ilusión apolínea caerá si no se alía con el dios sufriente Dioniso. La lucha encarnada en el escenario del *Prometeo* se yergue como un símbolo fiel de aquel conflicto originario que da luz al mundo, aquel conflicto que al ser puesto en escena justifica esta existencia con todos sus dolores y pesares, aquel conflicto que en la tragedia a pesar de parecer resolverse lo único que hace es seguir mostrando a los contendientes en sus máximos despliegues y con una majestuosidad impresionante, dicho conflicto es el de lo apolíneo y lo dionisiaco que sólo el poeta Esquilo ha podido reproducir en su obra.

## Conclusiones

“Sí, ¿qué es lo dionisiaco? —En este libro hay una respuesta a esta pregunta — en él habla alguien que «sabe», el iniciado y discípulo de su dios” —Nietzsche-

El orden de las siguientes conclusiones van de los objetivos secundarios al principal de esta tesis, por ello el lector encontrará primero la cuestión en torno a lo dionisiaco, luego la de la originalidad del pensamiento nietzscheano en *El nacimiento de la tragedia* y por último, la más importante, la cuestión de Esquilo como el genio apolíneo-dionisiaco.

La presente tesis hizo el intento de dar respuesta a una de las preguntas más acuciantes y complicadas que pueden ser planteadas en torno al pensamiento de Nietzsche, dicha pregunta como ya se enuncia en el epígrafe de este apartado es: ¿qué es lo dionisiaco?. Podría decir, para ser justos con mi trabajo, que la respuesta solo fue parcialmente respondida, esto porque se requeriría un trabajo de investigación aún más extenso para poder abordar todas las aristas de este concepto fundamental en la obra de Nietzsche, el cual recorre no solo su primer libro sino toda su obra. Por ello a lo largo de mi investigación me di cuenta que había logrado sacar de la oscuridad —en la que lo creo sumido— al concepto de lo dionisiaco. Esto llego a mi intuición durante la redacción de los capítulos segundo y tercero, los cuales, me permitieron esclarecer todas las características que podía tener este concepto en *El nacimiento de la tragedia*; habiendo sido identificado como un instinto artístico, no solamente del ser humano, sino del Uno primordial mismo. Dicho instinto artístico tenía por efecto la embriaguez, la cual (como se señaló en la introducción y en los capítulos mencionados) no tenía que ver con la idea de perder la conciencia y toda medida, sino que tenía el efecto de hacer sentir al hombre como miembro de una comunidad superior, lo cual lo hacía verse como obra de arte y de esta forma era que se identificaba con el Uno primordial y todo su dolor, esto sobre todo se resalta en el consuelo metafísico.

También se vio que lo dionisiaco al igual que lo apolíneo tenía un arte particular, de acuerdo con lo que se expuso: la música. Ésta tenía dos efectos, por un lado tenía que hacernos intuir mediante el mito o el símbolo la universalidad dionisiaca y por otro, debía hacer aparecer la imagen simbólica con una significatividad suprema, ambos efectos se pueden apreciar de manera óptima en la tragedia con el coro y el mito trágico. También se

expuso que lo dionisiaco pensado como el embriagarse y la pérdida total de cualquier medida, correspondía con una mala comprensión del origen de Dioniso. Esto sobre todo se mostró gracias al rastreo que *Las bacantes* de Eurípides y el libro de Walter Otto me permitieron hacer, reforzando así la tesis nietzscheana de que Dioniso era un dios extranjero que fue introducido en el culto griego poco a poco hasta que alcanzó su auge con la introducción de la música no apolínea, esa música que transmitía el dolor del Uno primordial. Por último también se debe hacer patente que lo dionisiaco sin lo apolíneo en Nietzsche, es algo que no debemos atrevernos a concebir, pues al hablar de lo dionisiaco estamos presuponiendo la presencia apolínea y viceversa, si hablamos de lo apolíneo hablamos de lo dionisiaco, ambos instintos artísticos, siempre van juntos.

Por todo lo dicho anteriormente concluyo que si bien es cierto hay una respuesta a qué es lo dionisiaco en este trabajo, ésta solo corresponde al primer período de la obra de Nietzsche. Si se quiere tener una respuesta más extensa, que abarque toda su obra, se requiere de un análisis detallado donde se evalúe, obra con obra, cuáles son los cambios y matices que el propio Nietzsche quita o agrega; sin embargo, la respuesta parcial que se ofrece en esta tesis puede servir de base para realizar dicha investigación, pues como he mencionado, investiga y desglosa cada característica de lo dionisiaco a la luz de *El nacimiento de la tragedia*.

La cuestión sobre la originalidad del pensamiento de Nietzsche en su primera obra fue otra cuestión a la que traté de dar respuesta en la presente investigación y es que podemos hablar de una influencia de autores como Schopenhauer, Kant, Wagner, Schiller y Hegel, por mencionar algunos, pero de ello no podemos concluir que dado ese hecho Nietzsche no dice nada nuevo, que solo se dedica a decir lo mismo que los personajes mencionados, por ello es que en varios lugares traté de probar que esto no era cierto.

Así fue como a partir del análisis exhaustivo y minucioso que se hizo de la figura del genio en *La crítica del discernimiento* y en *El mundo como voluntad y representación*, se trato de comprobar mi hipótesis inicial de una defensa de la originalidad y distanciamiento de Nietzsche respecto a las figuras que pueden ser identificadas como sus fuentes de influencia. En los primeros apartados del capítulo tres mostré las similitudes y parecidos del genio kantiano con el dionisiaco, así como el schopenhaueriano con el

apolíneo y las razones por las cuales deberíamos tenerlos en mente al hablar del genio apolíneo-dionisiaco, pues ambos mostraron ser precursores de este último.

Otra razón aducida a favor de mi hipótesis inicial sobre un planteamiento original en el pensamiento del joven Nietzsche vino con la presentación de los métodos utilizados por Wagner en su música. A partir de su presentación y análisis se puede ver que existe una distancia respecto a la manera en la que Nietzsche y Wagner piensan la música, pues a favor del primero se puede ver la reinterpretación y la adaptación que hizo de la obra y pensamiento del segundo, para pensar la tragedia griega.

Respecto a este punto concluyo que se pudo probar mi hipótesis inicial porque a lo largo de la investigación se pudieron apreciar los contrastes entre las posturas de los autores que influenciaron a Nietzsche así como las propuestas de éste último, con lo cual puedo decir que no se puede ni debe demeritarse *El nacimiento de la tragedia*, con un argumento como el de que Nietzsche es un receptor pasivo de los pensamientos de otros filósofos.

Por último, y es la cuestión capital de esta tesis, se trató a lo largo de la presente investigación de mostrar que dadas las características del genio apolíneo-dionisiaco en *El nacimiento de la tragedia* se podía argumentar que Esquilo era la encarnación de dicho genio. En un primer momento puedo concluir que de hecho se logró el objetivo, pero a decir verdad, creo que no de manera satisfactoria. Esto sobre todo lo puedo decir a la luz de la interpretación que hice de las tragedias de Esquilo a partir de los elementos trágicos analizados en el capítulo 3. A lo largo de las interpretaciones se puede ver que los elementos principales que se pudieron argumentar a favor de Esquilo fueron al menos tres: el primero fue el héroe trágico, el segundo el juego estético del mundo —el cual como tal no apareció en el capítulo 3 sino a inicios del cuarto— y el tercero fue el consuelo metafísico, así como una breve mención a lo sublime en la representación trágica, la cual, como es posible apreciar, no es una característica propia de Esquilo sino también de los otros trágicos griegos.

Considero que para poder realizar una interpretación más completa y satisfactoria de las tragedias, se requeriría por parte de Nietzsche más información y más textos que permitan identificar totalmente a Esquilo como el genio apolíneo-dionisiaco, cosa que lamentablemente no se puede hacer, pues no se cuentan con ellos.

Como se mostró la estructura de *El nacimiento de la tragedia* es por demás intrincada y requirió de demasiado trabajo interpretativo y de argumentación para poder armar e identificar los elementos constitutivos de la tragedia, así como del genio apolíneo-dionisiaco. Por ello es que por un lado puedo decir que de hecho sí cumplí con la expectativa inicial de desplegar las características del genio apolíneo-dionisiaco, sin embargo, hizo falta más información para poder cerrar completamente una cuestión que a mi parecer es demasiado problemática, la cual es: ¿Sófocles es también un genio apolíneo-dionisiaco?, ya que resulta muy factible poder identificar a aquél como un genio apolíneo-dionisiaco, pues al igual que el autor de *Los siete contra Tebas* cumple con varias de las características que expuse tales como el coro trágico, el mito, la música, el héroe, lo sublime y el consuelo metafísico.

Sin embargo el elemento diferencial sobre el cual se basó mi argumentación y creo fue el toque de piedra que permitió mostrar mi hipótesis inicial, (y que me salvó de aquella cuestión por demás problemática) es que sí, el genio apolíneo-dionisiaco debe poseer las características desarrolladas en el capítulo 3, pero para poder ser aquel que ocupa un lugar privilegiado, aparte de Sófocles, debe poder reproducir al nivel de su obra el proceso primordial de creación y destrucción de individuos. Esto como se trató de mostrar en la interpretación de la obra de Esquilo se hizo, pero, aún así considero que se debe hacer un trabajo más amplio para poder analizar no solo tres tragedias sino más, pues creo que a partir de ello y con la interpretación de Nietzsche se puede completar de manera satisfactoria una respuesta que pondría fin, a mi parecer, a una objeción tal como la de pensar a Sófocles también como genio apolíneo-dionisiaco.

Este trabajo serviría como base para tal fin, pues ya están expuestas en extenso las características del genio trágico, así como el elemento diferencial a favor de Esquilo, todo esto, a partir de la información con la cual se cuenta, es decir, a partir de la escasa información que da Nietzsche al respecto y de lo que se conserva de la obra del autor de *Agamenón*.

Otra cuestión que hay que mencionar es que hizo falta un mejor tratamiento del concepto de *moira*, pues considero que a través de las páginas del capítulo 3 y sobre todo del 1 no se da una definición clara de lo que se está comprendiendo por tal concepto, tal vez sea tarde decirlo pero lo que se entendía por *moira*, no era el destino impuesto por los

dioses o por una maldición, sino aquel destino inexpugnable al cual estamos sujetos todos los hombres, hablo de la muerte. Esto se menciona en el capítulo 4, creo yo de manera muy tardía, debió haber sido tratado con anterioridad, no porque fuera un argumento a favor de Esquilo sino porque considero podía haber dado más claridad al conjunto de la argumentación, sin embargo parece ser que no afectó demasiado en los puntos centrales de la argumentación a favor del autor de *Las suplicantes*.

En conclusión esta tesis logra sus objetivos principales, consigue esquivar y dar las pautas necesarias para cuestiones que requerirían un trabajo más extenso, como definir lo dionisiaco en la filosofía de Nietzsche, así como erigir a Esquilo como el genio apolíneo-dionisiaco encarnado, apartado de Sófocles y Eurípides; así como probar que de hecho es posible pensar al autor de *Agamenón* como el genio trágico que se separa de sus sucesores por dar tratamiento al juego estético y ponerlo en escena, unificándose así con el uno primordial y afirmándose conscientemente como formando parte de esa unidad y no solo cumpliendo con las características del coro, la música, el mito, el héroe trágico, lo sublime y el consuelo metafísico.

## Bibliografía

- Aristóteles, *Aristóteles II. Física, Acerca del Alma, Poética*, Trad. de Guillermo R. de Echandía, Tomás Calvo, Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2011, 444 p.
- Colli, Giorgio, *Introducción a Nietzsche*. Trad. de Romeo Medina. México, Folios Ediciones, 1983, 142 p.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*. Trad. de Carmen Artal. Barcelona, Anagrama, 1996, 275 p.
- Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*. Trad. de Marta Rojzman. Buenos Aires, Amorrortu, 1971, 147 p.
- Esquilo, *Tragedias*. Trad. y notas de B. Perea. Madrid, Gredos, 2015, 368 p.
- Eurípides, *Tragedias*, III. Introd., trad. y notas de Carlos García Gual. Madrid, Gredos, 2000, 457 p.
- Fink, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1977, 225 p.
- Grave, Crescenciano, *El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche*. México, FFL/UNAM, 1998, 127 p.
- \_\_\_\_\_, *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*. México, FFL/IIF/UNAM, 2002, 255 p.
- Homero, *Odisea*. Trad. de J.M. Pabón. Madrid, Gredos, 2015, 450 p.
- Kant, Immanuel, *Crítica del discernimiento*. Trad. de Roberto Aramayo y Salvador Mas. Madrid, A. Machado Libros, 2015, 471 p.
- Mondolfo, Rodolfo, *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*. Trad. de Oberdan Caletti. México, Siglo XXI, 2007, 376 p.
- Niemeyer, Christian, *Diccionario Nietzsche. Conceptos, obras, influencias y lugares*, Trad. de Iván de los Ríos, Sandra Santana, José Luis Puertas y José Planells. Madrid, Siglo XXI, 2012, 631 p.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*. Trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 2014, 332 p.
- \_\_\_\_\_, *Estética y teoría de las artes*. Prólogo, selección e introducción de Agustín Izquierdo. Madrid, Tecnos, 2004, 241 p.

- \_\_\_\_\_, *La filosofía en la época trágica de los griegos*. Trad., Pról. y notas de Luis Fernando Moreno Claros. Madrid, Valdemar, 2003, 215 p.
- \_\_\_\_\_, *Nietzsche I, El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial*, Trad. de Alfredo Brotons, Germán Cano. Madrid, Gredos, 2010, 610 p.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas I, Escritos de Juventud, Esbozos autobiográficos y apuntes filosóficos de juventud, El nacimiento de la tragedia y Escritos preparatorios, Escritos Póstumos de la época de Basilea, Consideraciones Intempestivas, La polémica sobre “El nacimiento de la tragedia”*, Trad. de Joan B. Llinares, Diego Sánchez Meca, Luis E. De Santiago Guervós, Madrid, Tecnos, 2014, 970 p.
- Otto, Walter F., *Dioniso. Mito y culto*. Trad. De Cristina García Ohlrich. Madrid, Siruela, 1997, 185 p.
- Pérez Dorantes, Martha, *El genio como ideal educativo en la obra de Friedrich Nietzsche*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, 69 p.
- Rivero Webber, Paulina, *Nietzsche. Verdad e ilusión. Sobre el concepto de verdad en el joven Nietzsche*. México, UNAM/FFYL, 2000, 163 p.
- Sánchez Meca, Diego, *Nietzsche-Wagner: Del drama musical a la música absoluta en Nietzsche y lo trágico*, Eugenio Fernández García (ed), *Nietzsche y lo trágico*, Madrid, Trotta, 2012, 230 p.
- Santiago Guervós, Luis Enrique de, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid, Trotta, 2004, 668 p.
- \_\_\_\_\_, *La dimensión estética del juego en la filosofía de Friedrich Nietzsche en Nietzsche y lo trágico*, Eugenio Fernández García (ed), *Nietzsche y lo trágico*, Madrid, Trotta, 2012, 230 p.
- Schiller, Friedrich, *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y sentimental*. Barcelona, Icaria, 1995, 100 p.
- Schopenhauer, Arthur, *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Trad. y Pról. De Leopoldo-Eulogio Palacios, Madrid, Gredos, 1981, 230 p.
- \_\_\_\_\_, *El mundo como voluntad y representación*. Trad. de Roberto Aramayo, Madrid, FCE/Círculo de Lectores, 2005. II vols.



- \_\_\_\_\_, *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Trad. e Introd. de Manuel Pérez Cornejo, Valencia, Universidad de Valencia, 2004, 305 p.
- \_\_\_\_\_, *Sobre la voluntad en la naturaleza*. Trad., Pról. y Notas de Miguel de Unamuno, Madrid, Alianza, 1970, 238 p.
- Simmel, Georg, *Schopenhauer y Nietzsche*. Trad. de Francisco Ayala, Buenos Aires, Espuela de Plata, 2004, 274 p.
- Sloterdijk, Peter, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*. Trad. de Germán Cano, Valencia, Pre-Textos, 2009, 183 p.
- Sófocles, *Tragedias*. Trad. y notas de A. Alamillo. Madrid, Gredos, 2015, 466 p.