



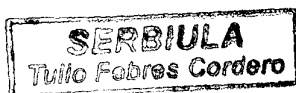
REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION
DOCTORADO EN FILOSOFÍA
AREA: ESTÉTICA

**LOS PRINCIPIOS FILOSÓFICOS DE LO APOLÍNEO Y
LO DIONISIACO EN *EL NACIMIENTO DE LA
TRAGEDIA* DE F. NIETZSCHE Y SU
TRANSFIGURACIÓN ESTÉTICA EN
ALBERTO DURERO Y RAFAEL SANZIO**

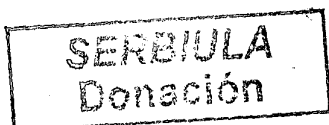
Tesis presentada como requisito para optar al Grado de Doctor en
Filosofía. Área de Investigación: Estética

Msc. Carmen Barrera de Encinoza

Tutora: Dra. Marta De La Vega Visbal



Mérida, febrero de 2010



DIGITALIZADA
<http://tesis.ula.ve>

*A la memoria de mi madre
y a la vida de mi padre, dedico*

AGRADECIMIENTO

A mis razones de vida, mi esposo y mis hijos Arantza y Santiago, por postergar tantos instantes mientras cumplíamos esta meta.

A mi familia por su incondicional apoyo y solidaria espera.

A mi gran maestra y tutora de este trabajo, Dra, Marta De La Vega Visbal por sus pertinentes indicaciones y su constante presencia.

A mi entrañable amiga, Dra. Ondina Rodríguez Briceño por su inquebrantable confianza en este proyecto.

A mis profesores del Doctorado en Filosofía, especialmente al Dr. Mauricio Navia por sus enriquecedoras conversaciones sobre Nietzsche.

A la Sra. Dennys Febres Cordero por sus atenciones y su gran disposición para el trabajo.

A Karina, mi hija de corazón, por su luz y su especial cercanía.

A mi hermano por el silencio y la valentía con los que enfrentó a la vida en momentos tan difíciles.

ÍNDICE GENERAL

	Página
0. INTRODUCCIÓN	1
 CAPÍTULO I. <i>Análisis de los elementos fundamentales del proyecto filosófico de Nietzsche en El Nacimiento de la Tragedia</i>	
1.1. La forja de <i>El Nacimiento de la Tragedia</i>	45
1.2. <i>El Nacimiento de la Tragedia</i> , un libro polémico.....	59
1.3. Problemas filosóficos tratados en <i>El Nacimiento de la Tragedia</i>	67
1.3.1. Apolo y Dionisos, las divinidades griegas en <i>El Nacimiento de la Tragedia</i>	73
1.3.2. Lo apolíneo y lo dionisiaco y sus objetivaciones: «sueño» y «embriaguez».....	87
1.3.3. Lo apolíneo y lo dionisiaco: «representación» y «voluntad» de Schopenhauer.....	98
1.4. La tragedia: síntesis de Apolo y Dionisos	108
 CAPÍTULO II. <i>Las batallas del artista trágico. «El Caballero, la muerte y el diablo», de Alberto Durero</i>	
2.1. Sócrates y la muerte de la tragedia.....	121
2.2. «El Caballero, la muerte y el diablo» de Alberto Durero.....	135
2.3. «El caballero, la muerte y el diablo» en <i>El Nacimiento de la Tragedia</i>	141
2.3.1. Schopenhauer, un caballero dureriano.....	144
2.3.2. Música y voluntad en Schopenhauer.....	152
2.3.3. Kant y Schopenhauer: «fenómeno» y «cosa en sí».....	161
2.4. Camino a una cultura trágica: objetivo de la batalla.....	166
2.5. Sócrates, el adversario de la batalla.....	168
2.6. Schopenhauer, el caballero desesperanzado.....	180
2.7. El caballero trágico, un nuevo combate.....	190
2.8. El arma del nuevo soldado: lo trágico.....	193

CAPÍTULO III. «Lo apolíneo» y «lo dionisiaco»: el simbolismo artístico en la «Transfiguración» de Rafael Sanzio

3.1. La «Transfiguración» de Rafael en <i>El Nacimiento de la Tragedia</i>	207
3.2. La montaña mágica de los Olimpos.....	214
3.3. La embriaguez y dolor primordial.....	217
3. 4. Rafael, un ingenuo inmortal.....	240
3.4.1. Artista ingenuo, artista apolíneo.....	249
3.4.2. Artista dionisiaco.....	258
3.4.3. Rafael, un artista trágico.....	270

CAPÍTULO IV. «San Jerónimo en su celda»: Dionisos y el Crucificado

4.1. «San Jerónimo en su celda» de Alberto Durero.....	289
4.2. Afirmación de la fe en la vida.....	301
4.3. La esperanza en el sentido de la tierra.....	316
4.4. La fuerza transfiguradora del amor.....	323
4.5. Dionisos contra el Crucificado: el sufrimiento como afirmación de la existencia.....	331
4.6. Justificación estética de la existencia.....	353

CAPÍTULO V. «La Melancolía I» de Durero: el juego del mundo

5.1. Metafísica del arte, metafísica de artista.....	358
5.2. «La Melancolía I» de Durero: bajo el signo de Saturno.....	372
5.3. El concepto de juego como actividad artística.....	392
5.4. El juego de dios: la metáfora cósmica.....	396
5.4.1. Apolo y Dionisos, entre la guerra y el juego.....	402
5.4.2. El juego como símbolo de creación: el niño y el artista.....	409
5.4.3. Azar y necesidad en el juego.....	422

CONCLUSIONES	440
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	470
---------------------------	-----

ÍNDICE DE FIGURAS Y LÁMINAS

		Página
Figura 1	P. Paul Rubens. «Sileno ebrio», 1618. Óleo sobre madera, 185x229 cms.....	79
Figura 2	J. Ribera. «Apolo y Marsias», 1637. Óleo sobre lienzo, 182x232.....	80
Figura 3	Théodore Géricault, «La balsa de la Medusa», 1819. Óleo sobre lienzo, 491x717 cms. Museo Louvre, París.....	80
Figura 4	Alberto Durero. «El Caballero, la muerte y el diablo», 1513. Grabado en metal, 250x190cms. Museo del Louvre.....	134
Figura 5	Joseph M. William Turner. «El Naufragio», 1805. Óleo sobre lienzo, 170.5 x 241.5 cms. Tate Gallery, Londres.....	184
Figura 6	Rafael Sanzio. La «Transfiguración», 1517-1520. Óleo sobre tabla, 405 x 278 cms. Museo Vaticano, Roma.....	213
Figura 7	Rafael Sanzio, La «Transfiguración», detalle.....	229
Figuras 8, 9	Rafael Sanzio, La «Transfiguración», detalle.....	235
Figura 10	Alberto Durero. «San Jerónimo en su celda», 1514. Grabado sobre metal, 247x188 cms. Localización en reserva.....	292
Figura 11	Alberto Durero. «Melancolía I», 1514. Grabado sobre metal, 310 x260 cms. Biblioteca Nacional de Francia.....	374
Lámina 1	«El caballero, la muerte y el diablo» de Durero según la perspectiva filosófica de Nietzsche	143
Lámina 2	La «Transfiguración» de Rafael según la perspectiva filosófica de Nietzsche.....	239
Lámina 3	«San Jerónimo en su celda» de Durero según la perspectiva filosófica de Nietzsche.....	330
Lámina 4	«La Melancolía I» de Durero según la perspectiva filosófica de Nietzsche.....	391

ÍNDICE DE GRÁFICOS Y CUADROS

		Página
Gráfico 1	Las virtudes teologales cristianas.....	302
Gráfico 2	Fe, esperanza y caridad según Nietzsche	328
Cuadro 1	Oposición Dionisos <i>versus</i> el Crucificado.....	339
Cuadro 2	Los humores cardinales humanos.....	378
Gráfico 3	El sueño: relación ser individual, arte y artista.....	405
Gráfico 4	La embriaguez: acto creador-artista.....	407

**REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACUTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN.
DOCTORADO EN FILOSOFÍA
AREA: ESTÉTICA**

**LOS PRINCIPIOS FILOSÓFICOS DE LO APOLÍNEO Y LO DIONISIACO
EN *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA* DE F. NIETZSCHE Y SU
TRANSFIGURACIÓN ESTÉTICA EN
DURERO Y RAFAEL**

**Mgs. Carmen Barrera de Encinoza
Tutora: Marta De La Vega Visbal
Mérida, noviembre de 2009**

RESUMEN

Esta tesis está dedicada al análisis e interpretación de los problemas filosóficos expuestos por F. Nietzsche en su obra de tiempos juveniles *El Nacimiento de la Tragedia*. Nuestro objetivo central es ahondar en el significado de los principios filosóficos antitéticos de «lo apolíneo» y «lo dionisiaco» como impulsos artísticos para la comprensión del valor de la existencia, en relación directa con su comprensión del arte y del artista. En esta exégesis pretendemos demostrar desde la perspectiva filosófica de Nietzsche los contenidos esenciales de un *corpus* visual conformado por La «Transfiguración» del pintor italiano Rafael y la trilogía de grabados en metal del artista alemán A. Durero,—«El caballero, la muerte y el diablo», «San Jerónimo en su celda» y La «Melancolía I»— que nos permiten la indagación en otros conceptos relacionados con esa duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco, desde la dimensión de la ontología estética que Nietzsche plantea en su primer libro.

Descriptores: ontología, estética, arte, artista, apolíneo, dionisiaco.

ABREVIATURAS

- A* *Aurora* [Traducción Eduardo Ovejero y Maury, Aguilar, Buenos Aires, 1967]
- AC* *Anticristo*. Las referencias en las que no aparece indicada la edición, corresponden a la traducción al castellano de Andrés Sánchez Pascual, Alianza
- AhZ* *Así habló Zaratustra*
- CI* *Crepúsculo de los Idolos*
- DmG* *El drama musical griego*
- EA* *Ensayo de Autocrítica*
- EH* *Ecce Homo*
- FeTg* *La filosofía en la época trágica de los griegos*[Traducción Eduardo Ovejero y Maury, Aguilar, Buenos Aires, 1967]
- GC* *La ciencia jovial*. “La Gaya Ciencia. [Traducción José Jara, Monte Ávila, 1985]
- GM* *La genealogía de la moral* [Traducción Eduardo Ovejero y Maury, Aguilar, Buenos Aires, 1967]
- HdH* *Humano demasiado humano* [Traducción Carlos Vergara, Edaf, Madrid, 1980]
- LF* *Libro del filósofo*
- MyP* *Música y palabra*
- NT* *El Nacimiento de la tragedia*
- NcW* *Nietzsche contra Wagner*[Traducción José Arántegui, Siruela, Madrid, 2003]
- PyS* *El Paseante y su sombra* [Traducción José Arántegui, Siruela, Madrid, 2005]
- SyT* *Sócrates y la tragedia*
- SuP* *Sobre la utilidad y prejuicios de la historia para la vida* [Traducción Dionisio Garzón, Edaf, 2004]
- VdM* *La visión dionisiaca del mundo*
- VP* *La voluntad de poder* [Traducción Aníbal Froufe, Edaf, Madrid, 2003]
- MVR* *Schopenhauer. Mundo como voluntad y representación*. Libros III y IV [V. Ortega (Dir.), Orbis, Barcelona, 1985]

INTRODUCCIÓN

0.1. Tema

El tema a desarrollar en esta investigación apunta al concepto de lo dionisiaco y su acción antagónica con lo apolíneo, como una idea fundamental en el proyecto filosófico de F. Nietzsche (1844-1900), desarrollado en su primera obra *El Nacimiento de la Tragedia en el espíritu de la música* (1872).

0.2. Problema de investigación

En *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche cita dos obras pictóricas: «El caballero, la muerte y el diablo» del artista alemán Alberto Durero (Albrecht Dürer, 1471-1528) y «La Transfiguración», del pintor italiano Rafael (Rafaello Sanzio, 1483-1520), con el objeto de ilustrar, a través de éstas, algunos contenidos específicos sobre Schopenhauer y la acción poderosa de los dos principios primordiales de Apolo y Dionisos, respectivamente. La consulta de fuentes bibliográficas arrojó que el grabado de Durero, «El caballero, la muerte y el diablo» (1513), forma parte de una trilogía calcográfica que se completa con «San Jerónimo en su celda» (1514) y la «Melancolía I» (1514). Con base en estas referencias nos proponemos un análisis filosófico de este

corpus visual a fin de resolver nuestra interrogante central: ¿Qué significado podemos otorgarle a la trilogía de A. Dürero conformada por «El caballero, la muerte y el diablo», «San Jerónimo en su celda» y la «Melancolía I» y cuál es la relación con la obra «La Transfiguración» (h.1517-1520) de Rafael, desde el pensamiento filosófico de F. Nietzsche?

0.3. Antecedentes del problema de investigación

Las interrogantes que nos hemos formulado, a nuestro juicio, no han sido exploradas hasta ahora, dentro del vasto universo interpretativo sobre el pensamiento de Nietzsche. Sin embargo, su formulación nos conduce inmediatamente a una interpretación y relectura del proyecto filosófico de Nietzsche en relación con la transvaloración de todos los valores, transvaloración que permite la superación del Nihilismo¹, como la última consecuencia de la metafísica, tal como se ha desarrollado en la filosofía occidental, desde Platón hasta Hegel. Nuestro máximo interés reside entonces en un examen del fenómeno de lo dionisiaco y su relación con lo apolíneo expuesto en *El Nacimiento de la Tragedia*, lo que nos permite indudablemente un desplazamiento hacia esa transvaloración de valores, en función de los

¹ Se reserva el uso de la mayúscula para los temas específicamente filosóficos del pensamiento de Nietzsche.

contenidos expresados en las obras pictóricas de estos artistas del Renacimiento.

0.4. Objetivo General

Explorar el significado de los principios filosóficos de lo apolíneo y de lo dionisiaco en *El Nacimiento de la Tragedia* y sus relaciones con los conceptos claves de arte y artista.

0.4.1. Objetivos específicos

A. Examinar los principales problemas filosóficos expuestos por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, en relación con el concepto de lo dionisiaco y sus implicaciones para una nueva valoración del arte y de la vida.

B. Analizar los contenidos filosóficos del grabado «El caballero, la muerte y el diablo» de A. Durero y su identificación en *El Nacimiento de la Tragedia* con la figura de Schopenhauer.

C. Explorar el simbolismo artístico supremo evidenciado en la obra pictórica «La Transfiguración» de Rafael, como medio para comprender la tesis nietzscheana de la síntesis entre la duplicidad antagónica de lo apolíneo y lo dionisiaco, desarrollada en *El Nacimiento de la Tragedia*.

D. Indagar en el significado del segundo grabado de Durero, «San Jerónimo en su celda», que ilustra, según la intención del artista, las tres virtudes teologales: fe, esperanza y caridad (amor al prójimo) reconocidas desde la Escolástica, e igualmente, la oposición Dionisos *versus* el Crucificado.

E. Descubrir el contenido filosófico expuesto en la obra «Melancolía I» como parte de la trilogía dureriana, desde la metáfora del juego como símbolo de la voluntad creadora del mundo, del niño y del artista.

0.5. Marco teórico

El reconocimiento de los problemas centrales desarrollados por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, nos permite afirmar que los ejes articuladores de su proyecto filosófico se encuentran esbozados en ese escrito juvenil. En él, Nietzsche traspasa las fronteras de una teoría sobre el origen, desarrollo y muerte de la tragedia ática y va más allá, al proponer tesis fundamentales que lo alejan del objetivo filológico que era el esperado por los rigurosos académicos de la Universidad de Basilea. Estas ideas se disponen en una trama compleja de argumentos que se inician con una proposición innovadora pues concibe el desarrollo del arte ligado a la duplicidad antagónica de lo apolíneo y lo dionisiaco. A lo largo del desarrollo discursivo,

Nietzsche nos muestra la maravillosa contienda de ambos principios artísticos naturales, cuya reconciliación se origina en la tragedia ática, como forma de arte supremo.

Las imágenes de esa contienda se entretajan en palabras, metáforas y analogías que nos develan que no sólo el arte, sino la totalidad de la existencia, se fundamentan en esta lucha; tal vez iluminada bajo los truenos de la batalla de Wörth, donde Nietzsche meditó esas ideas ante los muros de Metz, en las frías noches de septiembre de 1870, mientras trabajaba en el servicio de sanidad. En cercanía calurosa con Heráclito, afirma junto a él, la antítesis y la guerra, como fundamento de la filosofía dionisiaca y el rechazo del mismo concepto ser,² que ha ocupado por siglos el interés de la metafísica occidental.

Nietzsche evalúa en retrospectiva *El Nacimiento de la Tragedia* con mirada crítica y muy aguda en el *Ensayo de Autocrítica* (1886) y *Ecce Homo* (1888), demostrando el verdadero alcance de su propuesta y aclarando la razón de la fría recepción que su primera obra tuvo entre los filólogos de su tiempo. Según las enuncia en esos escritos posteriores, esas ideas temerarias son: el fenómeno de lo dionisiaco y su significado en el origen del drama; el problema de la ciencia trasladado al terreno del arte; su agresiva tesis de la justificación de la existencia del mundo sólo como fenómeno estético y una interpelación

² *EH*, “El nacimiento de la tragedia”, pp.70-71.

directa a los valores morales que se vuelven con subterránea avidez de venganza contra la vida; además —y no menos importante— su conocimiento de la psicología de la tragedia que lo lleva a descubrir el concepto de lo trágico: «el decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros».³ Con este concepto declara su afirmación de la voluntad de vida, y propone su proyecto de la transvaloración de todos los valores, «ese signo de interrogación tan negro, tan enorme, que arroja sombras sobre quien los coloca —semejante tarea que es un destino, compele en todo instante a correr hacia el sol—».⁴ A la base de todos estos planteamientos claves de su primer libro, podemos visualizar en Nietzsche una comprensión profunda del fenómeno de lo dionisiaco mediante el cual se fragua todo su proyecto filosófico.

Vientos huracanados se ciernen sobre el horizonte sosegado de Occidente cuando Nietzsche enjuicia todas esas entidades ontológicas y metafísicas que resguardaban todo lo «real»; las profundidades se estremecen y desde allí renace la vida, entendida como fuerza dinámica desde el horizonte del valor como condición para la vida, su fomento y su estímulo.⁵

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ *CI*, “Prólogo”, p.27.

⁵ Estas ideas sobre la estética y el arte como una parcela privilegiada de aquella, fueron discutidas en el seminario tutorial sobre la filosofía de Federico Nietzsche dictado por la Dra. Marta De La Vega Visbal, con el propósito de deslindar estos dos conceptos en el pensamiento nietzscheano. Una de las ideas centrales de estas discusiones refieren a la consideración del arte en su sentido originario, es decir, como fuerza inventiva (*Ars*) que puede ser concebido desde la *póiesis*, y no desde la *mimesis* como mera imitación de la naturaleza. Otro aspecto de gran importancia es la consideración del concepto de estética en Nietzsche, no como ciencia que tiene como objeto el estudio de lo bello, sino

Nietzsche no representa la metafísica fundamentadora de todo lo real, que cree en el ser como lo inmutable (*ousía*), como permanencia en medio de los cambios. Lo único *que es*, es el torbellino vital llamado devenir: llegar a ser y no ser al mismo tiempo. No más *logos*, no más devenir lógico (Hegel) sino en adelante lo táctil, la sensibilidad, la imaginación, la ficción, el juego. Esto implica una estética como nueva *ontología poética*, en el sentido de la *póesis* (no de la poesía como género literario, sino del *poiein* como “hacer creador”), es decir,

de la estética como producción simbólica, donde el arte es una parcela privilegiada del campo de la producción simbólica porque, al igual que los rituales, el mito o la religión, producen significados que transmiten o vehiculan los sentidos que estructuran la orientación de la sociedad.⁶

La propuesta de Nietzsche quiere ser un itinerario que conduzca hacia el sentido originario de la filosofía, la pregunta por el ser, pero ubicado ahora en la línea de la axiología, es decir, en el horizonte de la estética, donde el valor supremo es el arte, entendido éste como la capacidad, como el esfuerzo creador de formas, para poder sostenernos en medio del devenir. Arte, en su sentido originario, fuerza inventiva (*Ars*) que podríamos nombrar *póiesis*,

como modo de aprehender lo que es inaprehensible para la naturaleza humana, y que inventa la lógica y sus categorías como herramientas para capturar esa realidad inaprehensible. M. De La Vega, Seminario tutorial sobre la filosofía de F. Nietzsche, 2005, Universidad de Los Andes, Mérida, [Grabación digital, Material no publicado].

⁶ M. De La Vega, “Estética clásica vs. estética contemporánea”, en: *Estética* (4), 2001, Talleres Gráficos Universidad de Los Andes, Mérida, p. 61.

fuerza creativa que produce algo que va más allá de la mera imitación o de copia de algo existente en la naturaleza. Este es el esfuerzo por comprender el arte en un sentido amplio y filosófico, como ese modo de invención mediante el cual se pone en evidencia el fondo último de la existencia, y poder fijar todo aquello que no podemos fijar sino a través de la ficción. El arte logra mostrar la vida en su plenitud, en su incesante invariabilidad, en ese devenir que podemos llamar esencial forma de manifestarse *lo que es*, y eso que *es*, es puro *devenir*. ¿Cómo es posible soportar la vida en ese constante devenir? Mediante la fuerza inventiva que es el arte.⁷

Encarado así desde la perspectiva de Nietzsche, el arte es un modo de conocimiento de lo que es, es decir, de lo verdadero. Este es el hilo conductor para llegar al problema del ser, pregunta fundamental de la filosofía: *¿qué es lo que es?*, *¿cuál es el ser de los entes?* Si no hay ser sino devenir, si no hay entidades ontológicas sino ficción, imaginación, entonces lo que tenemos son interpretaciones que son valores como condiciones paralelas a la vida. Aquí debemos considerar la concepción de Nietzsche sobre la verdad como «aquella

⁷. En lo sucesivo los aforismos de *La voluntad de poder*, se identificarán en el texto seguidos por la letra K, para indicar la edición de Alfred Kröner Verlag, F. Nietzsche, *Der Wille zur Macht, Sämtliche Werke in Zwölf Bänden, Band IX*, Stuttgart, 1969. Hemos empleado además la traducción al español de A. Froufe de ediciones Edaf, Madrid, 2003. En cuyo caso el aforismo se identificará con la letra E, seguida del número. *VP*, §507E, p. 350. *WM*, §513K, s 350.

clase de error, sin el cual no puede vivir cierto tipo de ser viviente. El valor para la vida es lo que decide en último término».⁸

Nietzsche invita al esfuerzo por comprender la verdad desde el arte y el arte desde la vida, ubicándonos en una nueva dimensión cuya respuesta a aquella estática concepción dualista–metafísica claramente identificada en la historia del pensamiento occidental, no es otra que la imagen de Dionisos. Lo dionisiaco es la respuesta a la transvaloración de todos los valores, al cambio radical del significado de todos los valores. No más condena, no más odio al mundo, no más miedo a la belleza y a la sensualidad, reprobadas por la moral cristiana que ha inventado un mundo «más allá» para calumniar éste de «acá», con su incondicional voluntad de admitir sólo valores morales.

Justamente Dionisos lanza la voz de alerta frente a la mirada desprevenida, a la «voluntad de ocaso» que ha relegado el arte al reino de la mentira con sus condenas y reprobaciones. En palabras de Nietzsche, debemos renegar del instinto secreto de aniquilación, del principio de ruina y de calumnia. *El Nacimiento de la Tragedia* es un canto juvenil al instinto defensor de la vida que nos estimula a creer en una nueva valoración puramente

⁸ *VP*, §488E, p.343. *WM*, §493K s 343.

artística, anticristiana. Es un libro que quiere encontrar nuevos compañeros de entusiasmo para conseguir el verdadero valor de la existencia.

0.5.1. Perspectiva del análisis

Nos proponemos una revisión de los problemas fundamentales del proyecto filosófico de Nietzsche en esa obra juvenil *El Nacimiento de la Tragedia* que plantó las raíces de todo el pensar nietzscheano posterior. Este libro es la pieza clave para la edificación de todas sus trasmutaciones fundamentales, para la cual podríamos tomar en préstamo la imagen de Jano como umbral que separa el pasado y el futuro, que redime la variación del curso de la historia filosófica occidental, interpretada desde ahora en clave religiosa de Dionisos, de la tragedia y del mito trágico como modo de enfrentar con incondicional valentía y suprema afirmación, todo lo terrible, lo malvado y enigmático que hay en el fondo de la existencia. «En el misterio insoluble, es donde reposa el hechizo de la vida», diría Schlegel.

La revisión de los conceptos claves desarrollados en *El Nacimiento de la Tragedia*, nos permite proponer una relectura de las obras pictóricas de Durero y Rafael, referidas por Nietzsche en ese libro y otras dos que hemos añadido en razón de completar la trilogía dureriana, que son examinadas mediante la antítesis apolíneo–dionisiaco y sus implicaciones con otros conceptos en el desarrollo de su pensamiento filosófico.

El Nacimiento de la Tragedia es la insistencia de Nietzsche sobre el necesario desbordamiento de la vida, es la esperanza renovadora que trasmuta con un movimiento tempestuoso todas las cosas inertes, podridas, atrofiadas y las envuelve en una nube de polvo, haciéndolas desaparecer ante nuestras miradas. «El caballero, la muerte y el diablo» de Durero es la imagen del desierto sombrío de la fatiga de la cultura y del espíritu alemán, y con Nietzsche, nos preparamos a un resurgir desde la oscuridad de un profundo foso hasta una luz de oro, cabalgando sin una fe debilitada y con la esperanza única de la renovación posible por el retorno de la cultura trágica y de la música.

¿Dónde hallar la raíz para una rama vigorosa en la imagen desolada del desierto y encontrar su significación sobre las premisas de la trilogía calcográfica de Durero? ¿Esta serie es una interrogación directa sobre la virtud? ¿Hasta qué punto Schopenhauer, distinguido por Nietzsche como un caballero dureriano, es el último propósito de hacer de la renovación de la cultura alemana un hecho consumado? ¿Es posible la afirmación del dolor en lugar de la resignación y la renuncia? ¿es el juego un mensaje simbólico válido para la comprensión de la fuerza creadora del mundo y del artista?

¿Cómo desentrañar el simbolismo artístico supremo de una obra pictórica de Rafael, para ayudarnos a comprender, por intuición, la necesidad

recíproca, la conspiración, entre el mundo apolíneo de la belleza y la horrorosa sabiduría de Sileno que es su substrato? En este cuerpo documental percibimos una invitación al festejo de la muerte del hombre socrático, del hombre moral y la instauración de un nuevo hombre esencialmente creador bajo el signo de Dionisos.

0.5.2. Antecedentes del problema filosófico

La propuesta nietzscheana en *El Nacimiento de la Tragedia* es comprender, no sólo por la intelección lógica, sino por la seguridad inmediata de la intuición, de que el arte y de todo lo existente están ligados a la acción antagónica de Apolo y Dionisos con sus correspondientes fuerzas artísticas. Esta duplicidad antagónica se encuentra en planteamientos anteriores a Nietzsche, especialmente entre los pensadores del Romanticismo de la segunda mitad del siglo XVIII que tuvo como antecedente inmediato el movimiento estético-literario *Sturm und Drang*. Es común reconocer en este escrito de tiempos juveniles una filiación con las ideas del período romántico, aunado a su amistad con el músico Richard Wagner y su proximidad a la filosofía de Arthur Schopenhauer.

No obstante, aunque es común rastrear los antecedentes de esta noción, incluso desde la Antigüedad, no debemos entenderla como un simple referente en el pensamiento de Nietzsche, pues en ella y desde ella, se fundamenta una

parte importante de su proyecto estético y filosófico, que asienta sus bases en este período juvenil. Particularmente el desarrollo que obtiene lo dionisiaco a lo largo de su trayectoria, justifica la verdadera originalidad de esta propuesta en tanto afirmación de una nueva forma de pensar la totalidad del mundo.

Diversas son las fuentes referidas en relación con lo apolíneo y lo dionisiaco en el pensamiento occidental, ya sea entre filósofos, poetas o pensadores. La idea general que sostiene tal relación, ha sido expresada de distintos modos desde la Antigüedad como formas de explicar el sentido de su antítesis. Así, según Aristóteles, la poesía es una técnica de leyes racionales que se combinan con lo asombroso; el mayor logro del poeta es la armonía de lo absolutamente lógico con lo excepcional. A partir del período helenístico, lo apolíneo y lo dionisiaco se muestran como dos tendencias artísticas bien delimitadas y frecuentemente descritas en oposición; se encuentran definidas bajo los términos de *aticismo* para indicar la expresión genuina del arte y el *asianismo*, referido al estilo dionisiaco de los pueblos de Asia Menor. Quintiliano, por ejemplo, asocia, en la retórica, el aticismo con la concisión, la perfección; mientras el orador asianista, por el contrario, es ampuloso, busca lo esplendoroso.

Longino, en su tratado *Sobre lo sublime*, afirma que lo sublime es de naturaleza dionisiaca; sólo puede aprenderse extáticamente, no logra convencer lenta y paulatinamente y no halaga ni deleita como gracia insinuante. «En lo

sublime descubrimos nuestra propia infinitud».⁹ Sin *pathos* no hay acceso a lo sublime. Por su parte, Filóstrato de Lemnos en su obra *Imágenes* —muy admirada por Goethe—, refiere a la pintura como si ésta fuera un arte literario que expresara los sentimientos y pusiera de relieve la capacidad imaginativa del artista para penetrar en el *pathos* de la experiencia humana.¹⁰

Más cercanos a Nietzsche podemos situarnos en el siglo XVIII alemán con su gran interés por el mito de Dionisos. Hamann y Herder —alentadores del movimiento *Sturm und Drang* considerado como una reacción en contra de la tradición literaria racionalista—, los poetas románticos Hölderlin, Novalis, y el filósofo Schelling, adoptan a Dionisos como una figura modélica, símbolo de la sensualidad, la creatividad y la abundancia natural.¹¹ F. Schlegel, en su obra *Sobre los valores estéticos de la comedia griega* (1794), deriva este género de los ritos en honor a Baco, sinónimo latino de Dionisos, inicialmente el dios del vino y luego de los placeres y la exaltación. En la tragedia de Sófocles reconoce la embriaguez divina, a la vez que el *eros* dionisiaco queda reflejado en su novela *Lucinda*. Dionisos aparece también en el lenguaje erótico de la noche y la muerte de los *Himnos de la noche*, de Novalis.

Schelling, en su *Filosofía de la revelación*, expresa la antítesis de lo apolíneo y lo dionisiaco y reconoce que todo momento poético es una lucha

⁹ Longino, I, 4, VII, en: D. Estrada, *Estética*, Herder, Barcelona, 1988, p.42.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 47-58.

¹¹ L. E. De Santiago *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Trotta, Madrid, 2004, p.224.

entre la forma y el orden, por un lado, y el oscuro impulso creador, por otro. Hegel también hace referencia a esta antítesis, afirmando que lo verdadero es siempre un triunfo báquico. De nuevo es adoptado por Wagner en *El arte y la revolución* (1849). No puede obviarse la referencia de Winckelmann, quien trata de esas dos formas ideales de belleza griega. Suele citarse además como referencia inmediata la obra de Bachofen, profesor de la Universidad de Basilea, cuya obra conocía muy bien Nietzsche. Él asocia lo apolíneo con la espiritualidad, la claridad y el reposo inmutable, mientras la materialidad se asocia a lo dionisiaco.

Sin intención de hacer especial mención a ninguna de estas fuentes consideradas comúnmente como antecedentes al problema de lo apolíneo y lo dionisiaco tratado por Nietzsche, la revisión de éstas permite afirmar que el desarrollo original alcanzado por este filósofo valida su concepción del arte y trasciende hasta una interpretación de la vida. En consecuencia, el portentoso despliegue que Dionisos y la perspectiva de lo dionisiaco adquieren en su escrito de juventud, prefigura su posición crítica frente a la historia de la filosofía occidental y su búsqueda originaria, esto es, la pregunta por el ser.

0.5.3. Antecedentes teóricos del problema

0.5.3.1. E. Fink y la filosofía de Nietzsche

Un arqueo de las fuentes interpretativas de la filosofía de Nietzsche, resulta tarea ardua, pues nadie duda de que este filósofo alemán comporta un universo rico y complejo de interpretación. Afines a los propósitos de nuestra investigación, tomamos las ideas de algunos autores cuyas teorías nos resultan de mayor interés para la tarea exegética que nos hemos propuesto. Señalamos aquí sólo algunas de sus ideas principales en función del objeto de estudio.

E. Fink, uno de los intérpretes más conocidos de la filosofía nietzscheana, sostiene que Nietzsche es el filósofo que pone en duda toda la historia de la filosofía occidental, declarándole la guerra a la metafísica, se rebela en su pensar contra ésta y pretende un nuevo comienzo. Sin embargo, en su lucha «contra la metafísica occidental está atado todavía precisamente a ella, 'lo único que hace es invertirla'»¹².

El problema planteado por Fink en su libro *La Filosofía de Nietzsche* se perfila hacia la determinación de si el pensador alemán es un metafísico invertido o si por el contrario, abre una nueva experiencia originaria del ser. Así, intenta dar una interpretación provisional, y para ello se propone recorrer

¹² E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, A. Sánchez Pascual (Trad.), Alianza, Madrid, 1984, p.15.

los temas fundamentales de Nietzsche, para luego plantear cómo éstos se relacionan con los problemas básicos de la filosofía tradicional; ver si éstos pueden reconocerse en el esquema del preguntar filosófico y, finalmente preparar la cuestión de cuál es la nueva experiencia nietzscheana del ser.

En su recorrido por el pensamiento filosófico de Nietzsche realizado por Fink con el fin de lograr su objetivo, nos interesa la revisión de los temas expuestos en *El Nacimiento de la tragedia* y de modo particular sus consideraciones sobre el arte y el artista en su proceso creador, examinados a la luz de la dupla antagónica representada por Apolo y Dionisos. En el modo en que Nietzsche ve la tragedia, resuena, por vez primera, un tema central de su filosofía formulado en esta ocasión con una categoría estética y en el fenómeno de lo trágico, ve la verdadera naturaleza de la realidad.

El tema estético adquiere para Nietzsche el rango de un principio ontológico fundamental: el arte, —la poesía trágica— se convierte para él en la llave que abre paso a la esencia del mundo. El arte es el *organon* de la filosofía, al considerarlo como el acceso más profundo, más propio, como la intelección más originaria detrás de la cual viene luego a lo sumo el concepto.¹³ Lo que está a la base de este libro es una «metafísica de artista»,

¹³ *Ibid.*, p.20.

esto es, «una interpretación del todo del mundo al hilo del arte».¹⁴ El arte, entendido como arte trágico donde tiene lugar la suprema alianza de los principios antagónicos de lo apolíneo y de lo dionisiaco, es el gran símbolo ontológico nietzscheano para lograr una visión de la esencia básica del ser del mundo. A esto sirve la visión del mundo griego con sus dos impulsos artísticos para expresar la esencia misma, la potencia de todo lo existente. Sólo con el arte, —esencialmente con el arte trágico—, puede el pensador penetrar el corazón del mundo. A través de esa mirada profunda que sólo es permitida por la tragedia griega puede descubrirse la verdadera esencia del arte.¹⁵

De igual modo, este arte conoce la esencia trágica del mundo, que es convertida por Nietzsche en una primera fórmula para su expresión de la experiencia del ser. Concebida la realidad —tal como Nietzsche lo hace—, como un antagonismo de contrarios primordiales, es decir, como una contraposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco, se comprende que el principio configurador de lo individualizado que crea las figuras está ligado a su antitético poder que las rompe, devolviéndolas al fondo de la vida de donde ha surgido todo lo particularizado. Esta es la ley inexorable que rige el todo de lo existente: vida y muerte, nacimiento y decadencia están estrechamente enlazados. Sólo del sentimiento trágico puede surgir entonces un asentimiento

¹⁴ *Ibid.*, p.29.

¹⁵ *Ibid.*, p.20.

jubiloso de todo lo existente, incluso lo terrible y horroroso. El arte como forma de conocimiento del mundo, es una de las ideas centrales, expresada a través de la teoría estética sobre el origen de la tragedia antigua; ella, nacida del espíritu de la música, tal como lo afirma Nietzsche, nos permite la comprensión del desvelamiento de la esencia de lo existente en su integridad.

De la interpretación de Fink sobre el primer período de Nietzsche, coincidimos con la idea particularmente interesante del símbolo del juego para la comprensión de la realidad más originaria del mundo, trasladada también a la esfera del arte humano y del artista. Este es uno de los aportes significativos del joven Nietzsche para cuya formulación rememora a Heráclito. Por juego debe entenderse el contrapuesto poder de Dionisos y Apolo, la unión antitética de las dos potencias fundamentales. Esta metáfora parece ser sólo al principio una grandiosa intuición de la que posteriormente Nietzsche derivará su fórmula para expresar la inocencia del devenir y su concepción opuesta a toda la moral y al cristianismo.

Al exponer sus argumentos al final de su libro, Fink concluye que la problemática de Nietzsche corresponde al esquema de la metafísica occidental;

se mueve en los horizontes ontológicos de la nada, el devenir, la apariencia y el pensar. Se mueve dentro de ellos pero no hace de ellos un problema explícito y radical. En este empleo operativo la filosofía de Nietzsche es tan poco radical ontológicamente como la tradición de la que se aparta. Nietzsche permanece

sojuzgado por la metafísica incluso allí donde celebra ya su victoria sobre ella.¹⁶

0.5.3.2. M. Heidegger: el problema del arte y del artista

Martin Heidegger,¹⁷ uno de los grandes pensadores en el panorama de la filosofía occidental del siglo XX, a quien la pregunta por el ser lo comprometió en un vasto proyecto, asumió la tarea de continuar pensando el pensamiento de Nietzsche. Entre 1936 y 1940 Heidegger dicta una serie de lecciones que tenían como objetivo apreciar verdaderamente el lugar fundamental desde donde Nietzsche desarrolla y responde la pregunta conductora del pensar occidental, aquella que interroga por «la esencia del ser», «por qué es lo que es»; y que según lo interpreta, sigue sin conseguir resultados definitivos. Heidegger considera que la expresión nietzscheana «voluntad de poder» da una respuesta a la pregunta acerca de «qué es el ente». Todo ser, para Nietzsche, es devenir, devenir que tiene el carácter de la

¹⁶ *Ibid.*, p. 221.

¹⁷ M. Heidegger publicó en 1961 una obra en dos tomos titulada *Nietzsche* (Editorial Günter Neske, Pfullingen) donde incluyó las lecciones dictadas en la Universidad de Friburgo entre 1936 y 1940 y otros trabajos no publicados hasta 1946. En el tomo I se compendia los contenidos “La voluntad de poder como arte” (dictado en el invierno de 1936–1937); “El eterno retorno de lo mismo” (verano 1937) y “La voluntad de poder como conocimiento” (verano 1939), contenida en la tercera sección del tomo primero de Heidegger sobre Nietzsche. El segundo tomo recoge: “El retorno de lo mismo y la voluntad de poder” (1939); “Nietzsche: el nihilismo europeo” (1940); “La metafísica de Nietzsche” (1940); “La metafísica como historia del ser” (1941); “y Esbozos para la historia del ser” (1941). *Cfr.* M. Heidegger, *Nietzsche I*, J. L. Vermal (Trad.), Destino, Barcelona, 2000, p. 22.

acción y de la actividad del querer. Pero la voluntad, es en su esencia, «voluntad de poder».¹⁸

No es intención nuestra realizar una revisión crítica de la interpretación heideggeriana, sobre todo considerando que su máximo interés lo centra en esta fórmula —«voluntad de poder»— que es por un lado la expresión de su concepción de ser y, por otro, el título que Nietzsche pondría a su obra capital que no llegó a consumarse tal como lo planeó. Aunque los conceptos fundamentales del pensar nietzscheano ya se encuentren en germen en sus primeros escritos de juventud y de modo especial en *El Nacimiento de la Tragedia*, punto central de nuestra exégesis, éstos no son sin embargo los puntos de referencia más directos del repensar a Nietzsche desde la visión de Heidegger. No obstante, éste último ha practicado un acercamiento a la noción del arte y del artista, ubicándolos en lugares de privilegio, tal como creemos deben ser situados en el pensamiento nietzscheano.

Heidegger busca acceder a la caracterización de la esencia del arte expresada por Nietzsche, y para ello expone cinco proposiciones sobre el arte a partir de distintos fragmentos citados, especialmente de *La voluntad de poder*. Una de esas proposiciones dice: «el fenómeno artista es aún el más

¹⁸ *Ibid.*, p.46.

transparente».¹⁹ El artista, según Heidegger, es más accesible para nosotros en su esencia. En este ente —en el artista— el ser se nos ilumina de modo más claro e inmediato. Aunque Nietzsche no lo dice explícitamente, puede deducirse que «ser artista es un poder–producir». ²⁰ Producir quiere decir: llevar a ser algo que aún no es. En esa pro–ducción asistimos al devenir del ente, y nos es posible observar su esencia con gran nitidez. ²¹

Según los propósitos de Heidegger de aclarar el ser del ente, meditar sobre el arte tiene una preeminencia definitiva, pero de modo especial aprehender el significado del fenómeno artista es fundamental para la comprensión del concepto de «voluntad de poder» en la filosofía nietzscheana. Ser artista es un modo de la vida, es el modo más transparente entendiendo la vida como la forma de ser que nos es más conocida. Y «si la esencia más íntima del ser es voluntad de poder»²², entonces en el ser artista se encuentra el modo más transparente y conocido de la voluntad de poder, dice Heidegger.²³ Crear es *póesis*, es actividad de individualizar y en este sentido todo hombre es un artista.

De mismo modo, la meditación sobre el arte es, pues, igualmente decisiva, y aunque en esa proposición Nietzsche sólo refiere al fenómeno

¹⁹ VP, §791E. WM §797K s 533.

²⁰ M. Heidegger, *op. cit.*, p.74.

²¹ *Ibid.*

²² VP, §686E, p.464. [Wenn das innerste Wesen des Seins Wille zur Macht ist...]. WM, §693K, s 468.

²³ M. Heidegger, *op.cit.*, p.74.

artista y no al arte —cuya definición no es fácil— resulta evidente, según observa Heidegger, que de la realidad del arte también forman parte las obras de arte y aquéllos que tienen la vivencia de esas obras. «El artista es sólo uno de los momentos que constituyen la totalidad de la realidad del arte».²⁴ Lo decisivo de esa concepción del arte nietzscheana es que ve el arte y la totalidad de su esencia desde el artista, es decir, desde el creador y no desde el receptor. Ésta es una de las proposiciones conductoras del pensamiento de Nietzsche sobre el arte. Así, la pregunta por el arte es la pregunta por el artista en cuanto creador.

La segunda proposición apunta en dos sentidos: 1) «El arte es la forma más transparente y conocida de la voluntad de poder». 2) «El arte tiene que comprenderse desde el artista».²⁵ De igual modo, queda claro en Nietzsche que al dirigirnos a la esencia del artista, podremos observar otras formas de «voluntad de poder»: la naturaleza, la religión, la moral y añadiendo otras más, podrían nombrarse, según Heidegger, la sociedad y el individuo, el conocimiento, la ciencia, la filosofía. Entonces, estas formas que son formas del ente se corresponden en cierto modo con el ser artista, con la creación artística y el ser creado.

²⁴ *Ibid.*, p.75.

²⁵ *Ibid.*, p.76.

Para confirmar esta idea Heidegger, cita el aforismo 796 siguiendo la edición de Kröner, donde Nietzsche dice:

La obra de arte, allí donde aparece sin artista, por ejemplo, como cuerpo, como organización (el cuerpo de los oficiales prusianos, la orden de los jesuitas). En qué medida el artista sólo es un estadio previo. El mundo como una obra de arte que se engendra a sí misma.²⁶

Aquí el concepto de arte y de obra de arte en sentido extenso se comprende como todo poder producir y todo lo esencialmente producido.²⁷ Hasta los inicios del siglo XIX se llama arte toda capacidad de producir; los artistas lo son en la medida en que son productores. La naturaleza, según esto, también es artista. Con ello no se refiere a la estrecha denominación actual de arte con el significado de las bellas artes como producción de lo bello en la obra.

El concepto de arte desde una acepción ampliada, según la cual las bellas artes son sólo un tipo de arte entre otros, es visto por Nietzsche en el sentido de comprender toda producción como una correspondencia con las bellas artes y el artista respectivo. Cuando Nietzsche dice que el artista es un estadio previo, hace referencia al artista en sentido estrecho, es decir, al que produce obras de arte.

²⁶ *VP*, §790E, p. 525. *WM*, §796K, s 533.

²⁷ M. Heidegger, *op.cit.*, p. 74.

De aquí se deriva la tercera proposición referida al arte: «El arte es, de acuerdo con el concepto ampliado de artista, el acontecer fundamental de todo ente; el ente es, en la medida en que es, algo que se crea a sí mismo, algo creado».²⁸ Aquí Heidegger vuelve a la afirmación de Nietzsche en su primer libro *El Nacimiento de la Tragedia* como un antecedente inmediato de su afirmación del arte como voluntad de poder, pues en ese escrito ya se dice que el arte es un carácter fundamental del ente.

Refiriéndose a una expresión que aparecía años después en el Prólogo a R. Wagner, Nietzsche nos recuerda que el arte es la auténtica tarea de la vida, el arte como actividad metafísica de la vida. Entonces, el arte pensado en sentido amplio es lo creativo, es el carácter fundamental del ente. «El arte en sentido estrecho es aquella actividad en que el crear llega a sí y se vuelve más transparente, no sólo una forma de la voluntad de poder entre otras sino su forma más elevada».²⁹ Ahora bien, si el arte es la actividad metafísica, desde él entonces, habrá de configurarse todo hacer y de modo especial el hacer supremo, y por tanto, también el pensar de la filosofía.

Heidegger retoma este último sentido de la esencia del arte pensada como actividad metafísica de la vida, y observa que Nietzsche lo hace desde la contraposición de lo apolíneo y lo dionisiaco, advirtiendo que ésta no debe ser

²⁸ *Ibid.*, p. 77.

²⁹ *Ibid.*, pp.77-78.

tomada en el mismo sentido en la obra final, es decir en los escritos sobre *La voluntad de poder*. En el primer sentido debe considerarse desde una influencia directa de la metafísica de Schopenhauer —aunque sin sentido fiel sino más bien confrontándola— y al variar su sentido en los escritos de *La voluntad de poder* la piensa desde la posición fundamental que designa este título.

Heidegger advierte que tal contraposición nietzscheana ha sido objeto de interpretaciones inadecuadas convirtiéndose en un «refugio de todo lo que se dice y se escribe de modo confuso y confusionista sobre el arte y sobre Nietzsche»,³⁰ obviando así el hecho de que este antagonismo fue siempre «fuente de oscuridades no superadas y de nuevas preguntas».³¹ En suma, Nietzsche visto desde la mirada de Heidegger, nos otorga la posibilidad de acceder al arte desde el artista en sus dimensiones humanas.

0.5.3.3. Luis. E. De Santiago Guervós: la estética dionisiaca

La estética interpretada desde la noción de artista es también una de las ideas claves de la interpretación que hace L. E. de Santiago Guervós³² del

³⁰ *Ibid.*, p.106.

³¹ *Ibid.*

³² El estudio desarrollado por Santiago Guervós constituye para nuestro trabajo un referente de primer orden por cuanto muchas de las ideas allí desarrolladas respecto al arte y al artista desde la dualidad antitética de lo apolíneo – dionisiaco, son unos de los anclajes primordiales de nuestra investigación. El conocimiento de la existencia de esta importante fuente fue incluso posterior a nuestra propuesta inicial de la aproximación a la estética de Nietzsche en su primer período, de modo especial en *El*

pensamiento de Nietzsche, desde los inicios hasta los escritos de sus años finales. Evaluando la trayectoria del filósofo coincide en el lugar común en que se afirma que *El Nacimiento de la Tragedia* contiene en esbozo los fundamentos de la estética nietzscheana, a pesar de su indefinida articulación. Sin embargo una de las ideas más claras es que todo lo dicho en este libro, es dicho por Nietzsche en nombre de Dionisos. De este modo, no sólo este primer período sino todo lo que sobreviene a estas consideraciones referidas al arte permiten asumirlas desde la perspectiva de lo dionisiaco.

Convenimos en esto último con Luis E. De Santiago, cuando la asume como una «estética dionisiaca», que sobrepasa el mero concepto estético y se expande como una filosofía de la vida. Esto significa para este autor un modo de ver el mundo como un fenómeno del devenir que «requería al mismo tiempo la voluntad de pensar y de vivir en términos que iban más allá del bien y del mal». ³³ El autor aclara el sentido que tendrá tal concepción en las postrimerías del pensamiento nietzscheano pues lo que comenzó como una estética o una teoría del arte con pretensiones metafísicas se transformará luego en un punto de vista filosófico, esto es, Dionisos como filósofo.

Nacimiento de la Tragedia; incluso desconociendo este trabajo de Santiago Guervós adoptamos la denominación de “estética dionisiaca”.

³³ L.E.De Santiago, *op.cit.*, p. 185.

Este autor plantea —y en esto sigue a Heidegger— que la estética nietzscheana abre un nuevo dominio del pensar estético instalado desde la visión del artista. Lo decisivo en el pensar estético nietzscheano radica en las estimaciones que se derivan al considerar al artista como punto de partida y punto de llegada de una valoración que no es ya aquella de la estética como una teoría de lo bello manifestado en la obra, sino que se refiere al sujeto creador artístico. Aunque con variaciones en la trayectoria de su pensamiento, el planteamiento de este sujeto creador tiene sus orígenes en *El Nacimiento de la Tragedia* constituyéndose en «un manifiesto apoteósico del artista», encarnado en la obra musical de Richard Wagner, donde se actualizan prodigiosamente las dos fuerzas artísticas fundamentales de lo apolíneo y de lo dionisiaco.³⁴

El arte desde el artista comporta un hecho de importancia significativa por cuanto en su primera obra habla de una voluntad —lo dionisiaco propiamente dicho— que se manifiesta fenoménicamente. Esto marca una delimitación respecto a la estética tradicional porque se pone de manifiesto el problema de la subjetividad artística y del arte en general. Sin obviar que para Nietzsche el artista humano se pone en relación con el artista primordial que lo

³⁴ *Ibid.*, p.201.

trasciende «por el cual, el primero se convierte en artista, pero sólo como expresión del verdadero artista».³⁵

A partir de la distinción que se plantea en *El Nacimiento de la Tragedia* entre el artista apolíneo y el artista trágico, L.E. de Santiago afirma que a Nietzsche le interesa la relación que el artista tiene con la obra puesto que «sólo con la obra el sujeto artístico se transforma. Sólo con la obra el artista es lo que es».³⁶ Con ello se propone entonces la obra de arte no como un producto acabado, como una cosa fija y determinada, ni de lo que ésta dice, o de lo expresado en ella, sino lo que se ha encontrado en ella para el ser humano. Lo verdaderamente importante pues es el proceso de producción de una obra, lo que acontece en su origen. No obstante, este sentido que acontece en la obra de arte no es el acontecer subjetivo, puesto que el sujeto nunca es el origen del arte, sino que el artista se origina sólo con el crear su obra de arte.

La nueva estética de Nietzsche se fundamenta en la «duplicidad genética» de lo apolíneo y de lo dionisiaco. Estos dos conceptos antitéticos empleados en *El Nacimiento de la Tragedia*, evaluados por el propio Nietzsche posteriormente en el *Crepúsculo de los Idolos*, representa el eje articulador de su pensar estético desde los inicios hasta el final. Al nombrar esa duplicidad en relación con el desarrollo del arte, Nietzsche está sentando las bases de su

³⁵ *Ibid.*, p.202.

³⁶ *Ibid.*

propia visión de la estética y en función de esa relación antitética se desarrolla el contenido de esa primera obra.

0.5.3.4. G. Deleuze: el concepto de lo trágico

G. Deleuze encara el pensamiento filosófico de Nietzsche como un proyecto que procura introducir en la filosofía los conceptos de sentido y valor. Para la comprobación de esto este autor evalúa ciertos aspectos fundamentales, a saber: el problema de la tragedia; el concepto y la esencia de lo trágico y su evolución; la contraposición Dionisos–Apolo/, Dionisos–Sócrates/, Dionisos y el Crucificado; el problema de la existencia, el pensamiento trágico y el arte como concepto trágico.

G. Deleuze afirma que el arte en Nietzsche es un concepto trágico basado en dos principios a los que hay que concebir como principios muy antiguos pero al mismo tiempo como principios del futuro. El primero de ellos es que el arte no cura, no calma, no sublima, no desinteresa, no elimina el deseo, el instinto ni la voluntad; es decir, el arte es lo contrario de una acción desinteresada. El arte es estimulante de la «voluntad de poder», excitante del querer. Esta es la denuncia contra cualquier concepción reactiva del arte. Así, cuando Aristóteles concibe la tragedia como una purgación médica o como una sublimación moral, le confiere un interés. Cuando Kant, plantea la distinción

de lo bello, se sitúa desde el punto de vista de la reacción de los espectadores que sólo tienen para lo bello una mirada desinteresada. Schopenhauer, con su teoría del desinterés, confiesa su generalización desde una experiencia personal, de alguien sobre quien el arte tiene efectos calmantes.

Entonces según el propio Nietzsche interroga: ¿quién mira lo bello de una manera desinteresada? «El arte se juzga siempre desde el punto de vista del espectador, y de un espectador cada vez menos artista. Nietzsche reclama una estética de la creación, la estética de Pigmalión». ³⁷ Según Deleuze, el mismo Nietzsche denunció que aún no se ha entendido lo que significa la vida de un artista: la actividad de dicha vida sirviendo de estímulo a la afirmación contenida en la propia obra de arte, la voluntad de poder del artista como tal.

El segundo principio es en cierto sentido recíproco del primero: «el arte es el más alto poder de lo falso, magnifica 'el mundo como error', santifica la mentira, hace de la voluntad de engañar un ideal superior». ³⁸ La actividad de la vida es como aquel poder de lo falso, de engañar, disimular o seducir. No obstante, para que este poder de lo falso se realice, debe ser seleccionado, duplicado o repetido, es decir, elevado a una mayor potencia. El poder de lo falso debe ser llevado hasta una voluntad de engañar, voluntad artista única capaz de rivalizar con el ideal ascético y de oponerse con éxito a este ideal.

³⁷ G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Carmen Artal (Trad.), Anagrama, Barcelona, 1971, p.144.

³⁸ *Ibid.*, p. 145.

Precisamente el arte inventa mentiras que elevan lo falso a esta mayor potencia afirmativa, hace de la voluntad de engañar algo que se afirma en el poder de lo falso.

Para el artista, la apariencia ya no significa la negación de lo real en este mundo, sino esta selección, esta corrección, esta afirmación. Entonces, es posible que verdad adquiriera una nueva significación, verdad es apariencia. Verdad significa realización del poder, elevación a la mayor potencia. Para Nietzsche, «nosotros los artistas=nosotros los buscadores de conocimiento o de verdad=nosotros los inventores de nuevas posibilidades de vida».³⁹ El arte en Nietzsche es un concepto trágico, entendido éste como una forma estética de la alegría; no es una solución médica, ni la solución moral del dolor, del miedo o de la piedad, por el contrario, lo trágico es alegría. Esta es pues una afirmación fundamental, lo que está detrás de ella es Dionisos, el fondo de lo trágico. De nuevo aquí la resolución de los dos principios antagónicos; sobre el fondo de Dionisos, Apolo borda la bella apariencia.

0.6. Metodología

La nuestra es una investigación teórica, *ex-post facto*, con análisis conceptual y de contenido a partir de un cuerpo documental seleccionado de *El*

³⁹ *Ibid.*

Nacimiento de la Tragedia como obra principal dentro del universo de la filosofía de Nietzsche. Sin embargo, la referencia a otros de sus escritos de la misma época o de años posteriores, enriquecerá el marco de interrelaciones que logre construirse a partir del sentido otorgado a las obras pictóricas, con lo cual creemos demostrar que nuestra propuesta afirma a Nietzsche como un pensador profundamente actual.

La bibliografía apunta a dos direcciones: una bibliografía directa, que se compone por *El Nacimiento de la Tragedia*, *La Genealogía de la Moral*, *Así habló Zaratustra*, *Ecce Homo*, Fragmentos Póstumos recogidos bajo el título de *La voluntad de poder*⁴⁰ y otras obras de Nietzsche en los que se recogen los principales fundamentos en relación con los problemas centrales a estudiar. Del mismo modo, esta documentación se complementa con referencias indirectas, consideradas importantes para la interpretación del pensamiento de Nietzsche.

Igualmente, hacemos un análisis e interpretación de carácter documental, con las obras que integran la muestra significativa del cuerpo de esta investigación. Es intención nuestra contribuir con esta labor exegética de

⁴⁰ En la edición de obras de Nietzsche preparada por G. Colli y C. Montinari, estos fragmentos son recogidos en los volúmenes 14 y 15, por razones prácticas nosotros tenemos la edición alemana de Alfred Kröner Verlag (F. Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, *Sämtliche Werke in Zwölf Bänden*, Band IX, Stuttgart, 1969. Para comodidad de los lectores citamos la única edición disponible, aunque tenemos reservas en cuanto a su traducción: *La voluntad de poder*, traducción Aníbal Froufe, Edaf, Madrid, 2003.

una de las parcelas privilegiadas del proyecto de Nietzsche: el arte y el artista a partir de los hallazgos encontrados en un cuerpo de obras pictóricas, las cuales son capaces de revelar el sentido y la justificación propiamente estética de la existencia, desde la duplicidad antagónica de lo apolíneo y lo dionisiaco.

0.6.1. Hipótesis

El *corpus* monumental objeto de estudio, conformado por la trilogía calcográfica de Durero: «El caballero, la muerte y el diablo», «San Jerónimo en su celda» y «Melancolía I» y la obra pictórica «La Transfiguración» de Rafael, son factibles de un análisis conceptual y de contenido, a través de la duplicidad artística primordial de lo apolíneo y lo dionisiaco y de otros conceptos expuestos en *El Nacimiento de la Tragedia* y en escritos posteriores, en relación con el proyecto filosófico nietzscheano.

0.7. Partes del Trabajo

El primer capítulo de nuestra investigación, «Análisis de los elementos fundamentales del proyecto filosófico de Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*» trata de una revisión pormenorizada de los principales problemas expuestos en este libro polémico, con una intención reconstructiva, mas no de

nuevas proposiciones. Nuestro interés especial por este escrito dentro del vasto universo del pensamiento nietzscheano estriba en la importancia —frecuentemente reconocida— que adquiere el problema del arte como actividad suprema y actividad propiamente metafísica de la vida. Es una iniciación en el misterio de los problemas de la existencia y de la realidad sólo como fenómeno estético. Para esta contundente y revolucionaria propuesta debemos considerar el punto de anclaje donde se fundamenta esa valoración.

Afirmamos con Nietzsche que tanto la vida como el desarrollo del arte están ligados al juego antitético de lo apolíneo y de lo dionisiaco. Estos principios están incorporados y son la vida misma, no pertenecen a un trasmundo, ni remiten a entidades supramundanas. Están presentes en la marcha de la cultura humana y de la historia universal, de tal modo que toda la historia de la cultura universal no es más que una síntesis poderosa y antagónica de estos dos impulsos en lucha constante y en necesario equilibrio.

Sobre esta contribución central de *El Nacimiento de la Tragedia* existe un amplio consenso interpretativo de esta dualidad para la comprensión de lo expuesto en este libro —y en su obra total—; por lo tanto, no debe perderse de vista que esa duplicidad antagónica venida de los griegos en sus significaciones simbólicas, sirven a Nietzsche en este primer momento para hacer un recorrido por la literatura griega, en especial la épica, la lírica y la

dramática griegas; sin dejar de mencionar la poesía griega, la ópera y el drama de Shakespeare. Todo ello, con la intención de poner a circular el significado que tendría esta dupla simbólica para el renacimiento del arte griego y su relación con la ópera de Wagner.⁴¹

Entre 1513 y 1514, Durero realiza sus tres grabados maestros (*Meisterstiche*): «El Caballero, la muerte y el diablo», «San Jerónimo en su celda», y «Melancolía I», que ilustran los tres modos de vida del hombre según los principios de la virtud, para ejemplificar la virtud moral, la virtud teologal y la virtud intelectual, en ese mismo orden. Es muy probable que el pintor no los considerara un conjunto en sentido estricto, sin embargo, está claro que comparten una unidad espiritual y simbólica. De esta serie, sólo el primero es referido por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia* mientras que no existe referencia alguna a los otros dos que completan la serie. La investigación de los contenidos y conceptos de estas tres obras figurativas durerianas conforma uno de los objetivos principales de nuestra indagación, tratando con ello de hacer actual el pensamiento de Nietzsche desde una visión abierta al significado filosófico y estético como una vía de superación del Nihilismo.

El segundo capítulo, trata del análisis de este grabado del pintor alemán del Renacimiento. Esta imagen es referida por Nietzsche en *El Nacimiento de*

⁴¹ V. Quinche, “Arte y verdad. Las tres estéticas de Nietzsche”, en: Miguel Rujana (Comp.). *Nietzsche en el horizonte de la contemporaneidad. El diseño de una nueva sensibilidad hermenéutica*, Siglo del Hombre, Bogotá, 2002, p.48.

la Tragedia y posteriormente en la *Genealogía de la moral* (1887) para describir cómo el decaimiento y la desolación de la cultura alemana de su tiempo son codificadas aquí en un paisaje agreste, inhóspito, escarpado, donde se yergue la imagen del caballero sobre su corcel de paso lento y soberbio, que cabalga sin estar atento a los obstáculos, sin esperanzas, y en compañía de su corcel y un perro. Entre las sombras surge la muerte, barbada y esquelética sobre un viejo caballo y detrás del caballero un horrible diablo con rasgos de macho cabrío.

Según afirma Nietzsche, ese caballero es Schopenhauer, a quien «le faltaba toda esperanza, pero quería la verdad».⁴² Cabe preguntarnos ¿por qué se identifica a este caballero con Schopenhauer?; ¿cuál es su destino?, ¿por qué la inmutabilidad del caballero ante los horripilantes compañeros? Con mucha probabilidad una diversidad de interrogantes e interpretaciones son factibles de ser formuladas en relación al sentido de este grabado; sin embargo, resguardamos la imagen que nos ofrece Nietzsche de Schopenhauer como el caballero que identifica su confianza en el renacimiento inminente de la antigüedad clásica como único camino para la renovación y purificación de la cultura alemana.

⁴² NT, p. 165.

Supondremos por ahora que el caballero se dirige hacia un destino o hacia un paisaje completamente distinto al aquí representado; que tocado por la magia dionisiaca todo se hace exuberantemente vivo; fundamento de la tragedia en medio de ese desbordamiento de vida, de sufrimiento, de placer y de sublime éxtasis. Si atendemos al sentido original que Durero dio a este grabado como representación de la virtud moral, que es una forma de nihilismo en el pensamiento nietzscheano, entonces el único modo de superarlo es por el arte como afirmación de la vida, que, en palabras de Nietzsche, es «voluntad de poder». Esta, a su vez «es la naturaleza más íntima del ser».⁴³ Con esta imagen se dirige al sentido de la afirmación de la vida, de la voluntad de poder creadora: «Precisamente el arte intenta 'que no perezamos a causa de la verdad'».⁴⁴

El tercer capítulo, «Lo apolíneo y lo dionisiaco: el simbolismo artístico en 'La Transfiguración' de Rafael», se encamina hacia la comprensión de la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco según Nietzsche lo interpreta en *El Nacimiento de la Tragedia*. El análisis de esta obra pictórica de Rafael comporta un hallazgo para la explicación de la noción de los principios primordiales que se muestran en un simbolismo de enorme fuerza considerando que lo aquí ilustrado es la necesidad recíproca entre Apolo y la

⁴³ §686E, p.464. §693K, s 468.

⁴⁴ §817E, p.545. §822K, s554.

verdad de Sileno, es decir, cómo el fondo abismal de lo existente necesita de las máscaras apolíneas para redimirse del espanto y del horror.

Rafael Sanzio, otro de los pintores más destacados del período renacentista, sirve a través de su obra «La Transfiguración» (1517-1520), como ejemplificación icónica del concepto de artista ingenuo que Nietzsche desarrolla en los primeros capítulos de su libro, al poner en evidencia el influjo recibido del Romanticismo en sus diferenciaciones entre lo ingenuo y lo sentimental, desarrollados anteriormente por pensadores como Goethe o Schiller. Rafael, uno de esos «ingenuos» inmortales, nos dice Nietzsche, logra mostrar simultáneamente en un espacio pictórico, el fundamento de lo apolíneo y el reflejo del dolor primordial, fundamento único del mundo⁴⁵. Ante nuestros ojos se representa esa maravillosa síntesis de lo apolíneo y de lo dionisiaco.

El cuarto capítulo, «'San Jerónimo en su celda': Dionisos y el Crucificado», contiene una interpretación de este grabado de Durero desde una óptica que difiere del sentido e intención primeros del artista para representar la vida idílica del santo en el mundo espiritual de la contemplación divina, y su relación con las virtudes teologales que, desde la Edad Media, comprenden: fe, esperanza y caridad. Éstas tienen un carácter sobrenatural, en cuanto virtudes que dependen de dones divinos y se dirigen a la consecución

⁴⁵ *NT*, secc.4, p.56.

de una beatitud que el hombre no puede alcanzar sólo con la fuerza de la naturaleza. Nuestra propuesta se dirige a un análisis de estos conceptos, no en su significado escolástico, sino en relación a las consideraciones nietzscheanas de orden filosófico que están contenidas en éstos.

La *fe* representa la creencia en el valor superior a la verdad que es el arte, no en el sentido de la tradición de artes plásticas sino como valor, como *poiésis* (producción creadora), como *poío* (*yo hago*: quehacer creador). El arte nos permite una afirmación de la fe en la vida como propio devenir *que es lo que es*. *Esperanza*, ligada al concepto de ilusión (*iludere*), juego de apariencias, ficción, imaginación, error necesario que es la verdad. *Caridad*, el amor como fuerza creadora. La indagación de estos contenidos permite un soporte explicativo importante para algunos conceptos fundamentales de la filosofía de Nietzsche, cuyo alcance trasciende los alcances de *El Nacimiento de la Tragedia* y se proyecta hacia su pensamiento posterior. Por otra parte, en esta calcografía creemos que se descubre la oposición que Nietzsche plantea entre Dionisos y el Crucificado, como modos distintos de asumir la vida y el mundo.

El quinto capítulo, «La 'Melancolía I': el juego del mundo», indaga en el significado de este grabado que completa la serie calcográfica. En él, Durero representa la vida intelectual del genio en el Renacimiento, como un hombre

intelectual inserto en la sociedad y no un maestro de taller. Este trabajo, magistralmente logrado en cobre al igual que los dos anteriores, es probablemente el más complejo dentro del universo simbólico y espiritual de la trilogía. Generalmente se asocia a la significación de la vida del genio profano entre el mundo racional e imaginario de la ciencia y el arte. Durero, influido por algunos pensadores de su tiempo, representa la Melancolía considerada como el peor de los humores asociados al carácter del hombre, en parentesco con la sequedad, la tierra, el frío, pero también con Saturno, planeta de los creadores. Algunos intérpretes de la obra dureriana han descifrado el sentido de esta exposición de motivos de complicada simbología como «un autorretrato espiritual del artista».

En la dimensión nietzscheana proponemos un análisis encaminado a la explicación de lo que creemos se hace presente aquí, el concepto de juego como idea fundamental desde *El Nacimiento de la Tragedia*. A través de esta noción tratada como metáfora de la creación en parentesco con Heráclito, explica Nietzsche la acción lúdica de Apolo y Dionisos y posteriormente lo reconoce como el mejor de los modos de tratar con grandes tareas, el juego como posibilidad de proyección de valores en *Así habló Zaratustra*. El juego como principio creador hace posible la comprensión de la creación del mundo como un hecho esencialmente justo e inocente. El mundo es el recreo de un

dios que juega tal como el niño juega a construir y a derribar castillos de arena o el artista en su quehacer creador.

No hay iniquidad, culpa ni castigo en la forma de ver la existencia, pues ella es el acto creador divino. Además, a través del juego fundamenta la fórmula del *amor fati*, es decir, no desear nada distinto a lo que es, ni el futuro ni en el pasado, ni para toda la eternidad. No sólo desear lo necesario sino amarlo. Éste es el fundamento sobre el que se soporta la idea del superhombre y la naturaleza dionisiaca en cuanto es aceptación integral y entusiasta de la vida en todos sus aspectos, aun en los más desconcertantes, tristes y crueles; es la afirmación máxima: «cumplir tu destino» (*fatum*).

Según Nietzsche, la única manera de superar la inanidad de la existencia, es estética. El arte es un «consuelo metafísico» frente a la trágica de la existencia. ¿Qué es lo trágico? es la equilibrada, equidistante e inestable relación entre la fuerza dionisiaca y la potencia apolínea. Ese fondo abismal e informe dionisiaco de la vida sólo se configura soportablemente mediante la potencia apolínea de la forma.

El *corpus* visual extraído de las referencias realizadas por Nietzsche y otros dos ejemplos que hemos incorporado para el análisis, por una parte, nos acercan a la riqueza insospechada de poder descifrar los códigos ancestrales escondidos bajo la cadencia y el ritmo del discurso escrito nietzscheano y por

otro, desentrañar, en Durero y Rafael, «ese 'decir' con imágenes, que es el pensar que no se puede decir con palabras». ⁴⁶ Afirmamos así que la pintura es *aletheia*, verdad como desocultación más que la lógica y que el pensar racional. La razón como un efecto y no como una causa de la construcción, formación (*Bildung*) de la razón como condición para la vida, esto es, como valor.⁴⁷

De este modo, se abre también una dimensión de conocimiento acerca del alcance del proyecto filosófico de Nietzsche, que obliga a una relectura nueva, más adecuada, de alguno de los conceptos fundamentales que guían la propuesta del pensador alemán.

Bdigital.ula.ve

⁴⁶ M. De La Vega, “Estética clásica vs. estética contemporánea”, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁷ *Cfr.*, *VP*, §507E, p. 350. §513K, s 350.

*Semejante a las disputas de los amantes son las disonancias del mundo,
en la discordia está la reconciliación, y todo lo que está separado vuelve a unirse.*
Hölderlin

Dr Fr Nietzsche

Bdigital.ula.ve
CAPÍTULO I

**Análisis de los elementos fundamentales del proyecto
filosófico de Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia***

C.C.Reconocimiento

*En la destrucción de la más bella apariencia
también llega la felicidad dionisiaca a su cumbre.*
F. Nietzsche, 1886

CAPÍTULO I

Análisis de los elementos fundamentales del proyecto filosófico de Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*

Contenido: 1.1. La forja de *El Nacimiento de la Tragedia*; 1.2. *El Nacimiento de la Tragedia*, un libro polémico; 1.3. Problemas filosóficos tratados en *El Nacimiento de la Tragedia*; 1.3.1. Apolo y Dionisos, las divinidades griegas en *El Nacimiento de la Tragedia*; 1.3.2. Lo apolíneo y lo dionisiaco y sus objetivaciones: «sueño» y «embriaguez»; 1.3.3. Lo apolíneo y lo dionisiaco: «representación» y «voluntad» en Schopenhauer; 1.4. La tragedia: síntesis de Apolo y Dionisos.

Bdigital.ula.ve

1.1. La forja de *El Nacimiento de la Tragedia*

«Por muchos caminos diferentes y de múltiples modos llegué yo a mi verdad; no por una única escala ascendí hasta la altura desde donde mis ojos recorren el mundo».¹ De este modo Nietzsche miraba en retrospectiva entre los años 1883 y 1884, tiempo de su mensaje de Zaratustra, lo que había sido su camino de reflexión que —según se comprueba en su historia personal— había comenzado tempestuosamente. Por distintos caminos se desplazó siempre al acecho de aquellas viejas verdades no sólo de las más antiguas sino también de

¹ AhZ, “Del espíritu de la pesadez”, p.272.

las ideas modernas que habían gobernado la historia de Occidente, con sus valores nobles y esencialmente morales: la concepción metafísica dualista, el cristianismo, la conciencia moral, el ideal sacerdotal; todos ellos ideales de decadencia y nocivos por excelencia.

Desde la cumbre más alta, luego de haber habitado profundos abismos y tierras desconocidas, llega a afirmar, en el cénit y atardecer de su pensar filosófico «el camino, en efecto, no existe».² Tan cerca de sus años finales, con las tretas que le jugaban su agotada mente y su locura, aprendió a tenerse en pie, a trepar, a bailar y a volar. «Que profundo es el mundo y qué profundo es su dolor»,³ esta es la manera de concebir el mundo que conocía el ocaso de sus dioses más antiguos, venciendo la moral cristiana, Circe de todos los pensadores y seductora hechicera cuya sola mirada paraliza el espíritu crítico.

Nuestro propósito se dirige, fundamentalmente, a exponer los principales temas tratados en *El Nacimiento de la Tragedia*, obra de sus primeros años de juventud, donde hemos de considerar, antes de la exposición de los ejes temáticos, algunos elementos claves que intervinieron en la confección de esta primera obra, así como la fría respuesta que recibiera entre el público al que parecía estar dirigida.

Antes de alcanzar las máximas cumbres o los inescrutables abismos de sus propios descubrimientos, Nietzsche había iniciado desde muy joven su

² *Ibid.*

³ *AhZ*, “La segunda canción del baile”, p.313.

travesía hurgando en el pasado para proponer una verdadera renovación del espíritu de su tiempo y de la humanidad. Ese pasado no era otro que la antigüedad griega, allí se encontraba la fuerza vital para encarar nuevos tiempos y nuevos rumbos.

De sus primeras reflexiones es *El Nacimiento de la Tragedia en el espíritu de la música*, obra publicada por Nietzsche en 1872. El impacto y la significación que este escrito juvenil tiene en el desarrollo de su proyecto filosófico es mayoritariamente reconocido por estudiosos e intérpretes nietzscheanos, y considerado como el escrito donde se encuentran en germen algunas las ideas centrales de su filosofía.⁴

En este sentido, intentaremos mostrar a partir de ciertos referentes de la vida de Nietzsche, por supuesto, sin pretensiones de una reconstrucción biográfica, cuáles fueron los influjos que obraron sobre él con una clara presencia en este polémico libro. Empezaremos por nombrar como guías de este recorrido planteado, los puntos referenciales que conforman el lugar común donde coincidimos en afirmar en primer lugar, que *El Nacimiento de la Tragedia* obtiene sus principales referentes en el interés que Nietzsche mostró por la filología griega, a partir de sus años de formación en Leipzig y Bonn, y su posterior desempeño como docente en Basilea. En segundo lugar, la

⁴ El reconocimiento de la gran importancia de *El Nacimiento de la Tragedia* en el curso de la filosofía de Nietzsche, según se comprueba, es compartida por estudiosos como E. Fink, G. Vattimo, F. Savater, R. Gutiérrez, L. E. de Santiago Guervós, entre otros.

influencia decisiva de Arthur Schopenhauer —considerado por él— como un genio enérgico y vigoroso, y a quien descubre en 1865, gracias a la lectura de su obra *El mundo como voluntad y representación (Die Welt als Wille und Vorstellung, 1818)*. En tercer lugar, y no menos decisiva, la estrecha y fraterna relación que mantiene desde 1868 con Richard Wagner, distinguido, primeramente, como su insigne precursor en el campo de batalla y, después, demonio seductor, farsante y enemigo. Ambos le cautivaron de distinta manera y a la luz de ellos, dio vida a este osado escrito.

A través de la lectura y el ejercicio exegetico de textos helénicos, Nietzsche —al igual que Hegel—, descubrió en la filología su amor por Grecia. Más allá de la inexactitud o falta de profundidad científica de la que fuera acusado el joven filólogo, lo que se hacía patente por entonces, era el afán de explicar la convulsionada situación que se vivía en Alemania por aquellos tiempos; Nietzsche enfiló así todo su interés por la recuperación del espíritu humano a imagen y semejanza del hombre griego.⁵ Además, sus grandes preceptores espirituales: Schopenhauer y Wagner, le otorgaron una dimensión particular a esta obra primeriza, pues expresa en fórmulas de Schopenhauer —aunque no seguidas de modo estricto, como veremos más adelante— su argumento sobre la posibilidad de la salvación de la cultura alemana contemporánea si ésta se impregnaba del espíritu de Wagner.

⁵ R. Gutiérrez, *Nietzsche y la filología clásica. La poesía de Nietzsche*, Panamericana, Bogotá, 2002, p.19.

Sin embargo, *El Nacimiento de la Tragedia* va más allá de un fervor wagneriano, de un apego al magisterio de Schopenhauer o de una teoría —errada o no— sobre el origen de la tragedia griega; esta obra es sin duda alguna, la primera manifestación de rebeldía de sus propias inquietudes; es su esfuerzo por comprender y pensar el presente desde la perspectiva de una interpretación del pasado griego. La comprensión de los hechos que dieron vida a *El Nacimiento de la Tragedia* debe pasar por la evaluación de su relación con la filología clásica y, en especial, por el desenvolvimiento académico que diera origen a la obra central de este estudio.

En 1864 Nietzsche presenta un trabajo sobre Teognis de Megara con el que concluye sus estudios preuniversitarios en el internado elitista de Pforta, cerca de Naumburg, donde habían estudiado Fichte, Klopstock, Schlegel y Novalis. En octubre de 1864, más por fidelidad a los deseos de su madre que por demostrar una especial atracción por la carrera teológica, llega a Bonn para ingresar a la facultad de teología junto a su amigo Deussen, futuro filósofo y orientalista. Un año después abandona Bonn y se traslada a Leipzig para estudiar filología, bajo la dirección de su maestro Friedrich Ritschl, respetado y admirado por Nietzsche; además, comienza una gran amistad con Erwin Rohde, estudiante y más tarde profesor de la universidad. Por este tiempo Nietzsche

abandona el cristianismo, y al tener contacto con la obra principal de Schopenhauer, no pasa desapercibido el ateísmo de su autor.⁶

Nietzsche vive en Leipzig hasta 1869 y hasta ese momento se cuentan sus años decisivos como estudiante universitario, con interrupciones por el servicio militar. Desde entonces, toma la firme decisión de trabajar seriamente con la filología. De cualquier modo, aunque esto lo cumple con seriedad, siempre entiende la filología como un medio y no como fin, pues ésta le ofrece imágenes de un mundo grandioso, pero *indefectiblemente muerto*. Prosigue sin embargo, en esta labor hasta 1879 de la mano de su maestro, y siempre se aproxima al saber filológico con cierto recelo y hasta cautela; así aprende y llega a dominar la técnica rigurosa, pero el nivel de puro ejercicio técnico siempre lo dejó insatisfecho.

Antes de dedicarse con esmero a su objetivo filológico, Nietzsche experimenta una vivencia espiritual llamada a ejercer sobre él una influencia duradera. Nos referimos a la primera lectura a finales de 1865 de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer. En esta obra parece encontrar identificados los estados de ánimo que dominan por entonces a Nietzsche: el ascetismo y la necesidad de redimirse, mediante un arte libre de todo interés que tenía su forma más pura en la música a la que él tanto

⁶ F. Copleston, *Historia de la filosofía*, vol. VII de Fichte a Nietzsche, Ariel, Barcelona, 2004, p. 309.

apreciaba.⁷ Sin embargo, en esta época, tampoco aspira a hacerse de un conocimiento filosófico; la revelación del sentido trágico de la vida presente en Schopenhauer no implica el abandono de Nietzsche a la filología, y a partir de ahora, ésta es siempre condicionada por la filosofía.

En ese mismo año 1865, por iniciativa de su maestro Ritschl, funda la Asociación Filológica junto a un grupo de estudiantes. En ésta dicta conferencias y saca a la luz una serie de trabajos relacionados con la filología, que le valen su prestigio como filólogo. Por ejemplo, su trabajo sobre las fuentes de Diógenes Laercio recibió el premio de la universidad. El estudio sobre Teognis apareció en la revista *Rheinisches Museum*, una de las publicaciones más importantes del medio académico alemán. Pronuncia una conferencia sobre la tradición de los escritos aristotélicos; estudia a Homero, a Demócrito y a Kant a través del filósofo alemán Kuno Fischer. En 1867, mientras presta servicio militar no abandona su interés vacilante ni por la filología ni por la filosofía, por ello su atracción por Demócrito se ve acrecentado y se concentra en la lectura de los libros de F. Lange y Emerson.

A pesar de su brillante desempeño, Nietzsche comienza a mostrar su enjuiciamiento crítico hacia la filología, a la que considera desde siempre como una salida pasajera a una situación vital. Cuestiona el usual historicismo de los filólogos alemanes, pues considera que la humanidad tiene algo mejor

⁷ D. Castrillo y F. J. Martínez “Las ideas estéticas de Nietzsche”, en: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal (Ed.), vol. I, Visor, Madrid, 1996, p. 341.

por cultivar que la historia. Lo ocurrido en el pasado no puede ser objeto ni pretexto suficiente para investigarlo; su importancia debe considerarse si sirve de modelo y ejemplo en la actualidad. Por ello comienza el rechazo por todo intento de investigación filológica que sea expresamente fría, racional y no esté en función de la vida.

Ya en noviembre de 1868 tiene lugar el segundo acontecimiento importante de su juventud, conoce a Richard Wagner. Por esta época Nietzsche mantiene una actitud crítica pero también ambivalente con respecto al músico. Lo considera un diletante que absorbe en su música otros elementos artísticos, pero de igual modo afirma que de él le gusta lo mismo que le gusta de Schopenhauer: el aire ético, el aroma faústico, la cruz, la muerte y el túmulo, es decir, la atmósfera sentimental de obras como «Tristán».⁸ Nietzsche descubre en carne y hueso la representación de un artista lleno de vitalidad que ofrece plena libertad y representa el espíritu de una voluntad apasionada. Además este hombre siente el mismo desprecio por los poderes filosóficos dominantes y tiene el mismo dios filosófico: Schopenhauer.

Abundan los testimonios donde puede evidenciarse la veneración que Nietzsche siente por sus inspiradores espirituales, tal como se certifica en la carta enviada a Wagner:

⁸ *Ibid.*

Muy señor mío, cuánto tiempo hace ya que tengo la intención de expresar una vez más sin el menor recato cuánto agradecimiento siento hacia usted; puesto que de hecho los mejores y supremos momentos de mi vida están unidos a su nombre y sólo conozco otro hombre, su gran hermano en el espíritu Arthur Schopenhauer, en el que pienso con el mismo respeto.⁹

Por estos años llega incluso a pensar en la necesidad de largar la filología al desván de los antepasados, no sin contar aún con la nueva oportunidad que le tenía reservada la propuesta de un cargo como profesor de Lengua y Literatura griegas en la Universidad de Basilea. Antes de trasladarse a esta ciudad debe conseguir el doctorado en Leipzig por lo que piensa centrar sus investigaciones en Diógenes Laercio. La facultad de Leipzig lo libra de esta necesidad y declara unánimemente que los méritos de sus trabajos publicados en el *Rheinisches Museum*, son suficientes para obtener su diploma de doctor. En 1869 con tan sólo veinticuatro años de edad ya es titulado doctor en Leipzig y catedrático extraordinario en Basilea. Este nombramiento es sorpresivo tanto para la rigurosa academia alemana, como para el propio Nietzsche. Así lo deja claro en una carta enviada desde Basilea a su amigo Rohde:

⁹ Carta a Wagner, mayo, 1869, en: D.Castrillo y F.J. Martínez, *op.cit.*, p. 341.

Acabo de obtener el doctorado, y este hecho supone para mí la confesión más vergonzosa de ignorancia. La profesión de filólogo cada vez se aleja más de cualquier aspiración crítica, fuera de los horizontes del helenismo. Dudo incluso si devendré algún día un auténtico filólogo. Si la casualidad no me ayuda, no lo lograré de ninguna forma. El motivo es que, por desgracia, carezco de modelos, y me veo a mí mismo acercándome a pasos agigantados al abismo de la pedantería.¹⁰

Su lección de apertura titulada «Homero y la filología clásica», obtiene gran receptividad entre los círculos académicos de la ciudad. En este mismo año tiene contacto con el historiador suizo del arte y de la cultura, Jakob Burckhardt, quien se desempeña como docente en la universidad de Basilea.

En 1870 Nietzsche escribe y dicta tres conferencias «El drama musical griego», «Sócrates y la tragedia griega» y «La visión dionisiaca del mundo». En conjunto estos escritos son preparatorios para la obra más importante de sus años juveniles, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*El Nacimiento de la Tragedia en el espíritu de la música*, 1872). No obstante, estas conferencias no obtienen la misma suerte de su lección inaugural que, como dijéramos anteriormente, le valen el reconocimiento y los altos sentimientos de estima como filólogo dentro del círculo intelectual. Las ideas desarrolladas en aquellas conferencias no tienen receptividad en el público de Basilea, especialmente por sus ataques a la gran ópera y a la prensa. Espantos y

¹⁰ Carta a Rohde, Basilea, enero-febrero, 1870, en: H. Potel. Nietzsche en castellano, Buenos Aires, 1999. [Sitio Web en Línea]. Disponible: <http://www.nietzscheana.com.ar/> [Consulta: Febrero, 2008].

malentendidos se generan luego de su presentación. Señal que vaticinaba el destino de *El Nacimiento de la Tragedia*.

Es conocido por su carta enviada a su entrañable amigo E. Rohde que Wagner insta a Nietzsche para que desarrolle y amplíe las ideas de aquellos escritos preliminares, especialmente a partir de su segunda conferencia «Sócrates y la tragedia griega». No menos cierto es que ya el joven filólogo tiene en mente preparar una obra sobre la cultura griega que versará sobre distintos aspectos agrupados bajo el posible título «Consideración sobre la Antigüedad». Desde entonces puede entreverse el espíritu cambiante, renovador y sobre todo crítico, pues no sólo varía en distintas oportunidades la temática a tratar, sino que su rebeldía entusiasta se pone de manifiesto al encarar la fría recepción que obtienen sus escritos.

Convierte este hecho en su principal incentivo para un magno proyecto en el que trabaja como dibujos en boceto, sus ideas de lo trágico y el pesimismo en la antigüedad griega. No sólo Wagner es su consejero en esta aspiración, también lo es su necesidad interna por mostrar otros caminos, que desde ahora y a lo largo de todo su cavilar filosófico es otro; el otro, lo distinto, lo no imaginado, lo no permitido, aquello que está «más allá del tumulto de la historia».¹¹

¹¹ *LF*, Fragmentos otoño-invierno 1872, p.46.

Ocupa la atención de Nietzsche ciertos aspectos que considera podrían ser incluidos en esa obra que estaba por nacer. Por ejemplo, proyecta distintos modos de titular los contenidos que allí expondría: «Sócrates y el instinto», «La tragedia y los espíritus libres», «La jovialidad griega» u «Origen y meta de la tragedia». Ninguno de éstos rotula el texto definitivo que da comienzo a un periodo de escándalo, «después de haber despertado durante algún tiempo una agradable complacencia, porque llevaba puestas las viejas y conocidas pantuflas».¹²

En abril de 1870 es nombrado catedrático ordinario en filosofía de la Universidad de Basilea. Con ocasión de la guerra franco-prusiana, que supuso la unificación de los diferentes estados alemanes con el reino de Prusia como principal constituyente, Nietzsche solicita ante la Universidad una licencia para desempeñarse como enfermero, y su salud se resiente a causa del padecimiento de difteria y disentería. A su regreso a Basilea hace amistad con el teólogo Franz Overbeck y se dedica a la redacción de su libro. El primer intento por publicarlo lo hace con Engelmann, editor de Leipzig, de quien no obtiene aceptación. Luego de otras pruebas consigue que E.W. Fritsch, editor de Wagner acepte su publicación a mediados de octubre de 1871 en Leipzig.

Así en 1872 sale a la luz pública el primer libro de Nietzsche bajo el título de *El Nacimiento de la Tragedia en el espíritu de la música*; el gran

¹² H. Potel, Nietzsche en castellano, *op.cit.*

homenaje a Wagner cuya obra musical la interpreta como un renacimiento verdadero de la antigüedad, una magnífica continuación de la tragedia griega. Estas estimaciones tan elevadas al músico y otros apegos al pensamiento schopenhaueriano serán posteriormente causa de crueles autocríticas que Nietzsche hará a aquella obra primera, especialmente en el *Ensayo de Autocrítica*, agregado a la tercera edición de *El Nacimiento de la Tragedia* en 1886, y en *Ecce Homo*.¹³

El Nacimiento de la Tragedia parece un escrito muy intempestivo: nadie imaginaría que fue comenzado bajo los truenos de la batalla de Wörth. Yo medité a fondo estos problemas ante los muros de Metz, en frías noches de septiembre, mientras trabajaba en el servicio de sanidad.¹⁴

Este fue el nacimiento del centauro que Nietzsche anunciara a su amigo Rohde en 1870. Entre los amigos de Nietzsche el escrito es recibido con gran beneplácito, especialmente por Wagner, como era lógico que sucediera, pues este libro está dedicado ciertamente a dilucidar el origen, desarrollo y muerte

¹³ *El Nacimiento de la Tragedia* tuvo tres ediciones. La primera, en 1872 titulada *El Nacimiento de la Tragedia en el espíritu de la música*. En 1874 se publica la segunda edición –el mismo año de la II Consideración Intempestiva– donde Nietzsche incluye algunas correcciones por sugerencias de su amigo Rohde. La última edición es en 1886, siendo ésta la de mayores cambios con respecto a la anterior; aunque no cambia el contenido de la obra sobre la tragedia, si modifica el título original y lo llama *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Además agrega el *Ensayo de Autocrítica*, texto importantísimo que prologa la nueva edición y cambia el tono a la obra original pues en él Nietzsche lamenta el romanticismo que lo “condenó” a someterse a la veneración por Wagner a quien en las ediciones anteriores había dedicado un prólogo. Ahora en su autocrítica juzga como un signo de decadencia el haber interpretado el drama wagneriano como una obra de arte total que corresponde a la tragedia antigua; haberse expresado bajo fórmulas de Schopenhauer y no haber poseído entonces un lenguaje propio que le permitiera presentar sus intuiciones sobre el problema de los griegos. Cfr. A. Sánchez Pascual, en: F. Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*. Notas del traductor, Alianza, Madrid, 1973, p.257.

¹⁴ *EH*, “El nacimiento de la tragedia”, p.68.

del drama trágico de los griegos, bajo la inspiración del genio musical wagneriano. Sin embargo, no sucede lo mismo entre los maestros filólogos de oficio destacado y reconocido, pues al considerar la trayectoria que Nietzsche ha mostrado en el campo de la filología, es claro que esos maestros quedan a la espera de una obra completamente apegada al ejercicio de su profesión; en su lugar, ven nacer un libro que está destinado a provocar las más diversas reacciones por su tono altanero, temerario y entusiasta.

Bdigital.ula.ve

1.2. *El Nacimiento de la Tragedia, un libro polémico*

El 26 de mayo de 1872 el destacado filólogo Rohde, con quien Nietzsche había establecido una amistad desde 1866 en Leipzig, publica en *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* una reseña reconociendo el valor del libro. Es probable que esta valoración positiva esté mediada, por una parte, por la alta estima que sentía Rohde por Nietzsche quien encuentra en él su confesor en asuntos filológicos, y por otra, por la admiración que ambos sentían tanto por Schopenhauer como por Wagner.

Según señala C.P. Janz, la recensión de Rohde no ofrece la legitimación dentro de la ciencia filológica sino más bien dentro de la filosofía, por su fuerte aire discipular de Schopenhauer y sus altas valoraciones de la música wagneriana. Desde el punto de vista filológico, este libro ofrece ideas discutibles y desatiende el método científico válido para la interpretación e investigación de los fundamentos de los hechos históricos; más, sin embargo, Rohde prefiere obviar lo que es impugnable en este escrito. Lo que allí se expone prefiere elogiarlo «con una consideración filosófica del arte y como un enriquecimiento de una de las disciplinas filosóficas, la estética».¹⁵

El Nacimiento de la Tragedia es pues un libro donde Nietzsche deja de manifiesto que su mayor pretensión no es la profesión de fe a los principios

¹⁵ C.P. Janz, *Friedrich Nietzsche. Los diez años de Basilea 1869/1879*. vol. II, J. Muñoz e I. Reguera, (Trads.), Alianza, Madrid, 1987, p.155.

ortodoxos de la ciencia filológica. Su libro no busca una visión objetiva del mundo griego expresada bajo el dogmatismo que ensaña la filología académica. Su libro está dedicado a nuevos interlocutores, es una obra cerrada al *profanum vulgus* de los «cultos»; «quien aquí hablaba era un espíritu que sentía necesidades nuevas, carentes aun de nombre, una memoria rebotante de preguntas, experiencias, secretos».¹⁶

«Me deshago. ¡Lucha, lucha, lucha! Necesito guerra!» Con esta expresión llena de delirio y entusiasmo responde agradecido Nietzsche a la recensión que su amigo hace del libro; tal vez sin imaginar la decepción que *El Nacimiento de la Tragedia* causa entre sus colegas, quienes reconocen en ese joven no sólo un talento extraordinario, sino buenos augurios para el desarrollo de su ciencia. Este libro intempestivo rompe filas entre los especialistas y abre brechas para confrontaciones de tono muy encendido que se inician el 30 de mayo de 1872, apenas cuatro días después de la reseña de Rohde, con la publicación de un sarcástico panfleto cuyo autor es el erudito prusiano Ulrich von Wilamowitz-Möellendorf, quien más tarde se convierte en el maestro indiscutible de la filología clásica alemana.

En ese panfleto dice se lee: «¡Filología del futuro! Una réplica al 'nacimiento de la tragedia' de Friedrich Nietzsche profesor ordinario de filología

¹⁶ EA en *NT*, p.29.

de Basilea por Ulrich von Wilamowitz-Möellendorft. Dr. Phill». ¹⁷ De este modo se rompe el silencio imperante en la institución académica luego de la publicación de este libro que desde su nacimiento y para siempre está muerto para la ciencia filológica.

Los motivos de esta polémica y sus alcances en el ámbito filológico-filosófico no son objeto de nuestros intereses mayores, sin embargo señalamos rápidamente algunos de los argumentos esgrimidos por Wilamowitz-Möellendorft de su valoración negativa de *El Nacimiento de la Tragedia*. En primer lugar, encuentra en este libro un total desconocimiento de la historia y por este motivo, se convierte en una amenaza para la ciencia. En segundo lugar, la falta de conocimiento científico, pues el asunto tratado no es la tragedia ática, sino el drama musical wagneriano, por el que su acusador no tiene mayor consideración. En efecto, Wilamowitz-Möellendorft exige a Nietzsche abandonar la cátedra desde donde debe enseñar la ciencia. Estas razones pretenden invalidar la nueva visión de Grecia ofrecida por el joven filólogo, en una obra en que no se enseña con la rigurosidad del método

¹⁷ C.P. Janz, señala que las incisivas críticas de Wilamowitz-Möellendorft contra *El Nacimiento de la Tragedia* que tanto daño le hicieron a la obra, tienen sus orígenes en algunos hechos de la vida personal de quienes ahora se enfrentaban. El hecho de que Wilamowitz-Möellendorft al final del panfleto se identificara con el título Dr. Phill era para poner en evidencia sus grados académicos obtenidos no por la influencia de un maestro –Richtl– por quien conceden a Nietzsche el honor de eximirlo de la presentación de su tesis doctoral en la Universidad de Leipzig. Esto sólo convalidado como justos méritos aquellos artículos publicados en la revista “Rheinisches Museum” cuando Nietzsche era miembro de la Asociación Filológica. Decía Wilamowitz-Möellendorft en ocasión de la polémica: “no comprendo cómo alguien pueda disculpar ese nepotismo, una inaudita preferencia concedida a un principiante”. *Cfr.*, C.P. Janz, *op. cit.*, p.158.

científico, la civilización clásica de Sócrates, Platón y Aristóteles, sino de aquella presocrática cuyo fondo raigal muestra el estallido de un vigoroso sentido trágico como aceptación embriagadora de la vida, una valentía ante el destino y una exaltación de los valores de la vida.

Tal osadía le vale a Nietzsche la condena a muerte por parte del gremio y el fin de su carrera académica. Sin embargo, no abandona inmediatamente la cátedra de filología en Basilea, tal como lo solicita su oponente en virtud de la polémica, sino siete años más tarde porque su salud se deteriora cada vez más. Los años siguientes de su vida están marcados por acontecimientos importantes: abandono, ruptura y nuevos encuentros. Abandona y condena la filosofía de Schopenhauer, rompe definitivamente las relaciones amistosas con Wagner e inicia el propio camino hacia sí mismo.

Tal vez lo que nunca pudo imaginar su cruel acusador es que Nietzsche supo aprovechar magistralmente de la filología esa manera minuciosa de interrogar los textos, de auscultarlos y de interpelarlos las veces que fuera necesario. Aún más allá de esto, la autocrítica que el propio Nietzsche hiciera posteriormente en el ensayo que prologa la tercera edición de *El Nacimiento de la Tragedia*, y en *Ecce Homo* es aún más cruel que aquella proveniente del maestro Wilamowitz-Möellendorf. Dice Nietzsche en el *Ensayo de Autocrítica* (1886):

Lo encuentro mal escrito, penoso, frenético de imágenes y confuso a causa de ellas (...) ¡Que lastima que lo que yo tenía que decir entonces no me atreviera a decirlo como poeta; (...) o al menos como filólogo: - ¡pues todavía hoy para el filólogo está casi todo por descubrir y desenterrar en este campo!¹⁸

A pesar de la dureza en el tono cuando Nietzsche se refiere a este libro, hay en él la idea premonitoria, luego convertida en la más alta de sus visiones, acerca de la comprensión de lo dionisiaco. En el *Ensayo de Autocrítica* lo propone como un principio defensor de la vida y fundamentación de una valoración artística y anticristiana, en oposición radical a la interpretación y el significado moral de la existencia. Lo dionisiaco es el principio fundador de su «metafísica de artista» que abre paso a una justificación de la totalidad como fenómeno estético. El arte y no la moral es presentado como la actividad propiamente metafísica del hombre, encarnado en un nuevo «ultrasentido de artista», de «un dios artista» que crea y destruye y en la eterna plenitud de su placer se desembaraça de la plenitud y sobreplenitud de fuerzas.¹⁹

Dos años más tarde de aquel prólogo a la tercera edición de *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche en *Ecce Homo*, reafirma el verdadero sentido de este libro en el que las ideas expuestas, a pesar de desprender un repugnante olor hegeliano y de un «lenguaje impregnado del amargo perfume

¹⁸ EA en *NT*, pp.28-29.

¹⁹ EA en *NT*, p.31.

cadavérico de Schopenhauer»,²⁰ expresan sus máximas fórmulas innovadoras. Éstas son, la comprensión del fenómeno dionisiaco entre los griegos, el reconocimiento de éste en las raíces de su arte y la comprensión del socratismo visto por vez primera como disolución griega.

Esta nueva óptica propone la antítesis apolíneo–dionisiaco traducida a lo metafísico; la historia universal como el desarrollo de tal contraposición y la tragedia como antítesis superada en unidad. Es el verdadero descubrimiento de su experiencia más íntima nunca imaginada por la historia, esto es pues, lo dionisiaco como fórmula afirmativa de la existencia nacida de la sobreabundancia, «un decir 'sí' sin reservas aún al sufrimiento y a la culpa».²¹

A la luz de esto, es obvio que el descubrimiento y la comprensión de lo dionisiaco fue el más duro golpe contra la rigurosidad de la disciplina filológica. Dice Wilamowitz–Möellendorf:

dejó la cátedra y la ciencia y se convirtió en problema de una religión irreligiosa y de una filosofía no filosófica”. La crítica de detalle lo lleva a considerar a Nietzsche como “un mal filólogo y un helenista incapaz (...) que lee equivocadamente a Eurípides, que incluso no lo conoce en absoluto; no conoce en general a los trágicos.”²²

El nacimiento de este centauro singular como Nietzsche lo anunció antes de su publicación, no podía obviamente obtener la aceptación por sus

²⁰ *EH*, “El nacimiento de la tragedia”, p. 68.

²¹ *Ibid.*, p.69.

²² C.P. Janz, *op.cit.*, p.159.

osadas pretensiones formuladas desde la condición de catedrático y hombre de la ciencia filológica. Nietzsche tiene que encarar en estos momentos de su historia personal aquella antítesis que en su libro constituía parte fundamental, nos referimos a la posición del hombre trágico frente al hombre teórico: *Dionisos vs. Sócrates/, Nietzsche vs. Wilamowitz-Möellendorf*. Este último, en su condición de hombre «docto», estéril, frío, mero espectador de los pensamientos de otros, se propuso desvirtuar y arrasar con la propuesta de una dimensión trágica desde la que Nietzsche comenzaba a cuestionar la cultura de su tiempo ¡Tarea difícil!

La osadía de aquel joven de revelarse ante la erudita academia filológica, va más allá de una ¿falta de rigurosidad científica? o ¿desconocimiento de la historia antigua?, porque este libro intenta acercarse a un problema verdaderamente serio: «ver la ciencia con la óptica del artista y el arte, con la de la vida».²³ Esto era, el problema de la ciencia misma concebida por vez primera como discutible, colocada en el terreno del arte. Para una justa interpretación de este problema, Heidegger afirma, «es necesario formular la pregunta fundamental de la filosofía occidental, la pregunta por el ser desplegada como un efectivo preguntar».²⁴ Si es este el sentido en que debe entenderse tal afirmación, entonces no es difícil imaginar cuán lejos está aquel

²³ EA en *NT*, p. 28. [“die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens...”] F. Nietzsche, *KSA*, 14.

²⁴ M. Heidegger, *op.cit.*, p. 206.

primer libro de Nietzsche de la veracidad científica exigida por los académicos; de esa ciencia que ahora debe comparecer ante el infalible juez Dionisos. Ahora frente a él desfila la absurda voluntad de verdad, por la que la ciencia no es más la meta suprema y el hombre de ciencia es artista como intérprete de la única realidad que es la vida, esto es, ser como devenir.

¿Adivinaría Wilamowitz-Möellendorf y sus seguidores el impacto de este escrito —no en el campo de la filología para el que estaba destinado a la muerte desde su publicación—, sino para toda la tradición filosófica y metafísica occidental? ¡Qué gran osadía debió significar este extravagante propósito para el cual la única respuesta posible fue «que baje de su cátedra donde debe enseñar ciencia».²⁵

²⁵ C.P. Janz, *op.cit.*, p.159.

1.3. Problemas filosóficos tratados en *El Nacimiento de la Tragedia*

En lo sucesivo nos ocupará una exposición de los problemas centrales que son tratados por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, esto con el propósito de poner al descubierto las directrices que guiaron al joven pensador en esta obra respecto a lo apolíneo y lo dionisiaco y su relación con el arte y el artista. Transitaremos por lugares comunes dentro del ámbito interpretativo por demás vasto y muy enriquecedor, pues pese a la escasa e infértil recepción que tuvo en su aparición, esta obra ha alcanzado en el curso de los tiempos un sitio privilegiado en el pensamiento nietzscheano, por sus ricos matices, su tono irreverente, y por la exposición de ideas que son puestas a la luz de una nueva valoración de toda la existencia.

Probablemente una revisión de los temas donde se anclan los propósitos de Nietzsche en esta obra primera, pueden ser enunciados en ideas generales de amplio contenido. Por ejemplo, Grecia, la música y la duplicidad genética apolíneo–dionisiaco, posibilitan una imagen que conduce de modo certero a la identificación de sus intenciones; aunque ilusoriamente superficiales, se logra advertir su profundo significado y su correlación, cuando nos acercamos a la justa valoración que Nietzsche hace de ellos.

«Grecia, la tierra de la nostalgia», a la que debemos elevarnos con fuertes aletazos para encontrar de nuevo el camino que conduce a la antigüedad, dejándonos guiar por aquellos guías y mistagogos como Goethe,

Schiller, Lessing y Winckelmann. Grecia, la única y verdadera patria de la cultura, el gran problema que abrumaba la cultura europea desde el Renacimiento. De Grecia, Nietzsche adopta no sólo lo bello, lo perfecto, lo armónico, el dios solar; también lo terrible, lo sombrío, lo disarmónico, lo tremebundo, el dios Zagreo. Grecia: la tierra de la maravillosa antítesis y reconciliación en la tragedia de lo apolíneo y lo dionisiaco como principio de todo lo existente. La alta estima que Nietzsche siente por la tradición cultural de Grecia y por su significado, es afín a la idea romántica que recibiera de Wagner respecto a la naturaleza, en tanto que el desarrollo cultural de épocas anteriores es necesario para el despliegue de las posibilidades del espíritu humano que es precisamente, donde la naturaleza llega al punto más elevado de su desarrollo.

Nietzsche descubre la música y su esencia, expresión suprema de la voluntad misma y no de la apariencia. Sólo el renacimiento de la música dionisiaca, trágica —que en este tiempo entendía, solo era posible en la obra de Wagner— sería capaz de despertar a la cultura alemana de su letargo. Por esto, la civilización socrática, que dio muerte a la tragedia griega clásica, encuentra su paralelismo en la actual civilización de la ópera, género artístico moderno que, nacido del hombre teórico, ha despojado a la música de su destino universal dionisiaco. Y es que sólo de los griegos se puede aprender el

milagroso despertar de la tragedia donde la música es llevada a la perfección, que se hace acompañar del mito y del héroe trágico.

En el mito encontramos la comprensión de la sabiduría dionisiaca a través de medios artísticos apolíneos. Una vez más el socratismo aniquila el «fundamento original y sagrado»²⁶ de toda civilización que es el mito; salto al vacío que imposibilita el vuelo a la antigüedad; máximo error y símbolo de decadencia que ha convertido al hombre de la modernidad en un hombre abstracto desconocedor y cegado, ante la auténtica esencia de tal fundamento.

«No es posible una superficie bella sin una profundidad horrible».²⁷

Para superar el dolor y el espanto de la existencia, «el griego tuvo la necesidad de colocar delante de los titanes la brillante criatura onírica de los Olimpos».²⁸ Toda la existencia con toda su belleza y moderación descansa sobre un substrato de sufrimiento, desmesura y caos, lleno de dolor y de contradicción, con lo cual se indica que toda la cultura griega se fundó sobre la lucha de Apolo y Dionisos. He aquí el principio de la afirmación más elevada de la existencia.

Grecia, música, Apolo y Dionisos, son los ejes articuladores de *El Nacimiento de la Tragedia*, que situados en su perspectiva permiten concebir la esencia de lo trágico, la concepción de la vida y de modo especial, del arte.

²⁶ D. Castrillo y F.J. Martínez, *op.cit.*, p.342.

²⁷ F. Nietzsche, fragmentos póstumos (1869-1889), 7 [91], en: *Sabiduría para pasado mañana*, J.L.López, y S.P.Koch, (Trads.), Tecnos, Madrid, 2002, p. 32.

²⁸ *NT*, secc.3, p.53.

Hasta aquí hemos trazado las tres ideas importantes en estrecha y directa relación. Está claro que la crítica a la cultura moderna, perdida en el río de la barbarie, Nietzsche la ejerce desde su visión de Grecia como el auténtico santuario de cualquier cultura noble y elevada. De allí recupera la tragedia como arte supremo, por medio del cual podemos comprender no sólo su meta sino la del arte en general, es decir, Dionisos y Apolo hablan al final un mismo lenguaje por la magia de la música trágica.

A pesar de la severa valoración que hace Nietzsche en años posteriores a su publicación de *El Nacimiento de la Tragedia* al considerarlo «como un libro torpe, penoso, frenético de imágenes y confuso a causa de ellas»,²⁹ el plan previsto para lograr sus objetivos queda claro si seguimos los trazos que nos marca su desarrollo discursivo. El problema a tratar es un problema estético situado como vértice y punto de viraje, puesto en el centro de las esperanzas alemanas: «el arte como tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida».³⁰ Esta es una de las máximas osadías de este libro, encaminada a enseñar que el arte no es nada más que un accesorio divertido, un tintineo, del que sin duda, se puede prescindir, añadido a la «seriedad de la existencia».³¹ El libro inicia con una confirmación de su proyecto a desarrollar:

²⁹ EA en *NT*, p.28.

³⁰ *NT*, “Prólogo a Richard Wagner”, p.39. [“der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Thätigkeit dieses Lebens”] F. Nietzsche KSA, 1,24.

³¹ *Ibid.*

mucho habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente.³²

Esto es, magníficamente mostrado a través de la tragedia griega, una obra de arte apolínea–dionisiaca —problema éste que él considera no ha sido tratado hasta ahora de modo serio—. Nietzsche se propone desmontar el edificio de la cultura apolínea para ver los fundamentos sobre los que ésta se asienta; y, por esto, se esclarece cuál es la meta de este libro que no es otra que el conocimiento del genio apolíneo-dionisiaco y de su obra de arte: la tragedia nacida del espíritu de la música. Esto último es el cimiento de la consideración trágica del mundo cuyo opositor es Sócrates y el optimismo socrático-teórico, ambos ajenos al arte y corrosivos de la vida.

Situados en esta perspectiva, pretendemos mostrar en desarrollo los temas más importantes tratados por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, sus aspectos más importantes, los cuales, a nuestro juicio, se

³² *NT*, secc.1, p.40. [“Wir werden viel für die aesthetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt”]. F. Nietzsche KSA, 1, 25.

○
mantienen en estrecha relación, y se exponen en función de los objetivos planteados por el filósofo en este escrito de juventud.

○
Bdigital.ula.ve

1.3.1. Apolo y Dionisos, las divinidades griegas en *El Nacimiento de la Tragedia*

Uno de los rasgos más destacados de *El Nacimiento de la Tragedia*, reside en el hecho cierto de la adopción de las divinidades artísticas Apolo y Dionisos para anclar y articular su proyecto filosófico.³³ Esto es indudablemente, un aporte de gran significación en el campo filosófico y estético, pues todo está ligado a esos dos principios artísticos fundamentales, que tomados en préstamo de los griegos, no sólo son fundamento primero del arte, sino que todo en la naturaleza está ligado a esas dos fuerzas opuestas, pero complementarias y conciliables.

El Nacimiento de la Tragedia constituye el gran esfuerzo de Nietzsche por mostrar que la antítesis entre estos impulsos cuya unidad se celebra en la tragedia ática, es propia y necesaria no sólo del arte, sino de la totalidad de lo existente; que está regida por la lucha de estos contrarios primordiales. Recordemos que este esfuerzo se concreta en la primera obra de gran impacto, producto de sus reflexiones juveniles, de su ejercicio académico como filólogo, e impregnada de ciertos elementos propios del pensamiento romántico.

³³ Estas divinidades artísticas Apolo y Dionisos ya habían sido enunciadas en la antigüedad por Platón en *Las Leyes*, asociadas a las fiestas musicales. Según entiende este filósofo, entre ellas no hay oposición alguna sino complementariedad, pues son el origen del sentimiento para el «ritmo» y la «armonía», que distingue la naturaleza humana de los demás animales. *Ritmo* es según Platón el orden del movimiento, mientras que la voz al mezclarse simultáneamente lo agudo y lo grave recibe el nombre de *armonía* y al conjunto de ambos *coristia*. Platón, *Las Leyes*, 654a, 665a, 672d.

Considerando el influjo que este último prestó al joven filósofo a través de su admirado Wagner, se deben considerar algunas ideas importantes para no sobrevalorar la adopción nietzscheana de estas divinidades griegas.³⁴

Respecto al interés mostrado por Nietzsche hacia el mito, especialmente por el mito de Dionisos, con cierta frecuencia se hace referencia a su afinidad con el pensamiento romántico; y a la enorme difusión que tuvo ese mito dionisiaco en todo el siglo XIX alemán, para simbolizar a través de su figura, la sensualidad, la creatividad o la sobreabundancia de la naturaleza. M. Frank³⁵, afirma que la interpretación del mito realizada por Nietzsche se encuentra en estrecha continuidad con los pensadores románticos.³⁶ F. Schlegel, por ejemplo, creía en la necesidad de una nueva mitología, que

³⁴ Respecto a las fuentes anteriores a la adopción de lo apolíneo y lo dionisiaco por parte de Nietzsche, son citados con frecuencia algunos ejemplos. H. Wagenvoort defiende la tesis de que Nietzsche en 1866 ya conocía por intermedio de su amigo Rohde la obra de Henri Michelet *La Bible de l'humanité*, en el cual el historiador francés exponía la polaridad de lo apolíneo y lo dionisiaco con el mismo sentido que refiere Nietzsche en su obra. También Martin Vogel trata acerca de la auténtica fuente de influjo y refiere a un cuadro del "Dionisos (Baco) entre las musas" de Bonaventura Gemelli que se encontraba en Tribschen, y al que Nietzsche hace referencia a su amigo Rohde en una carta de 1872. El punto de conexión con la anterior tesis es que Michelet era conocido en Tribschen y mucho se comentaba sobre él. C.P.Janz admite que desde sus primeros escritos hasta el "Caso Wagner" pueden aportarse pruebas en este sentido. Asimismo señala que lo realmente imprescindible no son sus orígenes sino la manera en que Nietzsche las toma y desarrolla. Este autor, resalta la capacidad desacostumbrada que poseía Nietzsche para apropiarse de conceptos, sin convertirse por ello en plagiarlo, ya que aquello que recibía lo llevaba hasta sus últimas consecuencias, al menos hasta lo máximo a que llegaba la idea original. *Cfr.*, C.P.Janz, *op.cit.*, p. 133.

³⁵ *Cfr.*, M. Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, I. Teil, Frankfurt, 1982, pp. 88-89.

³⁶ Lluís Duch cita distintos autores que han trabajado la interpretación nietzscheana de Dionisos. Por ejemplo, María Behre admite que tal interpretación tiene precedentes muy importantes y significativos en la exégesis del mito griego que hizo Schelling. Cita además la opinión de M. Baeumer quien sostenía que Nietzsche había sido el descubridor de Dionisos en la modernidad. Para ratificar esto último recuerda que Kreuzer en 1810, desarrolló la tesis que hacia derivar el conjunto de la simbólica mitológica de occidente a partir de un mito sincretista de tipo báquico. *Cfr.*, Ll. Duch, *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, F.B i Poca y D.C. Lamana (Trads.), Herder, Barcelona, 1998, p. 296.

dotara a la poesía moderna de un centro de gravedad como el que constituía la mitología para la poesía antigua. Otros como Hölderlin —el poeta predilecto de Nietzsche—, padeció entre los románticos un profundo dolor por la pérdida de la mitología, y empleó, así mismo, otros símbolos dentro del espíritu griego, para explicar la oposición entre principios contrapuestos que Nietzsche luego nombrará como lo apolíneo y lo dionisiaco, estos son: el «*pathos* sagrado» y la «sobriedad occidental». También contrapone a la fuerza desmesurada de los Titanes la belleza de Apolo.

Por otra parte, Hegel y Schelling son referencias importantes en cuanto a sus visiones de la antigüedad y del mito griego. Hegel veía en el arte clásico la máxima perfección artística, es decir, la culminación de la belleza, cuya mayor manifestación se concreta en la mitología y en la escultura griega. En Schelling se encuentran esas dos fuerzas artísticas: una ciega, creativa y desenfrenada, que aspira hacia un contenido infinito; la otra sobria, reflexiva, que aspira hacia la forma.³⁷

En el caso particular de Nietzsche, debemos señalar que Dionisos no es sólo un nombre al margen de un escrito o de su pensamiento total; para él representa la máxima oportunidad de abrir los caminos hacia una nueva visión de todo lo existente, una mirada fundamentalmente abierta que suprime los trasmundos (*Hinterwelten*), que destrona los preceptos morales—cristianos, que

³⁷ L.E. De Santiago, *op. cit.*, p. 225

no se abate frente al nihilismo, que posibilita el superhombre instalado en el eterno retorno sin culpas ni expiaciones, que posibilita la afirmación de lo trágico; en fin, Dionisos, la máxima fórmula nietzscheana para el mensaje de Zaratustra:

una razón más para ser él mismo el sí eterno dicho a todas las cosas, 'el intenso e ilimitado decir sí y amén'. A todos los abismos llevo yo entonces como una bendición, mi decir sí'. Pero esto es, una vez más, el concepto de Dioniso.³⁸

Las numerosas referencias que muestran el modo en que ha sido tratada esta duplicidad mítica anterior a Nietzsche, demuestran con razón, que no fue entonces una idea propia y que su adopción estuvo bajo el influjo de un contexto determinado. Empero, en ningún caso puede asumirse que Nietzsche lo trata como una simple apropiación indebida de conceptos para argumentar una tesis a la luz de la cultura griega antigua. Estamos ante un planteamiento que se dibuja, se trama, se dinamiza, y se sostiene sobre la contradicción constante de estos principios concebidos en *El Nacimiento de la Tragedia* para explicar la totalidad de un modo fundamentalmente estético.

El primer boceto de los planteamientos centrales de *El Nacimiento de la Tragedia* fue trazado por Nietzsche en aquellos escritos de Basilea, presentado en sus tres conferencias de 1870 ante el círculo académico de filólogos,

³⁸ EH, "Así habló Zaratustra", p.103. ["vielmehr einen Grund noch hinzu, das ewige Ja zu allen Dingen selbst zu sein, „das ungeheure unbegrenzte Ja- und Amen-sagen ... „ In alle Abgründe trage ich noch mein segnendes Jasagen... Aber das ist der Begriff des Dionysos noch einmal"] F. Nietzsche KSA, 6, 345.

quienes reaccionaron acremente frente a sus ideas. Estos escritos, considerados como preparatorios para la obra más importante de su periodo de juventud, contienen en sus respectivos desarrollos las primeras ideas de ese libro. Estos escritos son: *El drama musical griego*³⁹, *Sócrates y la tragedia*,⁴⁰ y *La visión*

³⁹ En las notas siguientes mencionaremos los aspectos más resaltantes de cada una de estas conferencias que según hemos constatado son un plan previo para *El Nacimiento de la Tragedia*; en ellas el sentido y la significación de las ideas ahí planteadas no tienen mayores variaciones respecto al libro. En el texto aparecerán citadas nociones contenidas en ellas que estén en relación con nuestros objetivos. Las referencias a estos escritos son todas tomadas de la traducción al español de *El Nacimiento de la Tragedia* de Andrés Sánchez Pascual, que incluye los escritos preparatorios en su edición.

En "El drama musical griego" (enero, 1870), Nietzsche expone su interés personal por interpretar las resonancias de las artes dramáticas de la antigüedad en el teatro de su tiempo. Es un escrito que prepara su propia visión de la ópera a la que consigue como una caricaturización del antiguo drama por cuanto en la ópera se ha eliminado la quintaesencia de lo trágico, accediendo a lo antiguo únicamente por la vía docta, tanto en la teoría como en la práctica lo que propicia una atrofia del gusto. Desde entonces deja en evidencia que la erudición y el saber conscientes, son un gran estorbo para el desarrollo de las artes modernas. Con esta afirmación ampara una de las ideas más claras de este escrito: "todo crecer y evolucionar en el reino del arte, tienen que producirse dentro de una noche profunda". (DmG, p.197) Expone aquí sus consideraciones teóricas sobre el origen de la tragedia nacida del coro dítirámico, es decir, de la música que estaba destinada a reforzar la expresión de los sentimientos y el interés de las situaciones sin producir ninguna interrupción en las acciones ni perturbarlas. La música es aquí concebida por Nietzsche como el lenguaje universal comprendido en todas partes. Este texto concluye con una idea importante que será luego desarrollada en *El Nacimiento de la Tragedia* y desde donde entenderá la tragedia como arte supremo. Aquí lo expone entendiendo que en el drama musical griego reúne en una sola obra todas las artes en actividad suprema, todo lo aislado, lo no-libre queda en él superado. Así mismo a partir de esta afirmación epilogar de este escrito pone fin anunciando que "la obra de arte del futuro, aquella esperada, ha sido ya una vez entre los griegos" (DmG, en NT, p.212).

³⁸ Tal como anunciara Nietzsche al final de la primera conferencia el asunto sobre la muerte de la tragedia, fue tratado en su segunda conferencia titulada "Sócrates y la tragedia" (febrero, 1870). Aquí presenta sus reflexiones acerca de las causas que dieron lugar al fin de ese género artístico antiguo, al que le sobreviene inmediatamente el surgimiento de otro género: la comedia ática. Identifica a Eurípides -muy venerado entre los poetas del género naciente- como el adversario de la tragedia, cuando el espectador fue llevado al escenario y así involucra en escena el ser humano en la realidad de la vida cotidiana. Según el propio Eurípides su mayor logro fue que el pueblo aprendió a hablar, se les dio en préstamo el pensamiento y el concepto de arte. Entonces, Eurípides consiguió una forma poética que enunciaba una máxima capital: "todo tiene que ser comprensible, para que todo pueda ser comprendido" (SyT, 217). Esta ley propia de una estética racionalista, según Nietzsche, fue la que juzgó con gran agudeza todos los componentes del drama, ante todo el mito, los caracteres principales, la estructura interna del drama, la música coral y con mayor decisión, el lenguaje. El otro aniquilador de la tragedia fue Sócrates el "padre de la lógica", en quien se expresa con máxima claridad el carácter de la ciencia pura. La razón de esto reside en que la inclusión del diálogo que no pertenecía inicialmente a la tragedia y que es introducido cuando parecen dos actores en el drama hace presente la dialéctica. Así al final de la conferencia Nietzsche afirma que la tragedia murió a causa de la dialéctica

dionisiaca del mundo.⁴¹ En conjunto, contienen una revisión de las resonancias de las artes dramáticas de la antigüedad en el teatro de su tiempo con un fuerte juicio a la ópera; el primer examen de las causas que dieron muerte a la tragedia en manos de Sócrates y Eurípides, y una exposición clara de aspectos centrales del mundo griego.

El universo que Nietzsche trama en *El Nacimiento de la Tragedia* entre el mundo luminoso de sincero placer por los colores, y los dramáticos juegos de sombras y horrores exaltados hasta lograr el paroxismo divino, tiene sus imágenes predilectas de aquellas divinidades griegas de Apolo y Dionisos. Estas imágenes podríamos trasladarlas al recuerdo de las expresiones del séquito de Sileno, símbolo del aspecto animal de los hombres que bajo los efectos de la embriaguez son arrebatados por las ciegas pasiones de Venus y Marte en la obra «Sileno ebrio» (1618) de P.P. Rubens (Figura 1); del cuerpo desnudo y desollado de Marsias cuyo rostro se desfigura por un profundo dolor, ante la apacible imagen del dios Apolo, quien se impone triunfante

y de una ética optimista, es decir, murió a causa de una falta de música, y aunque no desapareció, ésta fue exiliada del drama y se desarrolló fuera del género dramático como un arte absoluto.

³⁹ La tercera de las conferencias “La visión dionisiaca del mundo” (verano, 1870), condensa las ideas nucleares que serán desarrolladas en extenso en *El Nacimiento de la Tragedia*: lo apolíneo y lo dionisiaco, el concepto de arte y artista, verdad y belleza, algunos indicios del pensamiento trágico y de la música como símbolo de la voluntad. Considerando que en la interpretación que hace Nietzsche de la tragedia, el interés real no residía en una teoría sobre el drama resaltando los elementos que la constituían, tal como lo señala Duch, sino que “intentó reconstruir a partir del análisis de la religión y de la cultura griegas una visión del mundo que consideraba normativa para el ser humano”. *Cfr.*, Ll. Duch, *op.cit.*, p.295. Esta conferencia, a nuestro juicio, conforma el primer intento serio por articular su proyecto filosófico.

frente a los aterrados espectadores del horrible suceso, tal como nos lo muestra J. Ribera en su obra pictórica «Marsias y Apolo», 1637 (Figura 2); o del derrotismo, el entusiasmo, la esperanza y el drama en el oleaje de la vida que T. Géricault, muestra magistralmente en «La balsa de la Medusa», 1818-1819. (Figura 3)



Figura 1. P. Paul Rubens. «Sileno ebrio», 1618. Óleo sobre madera, 185x229 cms.



Figura 2. J. Ribera. «Apolo y Marsias», 1637. Óleo sobre lienzo, 182x232.



Figura 3. Theodore Géricault, «La balsa de la Medusa», 1819. Óleo sobre lienzo, 491x717 cms. Museo Louvre, Paris.

Esos fuertes contrastes de luces y sombras desplegados por Nietzsche desde las primeras líneas de su escrito, ponen en evidencia, no con conceptos, sino con las figuras del mundo de sus dioses, las profundas doctrinas secretas del mundo griego de su visión del arte. El ánimo estremecido por la angustia fue lo que llevó a los griegos a crear sus dioses con la perfección con que se nos presentan en Homero. Para no apartarse de la vida crearon tales imágenes que hablan de una religión de la vida, no del deber, de la ascética o de la espiritualidad. El triunfo de la existencia y un sentimiento exuberante de vida, se respira en las figuras de sus dioses; así lo existente está divinizado en ellas. Para no correr el peligro de una infravaloración de la religión griega, nos dice Nietzsche, debemos recordar un rasgo frecuentemente olvidado, la profunda sabiduría del pueblo que el encadenado dios de los bosques revela a los mortales. Esta es, pues, la filosofía que yace en el trasfondo de aquel mundo de dioses epicúreos, verdad terrorífica de Sileno: «lo mejor de todo es no existir, lo mejor en segundo lugar, morir pronto».⁴²

Apolo, identificado como el «Resplandeciente», es la máxima tipificación del panteón divino, cuyas raíces más remotas lo identifican con la luz que precede las Musas en el Parnaso, conoce la ley inexorable de Zeus y la revela a los seres humanos. Es la representación del espíritu helénico civilizado, del mundo clásico de las bellas formas definidas y perfectas que

⁴² VdM, en *NT*, p. 237.

hace apetecible la existencia. Es el dios de la bella apariencia, del orden, la ley y la medida.

Dionisos, en cambio, es la divinidad extranjera que irrumpe en la cultura griega proveniente de Asia, es el dios de las locuras salvajes —como lo llamó Heráclito—, dios sufriente y agónico, de los trágicos contrastes, bajo cuyos efectos mágicos toda tradición sucumbe y la vida se vuelve un éxtasis de bendiciones y terror. Dios de aspectos alegres y festivos, pero también horribles y deformes, siempre en perpetuo movimiento, que fluye, danza, construye y destruye. La cultura helénica regida por la medida y el equilibrio, gobernada por la ley de Apolo y el oráculo de Delfos, se estremece en sus bases ante la aparición de esa divinidad extranjera cuya morada está en todo lugar y en ninguna permanece indefinidamente. Esta es una deidad ambigua que aparece, salta, danza, desgarrar y delira en sus Epifanías. Sus ritos primitivos están asociados al frenesí de la danza, de la música de pífanos y tambores, al irrespeto a las normas, a la locura, pero también se relaciona posteriormente con la fertilidad, la primavera, el vino y el teatro.⁴³ Todos estos modos de mostrarse esta divinidad, resultaban adversos, pero al mismo tiempo mórbidamente atractivos para el hombre apolíneo.

Nietzsche narra bellamente la tempestuosa aparición de Dionisos en la Grecia de Fidias, al tiempo que el Apolo délfico mostraba su luz más bella ante

⁴³ Cfr., B.Toro, *Apolo y Dionisos: la integración de la sombra*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1992.

el inminente peligro de tal incursión. Llegó a Grecia en su estado puro, primario, elemental y salvaje. Al principio, resistiéndose a hacerlo, «envolvió al potente adversario en el más delicado de los tejidos, de modo que éste apenas pudo advertir que iba caminando semiprisionero».⁴⁴ Sin embargo, su llegada al mundo griego no fue su triunfo, se celebró una reconciliación en el campo de batalla donde Apolo y Dionisos salieron vencedores en el certamen que los enfrentaba. Dionisos consiguió su lugar en el mundo de dioses olímpicos, gracias a los sacerdotes délficos que lograron percatarse del efecto de regeneración producido por el nuevo culto en la sociedad; gracias a que el artista apolíneo aprendió con discreta moderación del arte revolucionario los cultos báquicos y gracias a que ambos dominan una parte del año.

Su poderoso influjo en el pueblo griego es revelado en las grandes festividades celebradas en su honor, donde se desencadenan los instintos inferiores; y, durante un tiempo determinado, se disuelven todas las diferencias sociales entre los hombres al ver representadas en esas fiestas la redención del mundo y su transfiguración. En cada una de las festividades ofrecidas en su honor, bajo los efectos de un frenesí colectivo, «el individuo, se sumergió en el olvido de sí, y olvidó los preceptos apolíneos. La desmesura se desveló como

⁴⁴ VdM, en *NT*, pp.233-234.

verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza». ⁴⁵

Esta fuerza poderosa y voluptuosa de Dionisos que llena de estupor y temor al griego apolíneo enfrentándolo a lo titanesco, terrible y horroroso de la existencia, siempre subsiste tras toda manifestación bella del divino Apolo, dios–escultor, dios del arte en Grecia. Así, el griego «que conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los Olímpicos». ⁴⁶ El horror y el dolor de la existencia se esconden tras las bellas máscaras de Apolo, sin las cuales la existencia se haría insoportable. Así como el griego tuvo necesidad de crear su mundo de dioses olímpicos para poder vivir y soportar el dolor de la existencia, de igual modo, el arte es la expresión del instinto figurativo de Apolo que transforma en medida, claridad y bella apariencia, aquello desmesurado, oscuro e informe del fondo originario.

Estas referencias son apenas suficientes para comprender la verdadera dimensión que adquieren estas figuras míticas dentro del proyecto filosófico de Nietzsche. En nuestra exposición no podemos ahondar en el contexto histórico–mitológico de estas figuras, o su completo despliegue a lo largo de su camino filosófico, sino que debemos limitarnos a considerar los aspectos que

⁴⁵ *NT*, secc.4, p.59.

⁴⁶ *NT*, secc.3, pp.52-53.

guardan estrecha relación con la propuesta de Nietzsche a partir de su significación con respecto al arte, al artista y de modo general con la vida.

Si consideramos la manera en que esta dualidad mítica es expuesta por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, podemos marcar tres momentos expositivos importantes en el desarrollo del texto. Un primer momento, como divinidades artísticas para remitir al ámbito mitológico de ambas en la cultura griega y, además, la identificación de los dos estados fisiológicos concomitantes del *sueño* apolíneo y la *embriaguez* dionisiaca a partir de los cuales se produce el despliegue su concepción del arte. Un segundo momento, es distinguido por la diferenciación de estos instintos en sus presentaciones contrapuestas, el trasfondo metafísico —adoptando en el lenguaje de Schopenhauer, los conceptos kantianos de «representación» y «cosa en sí»— en donde lo dionisiaco se encuentra más cerca de la verdad del fondo del mundo, y requiere de lo apolíneo para mostrarse en apariencias. Un tercer momento en que la noción de estos dos principios contrapuestos es absolutamente necesaria y predominante para expresar su concepción de la tragedia griega como forma suprema de arte, donde ocurre la hermosa reconciliación de ambos. Entonces, a partir de la tragedia se despliega la consideración del arte en general.

Debemos aclarar que estos momentos no siguen un orden riguroso en su exposición; en cualquiera de los casos, Nietzsche los desarrolla según sus

propósitos e intereses. Sin embargo, hemos de separarlos a los fines de nuestro objeto de estudio, es decir, la comprensión de la noción de arte y artista en *El Nacimiento de la Tragedia*, y su vinculación para la afirmación de la vida como un fenómeno estético.

Bdigital.ula.ve

1.3.2. Lo apolíneo y dionisiaco y sus objetivaciones: «sueño» y «embriaguez»

En el pensamiento nietzscheano, Apolo y Dionisos —en cuanto figuraciones del panteón helénico— nos acercan al conocimiento de la existencia de una antítesis enorme presente en el mundo griego, en virtud del origen y metas del arte. Esto refiere a una disposición nietzscheana por tomar estas imágenes míticas para una distinción entre las artes en la Grecia clásica. No obstante, a nuestro juicio, Nietzsche no persigue una teoría clasificatoria según el origen y metas del arte, sino que mediante estas fuerzas artísticas fundamentales, articula la dimensión estética presente desde este primer libro.

Tal como afirma L.E. De Santiago, en la dialéctica de ambas fuerzas pueden evidenciarse los aspectos más intuitivos y novedosos de la filosofía de Nietzsche: la esencia de lo trágico, la concepción de la vida, y especialmente su concepción del arte. Si se considera que ambas fuerzas son interpretadas desde un inicio como fuerzas artísticas y que son el fondo sobre el que se apoya toda la filosofía de Nietzsche, entonces, puede deducirse claramente, que las pretensiones de Nietzsche son fundamentalmente estéticas.⁴⁷

Nietzsche expone lo que en rigor es una idea central de *El Nacimiento de la Tragedia* con gran repercusión en su producción ulterior; lo apolíneo y lo

⁴⁷ L.E. De Santiago, *op.cit.*, p.219.

dionisiaco le proporcionan a Nietzsche un medio eficaz para abordar el arte como el resultado de dos impulsos naturales y artísticos que siendo distintos el uno del otro,

marchan, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte».⁴⁸

Por sus orígenes, Apolo es el impulso formador que simboliza la claridad, la medida y la forma de las figuras bellas. Su contrario, Dionisos, es el dios informe, caótico sin medida, del flujo vital efervescente, del ímpetu sexual y dios de la noche. De este modo, toda manifestación artística es el producto de esa lucha antitética originada por el poder de estos impulsos, de estas fuerzas realizadoras cuya tendencia es lograr la expresión. Entonces, tales manifestaciones son apolíneas o dionisiacas, según sea la supremacía de una fuerza sobre la otra, pero en todo caso unas y otras son el resultado conjunto de ambas porque Apolo no puede vivir sin Dionisos y Dionisos requiere de la bella apariencia de Apolo.

Los dioses de las artes (*Kungsgottheiten*), Apolo y Dionisos, se encuentran a la cabeza de las artes plásticas y del arte sin imágenes

⁴⁸ *NT*, secc.1, pp.40-41. [“beide so verschiedene Triebe gehen neben einander her, zumeist im offenen Zwiespalt mit einander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort „Kunst“] F. Nietzsche KSA, 1, 25.

(*unbildlich*) de la música, respectivamente.⁴⁹ Bajo el dominio de Apolo están todas las artes de formas acabadas y armónicas —figurativas en general— como la arquitectura y la escultura de Grecia. Por su parte, Dionisos con su fuerza indefinible, siempre vibrante y ansiosa de vivir, gobierna aquel arte no-escultórico de la música; y, de modo especial, aquella capaz de generar estados contrapuestos de júbilo y sufrimiento, de alegría y espanto, que aun privada de formas es exaltación entusiasta y despliegue de pulsiones vitales humanas.

En efecto, Nietzsche identifica estos principios como «potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma»⁵⁰, con lo cual podemos transitar el camino hacia la comprensión de la dimensión del arte y la naturaleza, entendida ésta última como vida que se crea constantemente, tal como era concebida en el pensamiento romántico. Como organismo, la naturaleza es afín al organismo humano, «es un móvil intercambio de fuerzas que se obrando desde adentro, genera todos los fenómenos, y por lo tanto también al hombre».⁵¹ Se vuelve, así, al significado de la *physis* entendida como principio primero y fundamental de vida y de movimiento que se autodetermina como

⁴⁹ Ll. Duch, *op.cit.*, p.295.

⁵⁰ *NT*, secc. 2, p.46.

⁵¹ G. Reale y D. Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico. Del Romanticismo hasta hoy*, t.III, J.A.Iglesias (Trad.), Herder, Barcelona, 1995, p.35.

materia que es; esto es, como la génesis o el devenir de las cosas que tienen un crecimiento propio.⁵²

La naturaleza es una totalidad infinita concebida de manera fundamentalmente estética,⁵³ donde el hombre puede sentirse como individuo, y alcanzar esa unidad a través de la intuición y la sensación; el pensamiento romántico desdibuja y tiende a borrar en el flujo infinito de la vida, aquello donde el pensamiento conceptual fija límites y delimita fronteras. Arte y naturaleza son análogos en tanto fuerza, crecimiento, potenciación, así lo afirma Nietzsche: «de dos estados de ánimo surge el arte del hombre como una fuerza natural»,⁵⁴ así los griegos en sus dos divinidades Apolo y Dionisos, vistas como antítesis que marchan una junto a la otra, manifiestan la doble fuente del arte helénico, nacida de una naturaleza única.

De este modo, lo apolíneo y lo dionisiaco como principios constitutivos del arte involucran la noción de lucha, repulsión y unidad armónica. Simbólicamente esa lucha es la esencia del juego antagónico de fuerzas contradictorias, es la contraposición de poder entre ambas potencias que, trasladadas a la tragedia griega, nos revelan la lucha en que cada una de esas fuerzas ejerce su función, es decir, la lucha de una contra la otra. La función de

⁵² L.E.De Santiago, *op.cit.*, p.231.

⁵³ F.Copleston, *op.cit.*, p.27.

⁵⁴ *VP*, §792E, p. 525. *WM* §798K, s 534

cada una esas fuerzas y su razón de ser están en su contraria.⁵⁵ En esto consiste el juego apolíneo–dionisiaco.

Cuando Nietzsche refiere a esa lucha entre fuerzas antagónicas —no en el sentido de un trasfondo metafísico, del que nos ocuparemos más adelante— se ubica en una duplicidad mitológica que nos ilustra la contradicción, la lucha, y la inestabilidad propia de ese juego. En virtud de esto, las artes no tienen su origen en un principio único, pues uno y otro son para Nietzsche «los representantes vivientes e intuitivos de dos mundos artísticos dispares en su esencia más honda y en sus metas más altas».⁵⁶

Para ilustrar la antítesis de ambos impulsos, en *La visión dionisiaca del mundo*, Nietzsche acude a la idea de dos mundos artísticos separados que pueden ser comprendidos bajo dos estados fisiológicos, en los que el ser humano alcanza la delicia de la existencia, estos son, el *sueño* y la *embriaguez*,⁵⁷ desarrollados seguidamente en *El Nacimiento de la Tragedia* como «mundos artísticos separados»,⁵⁸ son retomados de nuevo en sus fragmentos póstumos recopilados en *La voluntad de poder*: «de dos estados de ánimo surge el arte del hombre como una fuerza natural, disponiendo en él por completo: como síntesis de la visión y como consecuencia de lo orgiástico».⁵⁹

⁵⁵ L.E.De Santiago, *op.cit.*, p.220.

⁵⁶ *NT*, secc.16, p.132.

⁵⁷ *VdM*, en *NT*, p.230.

⁵⁸ *NT*, secc.1, p.41.

⁵⁹ *VP*, §792E, p.525. WZ §798K, s 534.

En cualquiera de los casos mencionados aquí, se pone en evidencia que Nietzsche desde sus inicios prepara el camino para tender en el horizonte de su pensamiento, un hilo conductor que recorrerá y articulará toda su obra, esto es, lo apolíneo y lo dionisiaco.

Afirma Nietzsche, el sueño es fuerza creadora del mundo de las imágenes, un estado experimentado en lo más íntimo del ser humano con profundo placer y alegre necesidad. «La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción cada hombre es artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo».⁶⁰ El sueño crea el mundo de las imágenes, de las formas y de las figuras, produce la bella apariencia que otorga al alma la felicidad de contemplar lo individualizado; siempre trae imágenes, por ello es una fuerza plástica, una visión creadora. Entre los griegos Apolo, como dios de todas las fuerzas figurativas, no sólo crea el mundo de las imágenes del sueño sino que también crea el mundo de las imágenes, de aquello aceptado de modo ordinario por el hombre como lo «real».⁶¹

La concepción de Apolo como padre de la cultura olímpica es sólo posible si se le concibe como el dios de las representaciones oníricas. Apolo representa, en consecuencia, esa feliz necesidad de la experiencia onírica. No sólo belleza y juventud eterna son algunos de sus atributos, también él es legislador de la bella apariencia del mundo de los sueños y fuerza generadora

⁶⁰ *NT*, secc.1, p.41.

⁶¹ E.Fink, *op.cit.*, p. 27.

del mundo de las imágenes. Apolo remite al goce ofrecido por la comprensión de la forma, y Nietzsche trasciende con esto la simple analogía con este estado del ser humano pues, el sueño es la necesidad experimentada que «encuentra en la experiencia estética —esencialmente plástica— su órgano y su lenguaje». ⁶²

Tanto en el sueño como en la vigilia, domina esa fuerza figurativa produciendo la bella apariencia. Ambos estados son considerados «apariencia», con la salvedad que en el sueño el grado de apariencia es aún mayor por cuanto éste añade a la existencia vivida en la vigilia, un grado de belleza que no es fácil encontrar en lo cotidiano,

el sueño de nos redime en grado sumo de las grandes y pequeñas inquietudes, es el elemento estabilizador que conservando, lo que ya tiene lugar en el mundo que vivimos despiertos, lo representa ante nosotros transfigurado y embellecido. ⁶³

De las dos mitades que dividen la vida humana: la vigilia y el sueño, la primera parece la más privilegiada, importante, digna de vivirse y la única vivida. Sin embargo, Nietzsche considera que el sueño es el que valora de forma cabal aquel fondo misterioso del cual sólo somos apariencia. Así el sueño en cuanto apariencia, no lo es en grado menor con respecto a la realidad (vigilia), pues el sueño es el núcleo de la verdad alrededor del cual gravita la

⁶² P-L. Assoun, *Freud y Nietzsche*, O. Barahona y U. Doyhamboure (Trads.), Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 49.

⁶³ R.Ávila, *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, España, 1986, p. 49.

realidad humana. El placer y la gratificación que la naturaleza ejerce en el dormir y en el soñar, es análogo al efecto salvador y auxiliador que otorgan las apariencias creadas mediante «el arte y nada más que el arte. ¡Es el que hace posible la vida, el gran seductor de la vida, el gran estimulante de la vida!». ⁶⁴

Opuesto al mundo onírico de las bellas apariencias, regidas por el orden divino de la alegría que proporciona Apolo, Nietzsche reconoce la embriaguez (*Rausch*), como analogía más próxima a la develación de la esencia de lo dionisiaco. En la embriaguez, la potencia artística de la naturaleza, se revela en los estremecimientos de este estado extático, que rompe todas las barreras, los límites y la medida, succiona todas las figuras y elimina todo lo finito e individualizado. «Las emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo estado de sí», ⁶⁵ se experimentan bien por el influjo de la bebida narcótica, bien por la aproximación poderosa con la primavera que impregna de abundantes brotes toda la naturaleza.

En tales estados de embriaguez dionisiaca, efectos mágicos se apoderan de muchedumbres cada vez mayores, los seres humanos renuevan la alianza entre ellos, se celebra la reconciliación de la naturaleza con el hombre, y la tierra celebra fiestas saturnales. Bajo el desenfreno de las emociones, el hombre descubre lo que yace en el suelo oscuro, profundo y horroroso, que se

⁶⁴ *VP*, §848E, p.566. *WM*, 853K s 575.

⁶⁵ *NT*, secc.4, p.57.

esconde tras el orden divino de la alegría que proporciona Apolo en la bella apariencia.

Así, Nietzsche ve en esas festividades dionisiacas el momento de mayor florecimiento de poder idealista de Grecia, cuando se produce la gran espiritualización de la fiesta de Dionisos por la que se sometió con enorme fuerza rítmica y plástica. En la imagen de esas festividades que nos dibuja Eurípides en *Las Bacantes* —dice Nietzsche— puede percatarse cómo ese mundo se vio sometido a una transformación mágica total donde tiene lugar la celebración de reconciliación en el ser humano. El desgarrado Dionisos, según lo narra el mito, fue recompuesto por Apolo, «esta es la imagen de Dionisos recreado por Apolo, salvado por éste de su desgarramiento asiático».⁶⁶

Los griegos que conocieron los horrores y los espantos de la existencia, para poder vivir tuvieron la necesidad de crear sus dioses. Gracias a su genio artístico dieron vida a ese Olimpo luminoso, a tales dioses no se les imputó la existencia del mundo ni tampoco la responsabilidad por el modo de ser de éste. Para poder vivir, ven la existencia tal como es ahora, en un espejo transfigurador y así protegerse contra la Medusa. De este modo soporta la existencia este pueblo infinitamente sensible y capacitado para el sufrimiento pues en sus dioses la existencia se ve circundada por una aureola superior. «El

⁶⁶ VdM, en *NT*, p.237.

mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico, mundo de belleza, de sosiego, de goce». ⁶⁷

La vida, bajo el luminoso resplandor de sus dioses, es concebida como lo apetecible de suyo. El dolor del que nos hablan los hombres homéricos es del dolor de la separación de esta vida, así en ninguna condición es indigno anhelar seguir viviendo. Lo que el hombre moderno anhela de aquella época es el acorde perfecto entre naturaleza y ser humano. Y, aunque el mundo griego ha sido tomado de un modo muy basto y simple, debemos sospechar que también en la visión del mundo de este pueblo, hubo una necesidad de apariencia artística. «En los griegos la voluntad quiso contemplarse a sí misma transfigurada en obra de arte: para glorificarse ella a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse dignas de ser glorificadas», ⁶⁸ tenían que volver a verse en una esfera superior, elevadas a lo ideal, sin que este mundo perfecto de la intuición actuara como un imperativo o un reproche. Esta es la esfera de la belleza, aquí los griegos ven reflejadas sus imágenes como un espejo. La voluntad empleó esta arma en la lucha contra el talento para el sufrimiento y

⁶⁷ VdM, en *NT*, p.238.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 239.

para la sabiduría del sufrimiento, talento correlativo al artístico. «De esta lucha, y como memorial de su victoria, nació la tragedia».⁶⁹

Bdigital.ula.ve

⁶⁹*Ibid.*

1.3.3. Lo apolíneo y lo dionisiaco: «representación» y «voluntad» de Schopenhauer

Es lugar común la referencia del sorprendente influjo que sobre Nietzsche, en los tiempos en que escribió *El Nacimiento de la Tragedia*, ejerció Schopenhauer y su obra *El mundo como voluntad y representación*. El mismo Nietzsche lo reconoce en su retrospectiva de sus dos años en Leipzig:

comencé a dejar que sobre mi ejerciera su afecto aquel enérgico genio sombrío: aquí cada línea clamaba renuncia, negación, resignación; aquí como a través de un espejo veía yo al mundo, a la vida y a mi propia alma, en su terrible grandeza.⁷⁰

Esta referencia resulta esclarecedora en la repercusión que el pensador tuvo en la formulación de tesis nietzscheanas fundamentales en aquel libro. Por ejemplo, lo apolíneo y lo dionisiaco desde la dimensión psicológica y metafísica se expresa con claves equivalentes en la filosofía de Schopenhauer. El sueño y la embriaguez como esferas de la vida del hombre, eran asimismo otro modo de nombrar análogamente el poder de Apolo y Dionisos, respectivamente. Nietzsche afirma que el fundamento de todo ser es aquella voluntad original (*Urwille*) que se esconde bajo el mundo polícromo de las manifestaciones apolíneas como una suerte de «velo de Maya». Esto es en el

⁷⁰ F. Nietzsche, “Ojeada retrospectiva sobre mis dos años en Leipzig”, en: *Eco* (113-115), Librería Buchholz, Bogotá, 1969, p.500.

pensamiento de Schopenhauer el mundo como voluntad y mundo como representación, que a su vez es una derivación de la distinción practicada por Kant entre «cosa en sí» o *noúmeno* y «fenómeno».⁷¹

A partir de la demostración de Kant, según señala Schopenhauer, que todo aquello que se hace posible por la percepción intuitiva, es decir, el tiempo, el espacio y la causalidad, no es más que una función cerebral; según esto, toda la percepción empírica de los objetos está determinada por las formas y funciones de nuestra facultad de conocer; entonces, se comprende que la representación de los objetos es distinta de su esencia. El mundo de los fenómenos es el mundo de la representación por el que el sujeto de

⁷¹ En el caso particular de Schopenhauer se hace preciso señalar que la distinción clara que él hace entre el mundo como representación y mundo como voluntad, deriva de la consideración elaborada por Kant entre “fenómeno” y *noúmeno*, según la cual entre nosotros siempre existe el intelecto como un órgano mediador. Desde esta perspectiva, el fenómeno es en general el objeto del conocimiento condicionado por las formas de la intuición (espacio y tiempo) y por las categorías del entendimiento. Dice Kant: “fenómeno es lo que no pertenece en sí mismo sino que se encuentra siempre en su relación con el sujeto y es inseparable de las representaciones de este. Justamente los predicados del espacio y del tiempo se han atribuido a los objetos de los sentidos como tales y no hay en ello ilusión”. Cfr., E. Kant, *Crítica de la Razón Pura*, Estética trascendental, 8, J. Rovira (Trad.), Orbis, Barcelona, 1883, p.125. El conocimiento humano es conocimiento de fenómenos y nunca de la “cosa en sí” o *noúmeno*, ya que no se funda en una intuición intelectual sino sobre una intuición sensible, a la que son dadas las cosas bajo ciertas condiciones (espacio y tiempo). El concepto de *noúmeno* es introducido pues por Kant para indicar el objeto del conocimiento intelectual puro, que es la “cosa en sí”. Según la adopción que hace Schopenhauer de esta distinción, como representación, el mundo es el conjunto de todos los fenómenos sometidos al principio de razón; pero desde la concepción más íntima, el mundo es por esencia voluntad. Finalidad y regularidad sólo están relacionadas con los fenómenos y son aplicados a la esfera de la representación; esto no afecta en ninguna medida a la cosa en sí, que permanece ajena al espacio, al tiempo y a la causalidad. A su vez la afirmación de la esencia del mundo como voluntad deriva de la división kantiana entre mundo sensible y mundo inteligible y la pertenencia del hombre a ambos mundos. Para Schopenhauer, el contenido del espacio y del tiempo es la materia y la esencia de la materia es la causalidad, vale decir que “el ser de la materia consiste en su obrar”. La voluntad concebida como “cosa en sí”, como *noúmeno* no puede ser denominada causa ni efecto, aunque ella es, desde luego la condición previa de toda causa y todo efecto. Contrario al mundo considerado como representación, al mundo como voluntad le es natural un tipo de unidad absolutamente distinta a la condición que posibilita la multiplicidad, es decir, el “principio de individuación”. De allí pues, que las relaciones que mantiene con el intelecto sean tan particulares, y por lo tanto no está sometida a las leyes impuestas por aquel.

conocimiento se representa el mundo. Los fenómenos forman con la totalidad de sus relaciones el mundo existente en el espacio y el tiempo. Esto es el mundo como representación.

La esencia del mundo, queda velada por el mismo conocimiento humano ya que su forma de acercarse a la realidad hace que ésta no se desvele tal y como es en sí, sino tal y como es para nosotros. A través de las categorías de espacio, tiempo y causalidad, el intelecto nos envuelve en el velo de la ilusión de la representación, es decir, el «velo de Maya». A su vez, esas categorías conforman la pluralidad y, por esta razón, es llamada bajo el *Principium Individuationis* [Principio de individuación], el cual depende directamente del entendimiento y es algo ficticio. La «cosa en sí» queda fuera, y esto es lo que llamamos «voluntad» tanto en Kant como en Schopenhauer. A diferencia del primero, Schopenhauer señala que la voluntad si puede conocerse aunque sólo de forma mediata; pues nosotros somos la «cosa en sí» y por eso, en tanto objetos y no sólo como sujetos de conocimientos, puede llegar a ser conocida.⁷²

En el caso de la polaridad antitética planteada por Nietzsche, Apolo implicado en la bella apariencia y en la individuación se identifica con el *Principium Individuationis*. Mientras que Dionisos, asociado con lo informe, lo caótico, es lo «Uno primordial» (*Ur-Eine*), nombrado por Nietzsche en

⁷² Cfr., J.Quesada, *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche*, Anthropos, Barcelona, 1988, pp.36-37.

distintas ocasiones con metáforas como: «madres del ser», «núcleo de la existencia» y lo «Uno viviente».

Entonces, con Apolo se identifica «la imagen divina del *Principium individuationis*, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo placer y sabiduría de la 'apariencia', junto con su belleza».⁷³ Esto es, el mundo como representación regido por el principio de individuación. Ahora bien, si toda representación es engaño, apariencia, ficción e ilusión —«velo de Maya», como lo llama el pensamiento hindú— bajo el cual la «cosa en sí» queda como una realidad oculta e incognoscible, entonces el hombre se encuentra tranquilo y confiado ante ese mundo de individuaciones medidas, equilibradas y ordenadas.

Apolo representa la divinización de toda individualidad en las dos mitades en que la vida humana se divide: en el sueño y la vigilia. En tales estados subyace un fondo íntimo del cual todo es sólo apariencia y al cual, cree Nietzsche, puede penetrarse mediante la sabiduría popular y los mitos. El descubrimiento de ese fondo último puede ocurrir bajo los efectos de las emociones dionisiacas, próximas a estados humanos o naturales, en donde emerge de las más íntimas profundidades una extraña fuerza que aniquila todos los límites, la medida, el orden: el hombre esclavo se libera; se extinguen todas las delimitaciones impuestas por la necesidad y la arbitrariedad.

⁷³ *NT*, secc. 1, p.43.

En este sentido, Nietzsche responde con la conjetura metafísica —según lo afirma—, lo verdaderamente existente es lo «Uno primordial»: la unidad radical a la que todo lo que existe se remite como a su más profundo e íntimo sentido. Este concepto está íntimamente relacionado con la idea de voluntad de Schopenhauer, no como el *noúmeno* situado más allá y fuera de las apariencias, sino como el sentido al que refieren los fenómenos múltiples, como la unidad indiferenciada que genera desde sí misma todas las diferencias.

Desde la tesis nietzscheana, esto equivale a afirmar que lo único verdadero es Dionisos, la ebria aceptación básica de la vida en todas sus manifestaciones. Bajo los efectos dionisiacos «el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí ante los estremecimientos de la embriaguez».⁷⁴

Se produce entonces la infracción del principio de individuación, quedan aniquilados todos los límites y barreras. Asimismo, se desgarran el «velo de Maya» y todo aquello que proporcionaba la firme confianza en el hombre apolíneo queda abolido. Nietzsche afirma el sentido de la redención de esta fuerza a través de la apariencia, pues ya que todo es una representación de lo «Uno primordial», éste necesita a la vez, en cuanto «es lo eternamente

⁷⁴ *NT*, secc.1, p.45. [“Der Mensch isn nicht mehr Künstler, er ist Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches”]. F. Nietzsche, *KSA*, 1,30.

sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera». ⁷⁵ De nuevo es necesaria la correspondencia entre Apolo y Dionisos: la naturaleza primitiva de las cosas necesita poderosamente de la apariencia para redimirse del sufrimiento.

Para ilustrar esa dualidad Nietzsche cita el libro IV, parágrafo 63 de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer:

como sobre el mar embravecido, que, limitado por todos lados, levanta y abate rugiendo montañas de olas, un navegante está en una barca, confiando en la débil embarcación; así está tranquilo, en medio de un mundo de tormentas, *el hombre individual*, apoyado y confiando en el *Principium individuationis*.⁷⁶

Apolo, a través de la apariencia ya del sueño, ya de la vigilia, se libera del dolor y del sufrimiento. Dionisos, por el contrario, vuelve a la unidad primitiva, aniquila lo individual, lo transporta por el gran naufragio de lo caótico y lo absorbe en el ser original. Con esto se nombra el dolor de la individuación llevado a un placer superior que lo hace partícipe de la sobreabundancia del ser único; esto es así porque Dionisos lejos de eternizar la individualidad es en sí mismo la infracción, la ruptura y disolución de lo individualizado: es el símbolo de la reconciliación con la intuición de lo «Uno primordial».

⁷⁵ *NT*, secc.3, p.57.

⁷⁶ *NT*, “Prólogo a Richard Wagner”, p. 43.

El culto dionisiaco implicaba para el griego la aspiración al olvido de sí, la inmersión en la marea cósmica, el delirante éxtasis del retorno a lo caótico. Así el efecto de la cultura apolínea implica el vencimiento de titanes y monstruos alojados en el fondo de la naturaleza para lograr la victoria con ficciones engañosas ¿Cómo es posible la liberación y el rescate este fondo sufriente, indefinido, caótico e informe? Sólo a través del espíritu de Apolo que transfigura, embellece y redime por la imagen. Si se admite la constitución de la realidad como algo sufriente, es necesario convenir desde luego que ella contiene en sí misma las fuerzas convocadas a rescatarla, de esa necesidad surgen potencias salvadoras y básicamente creadoras del equilibrio y el orden.

Como lo hemos señalado, la identificación de lo dionisiaco con lo «Uno primordial», y además, como transgresión del principio de individuación —esto refiere a la concepción schopenhaueriana del mundo como «voluntad», es decir, como «núcleo y centro del mundo»— es el fondo primitivo absoluto de toda la realidad del mundo, y es asimismo, querer inconsciente que mueve el universo interno de toda representación. Como «cosa en sí» la voluntad es una pero múltiple en sus formas fenoménicas, a las que el espacio y el tiempo sirven de principio de individuación.

Hasta aquí hemos esbozado apenas los rasgos evidentes de esa conexión espiritual entre Nietzsche y Schopenhauer presentes en *El Nacimiento de la Tragedia*, con el objetivo de convocar a una lectura del significado que tienen

esas nociones de lo apolíneo y lo dionisiaco a través del *corpus* figurativo que proponemos para la exposición y comprensión de las ideas centrales expuestas en ese libro y su relación con otros enunciados acerca del arte y del artista en el proyecto filosófico de Nietzsche.

Bdigital.ula.ve

1.4. La tragedia: síntesis de Apolo y Dionisos

Luego de haber esbozado algunos de los problemas fundamentales expuestos por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, no nos corresponde demostrar si tuvo méritos para ser incluido dentro de la disciplina filológica o si el carácter de este libro intempestivo era meramente especulativo en sus teorías sobre el origen de la tragedia y por tanto carente de toda veracidad científica–histórica, tal como fue sometido a juicio entre los doctos de su tiempo. Sin embargo, no hay duda de que este libro rompió el silencio con su propósito inicial de exponer el significado de la necesidad del arte trágico entre los griegos, la especie más lograda de hombres habidos hasta ahora, la que más seduce a vivir. Este libro lleno de incógnitas, tal como lo evalúa en el *Ensayo de Autocrítica* (1886), abría la gran interrogante acerca del valor de la existencia. En él Nietzsche se pregunta si el pesimismo es necesariamente signo de declive, de ruina, de instintos fatigados y debilitados o existe un pesimismo de la fortaleza «¿Una predilección intelectual de las cosas duras, horrendas, malvadas, problemáticas de la existencia, predilección nacida de un bienestar, de una salud desbordante, de una plenitud de la existencia?»⁷⁷. ¿Qué significa la tragedia nacida de este pueblo?

Interpelar las tesis enunciadas hasta entonces sobre el origen de la tragedia, evidentemente no fue el principal objetivo de Nietzsche, aunque

⁷⁷ EA, en *NT*, p.26.

afirma que todas ellas han sido de poca utilidad para la solución de este problema. Entre esas tesis encuentra cierta proximidad con Schiller en la afirmación de que el origen del auténtico drama está en el coro. En su prefacio de *La Novia de Mesina*, Schiller señala que el coro es un muro viviente tendido por la tragedia a su alrededor, con el objeto de aislarse nitidamente del mundo real y preservar su idealidad y su libertad poética. Sin embargo, para Nietzsche, aunque el coro satírico se sitúa por encima de la realidad de los hombres, aquel «no es mundo fantasmagórico interpuesto arbitrariamente entre el cielo y la tierra; es más bien, un mundo dotado de la misma realidad y credibilidad que para el griego creyente poseía el Olimpo, junto con todos sus moradores». ⁷⁸ Aquí se celebra una extraordinaria síntesis artística entre la naturaleza y la imaginación del hombre. Así la tragedia se libera desde sus inicios de ser una servil imitación de la realidad, y no es pues, un mundo de fantasías flotantes, sino un mundo real tan verosímil como el mundo olímpico.

Nietzsche propone el origen de la tragedia en el coro de sátiros a través de los cuales hablaba la nueva sabiduría de Dionisos. El coro otorga la visión del núcleo verdadero de todas las cosas y muestra la esencia del acontecer cósmico, ese fluir incesante y múltiple del ser. En presencia del coro satírico, el griego civilizado experimentaba un sentimiento de unidad, allí se suprime toda diferencia entre los hombres. Por acción de este coro satírico el griego

⁷⁸ *NT*, secc. 7, pp. 75-76.

penetraba en la verdad de las cosas, y descubría así, la eterna destrucción de toda la historia universal y de todas las generaciones. Entre los griegos, los sátiros son

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 del dios, 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 del pecho de la naturaleza, el símbolo de la omnipotencia sexual de la naturaleza.⁷⁹

El divino develamiento que por estos seres naturales se produce en el coro trágico, es aquel que nos muestra la imagen del hombre verdadero, es decir, dionisiaco, frente al cual el heleno civilizado se nos aparece como una «caricatura mentirosa». Según Nietzsche, este proceso del coro trágico es el fenómeno dramático primordial y está al inicio del desarrollo del drama.

El elemento que da origen al drama no es la intención de producir un engaño por el uso del disfraz, sino «el estado de 'hallarse-fuera-de-sí', en el éxtasis»⁸⁰ y creerse a sí mismo hechizado; el hombre no retorna a sí mismo, sino que ingresa en otro ser, y actúa como un ser transformado mágicamente. El entusiasta dionisiaco cree en su transformación, así como el poeta dramático cree en la realidad de sus personajes. Ante el espectáculo del drama, vacila la

⁷⁹ *NT*, secc.8, p.80. [“es war das Urbild des Menschen, der Ausdruck seiner höchsten und stärksten Regungen, als begeisterter Schwärmer, den die Nähe des Gottes wiederholt, als Weisheitsverkünder aus der tiefsten Brust der Natur heraus, als Sinnbild der geschlechtlichen Allgewalt der Natur, die der Grieche gewöhnt ist mit ehrfürchtigem Staunen zu betrachten”]. F. Nietzsche KSA, 8, 58.

⁸⁰ *DmG*, en *NT*, p.202.

creencia en la indisolubilidad y en la fijeza del individuo; es el símbolo de toda una muchedumbre exaltada, convertida en servidores intemporales de su dios. Por esta razón, el ditirambo es por esencia distinto a cualquier otro canto coral en la medida en que éste es un coro de transformados, situados más allá de toda individuación. Esta es la creencia de los verdaderos servidores de Dionisos; «aquellos quienes no abriguen esta creencia siguen perteneciendo a los que agitan el tirso, a los diletantes».⁸¹

En el coro ditirámico los espectadores se hacen partícipes de esa situación privilegiada en donde se captan los sufrimientos del héroe que no es otro que Dionisos. Este es, pues, el sentimiento religioso del coro en el que el espectador participa de los sufrimientos, capta las verdades esenciales de lo dionisiaco, es decir la comprensión y aceptación gozosa de la condición sufriente del mundo y de la existencia; pues la sabiduría que Dionisos transmite es la sabiduría del sufrimiento. De aquella sabiduría por la cual se le venera como Dionisos-Zagreos, despedazado por los titanes cuando era un niño «con lo cual se sugiere que ese despedazamiento, el sufrimiento dionisiaco propiamente dicho, equivale a una transformación en aire, agua, tierra y fuego».⁸² Según esto, entonces, el estado de individuación es fuente primordial de sufrimiento.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *NT*, secc.10, p.97.

Todo arte dramático tiene su presupuesto en la transformación, de este modo, «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».⁸³ Sólo así puede concebirse el drama como un coro dionisiaco que a menudo se descarga en un mundo apolíneo de imágenes. El seno materno de lo que se denomina diálogo en la tragedia, son todas aquellas partes corales entretreídas, es decir, del mundo escénico, del drama propiamente dicho. En las descargas sucesivas, ese fondo primordial de la tragedia irradia la visión en la que consiste el drama, visión que es en su totalidad una apariencia onírica. Pero, además, como objetivación de un estado dionisiaco, no representa la redención apolínea en la apariencia sino por el contrario, el despedazamiento del individuo y su unificación con el ser primordial. Entonces, el drama es la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos, y en este sentido se separa abismalmente de la epopeya.

Según Nietzsche, en el drama trágico las divinidades Apolo y Dionisos se reconcilian maravillosamente en las acciones paralelas de sus dos componentes.⁸⁴ En el diálogo bello y transparente de los actores; en la máscara

⁸³ *NT*, secc. 8, p. 84.

⁸⁴ Esta concepción nietzscheana de la tragedia como resultado armónico de dos fuerzas que consiguen ser conciliadas, guarda algunas semejanzas con la idea que Hegel tenía de ella. Este filósofo –inspirado en Goethe– divide los géneros poéticos en épica, lírica y drama. De éstos, la tragedia supone la modalidad poética más completa en tanto su esencia consiste en un enfrentamiento entre dos fuerzas morales antagónicas que se reconcilian y producen una unidad armónica, tal como sucede en la

del actor detrás del cual se esconde el mito, se encuentra Apolo. En el coro ditirámico de los sátiros productivo de la metamorfosis del protagonista y del espectador que con él se identifica, se encuentra Dionisos. Gracias a ese fondo dionisiaco el espectador rompe los lazos de su propia individualidad, se funde con los demás hombres y descubre la unidad suprema detrás de las cosas. Estos principios no se oponen como dos términos de una contradicción, «sino no más bien como dos modos antitéticos de resolverla: Apolo, mediatamente en la contemplación de la imagen plástica; Dionisos, inmediatamente en la reproducción, en símbolo musical de la voluntad».⁸⁵

Nietzsche expone un elemento primordial por el cual se entiende el verdadero origen trágico. Tal componente es la música presente en el coro ditirámico por la que se origina la visión de la escena dramática. En este sentido, sólo por el espíritu de la música puede generarse la clara respuesta no sólo sobre la génesis, sino también sobre la decadencia de la tragedia. La música a la que se refiere aquí no es la música considerada entre los griegos civilizados como una creación apolínea, esto es, como una «arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara».⁸⁶

Antígona de Sófocles. Esas fuerzas morales en el conflicto puede estar representadas por los dioses griegos o por los héroes trágicos. En esta interpretación hegeliana de la tragedia se otorga una escasa importancia a los personajes –en tanto sólo son encarnación de una idea moral– y al carácter irracional del destino trágico. Cfr., D. Viñas, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002, p.317.

⁸⁵ G. Deleuze, *op.cit.*, pp. 21-22

⁸⁶ *NT*, secc.2, p.49.

Esta música es el ditirambo dionisiaco que, al irrumpir en aquella civilización griega caracterizada por el orden y la medida, devela la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo de la armonía. Esta es, pues, la música dionisiaca que estimula hasta la máxima intensificación todas capacidades simbólicas. Ella es el reflejo de la variedad infinita que se genera en el cosmos, su multiplicidad de sonidos es el símbolo de la multiplicidad de variaciones y tonos de la naturaleza. Ella es plenitud existencial, afirmación de la vida, madre de todas las artes, fondo primordial de todo lo existente y desencadenamiento de fuerzas de placer ocasionado por el dolor de Dionisos–Zagreos. Por el espíritu de la música se comprende la alegría por la aniquilación del individuo, y por ese mismo camino nos conduce a la aceptación del arte dionisiaco productor del eterno placer por la existencia, ya no en las apariencias mudables sino en el corazón palpitante que está detrás de ellas.

Inspirado por Wagner en este momento, Nietzsche cree que el mismo carácter distintivo de la música con respecto a todas las demás artes, no permite un mismo criterio para ser juzgada porque ella está más allá de categoría de belleza.⁸⁷ Además, cree, como Schopenhauer, que en la música

⁸⁷ En este aspecto Nietzsche se muestra muy próximo a R. Wagner y de él toma el criterio de la imposibilidad de juzgar la música por una serie de principios estéticos perfectamente ajustables a cualquier manifestación artística figurativa. Ambos se resisten a la asimilación tradicional que exige a la música (como el resto de las artes figurativas) el agrado de las formas bellas. Esta concepción de la música fuertemente influenciada por su veneración hacia Wagner, cambiará radicalmente en tiempos y

tiene lugar la más profunda consunción del sujeto en el interior de sí y donde la aprehensión de la esencia íntima de las cosas se realiza de modo más perfecto. A diferencia de otras artes, no es mera imitación de una idea, sino que traduce inmediatamente las vibraciones de la esencia misma del mundo, es decir, la música es la voluntad misma. Este es el sentido en que debemos entender la música como un referente metafísico. Sin embargo, en esta concepción nietzscheana, no es la música el arte definitivo sino la tragedia, por cuanto ella es música y escena, es la visualización plástica, apolínea de los sufrimientos de Dionisos.

El mito y el héroe trágico, son símbolos de hechos universales de los cuales sólo la música nos habla.⁸⁸ El mito nace en el seno de la tragedia y de esa música verdadera que lo origina por su fuerza creadora, por eso renace de su encarcelamiento agónico y decadente que lo atrapan en una consideración de hecho histórico aislado. En este sentido, Nietzsche restituye la esencia misma del mito que es ser ahistórico, más allá del tiempo y por ello, eterno y

en obras posteriores. El eje central que el arte y la música ocupan en esta obra de *El Nacimiento de la Tragedia*, desaparecerá en el segundo periodo crítico. En este periodo alejado ya de estas consideraciones la música moderna, wagneriana, se le muestra como un contra-renacimiento, hermana del Barroco, expresión de decadencia, romántica y pesimista. La separación de Wagner se propicia cuando Nietzsche se da cuenta que la música ha sido despojada de su carácter afirmativo, transfigurador del mundo; de que es música de decadencia; ya no la flauta de Dionisos, como dice en *Ecce Homo*. La dimensión metafísica que para Nietzsche tenía el arte en general y la música en particular, la de ser expresión más alta de la voluntad de poder y de la afirmación de la vida y el sentido de la tierra frente a toda huida trasmundana, no podía ser alcanzada por este arte religioso y nacionalista en que se había convertido la música de Wagner que solo servía de droga y divertimento, que conducía a la resignación como meta final. Cfr., D. Castrillo y F.J. Martínez, *op.cit.*, pp.355-363.

⁸⁸ En *El nacimiento de la tragedia*, cuando Nietzsche trata sobre lo apolíneo y lo dionisiaco y de manera especial, cuando nos habla de la música hace referencia y toma como ejemplo de su tiempo la obra *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, con el fin de elevar esta ópera a la categoría del gran drama ático. Tal consideración será posteriormente objeto de su propia crítica.

universal. Es en la tragedia donde el mito alcanza su más alto significado renovado por la música dionisiaca y situado junto al héroe trágico,; éste es la expresión de ese fondo primigenio dionisiaco a través de medios artísticos apolíneos.

El mito es elevado a «símbolo sublime», interpuesto entre la vigencia universal de la música y el oyente dionisiaco, para quien la música es un medio supremo de exposición, que da vida al mundo plástico del mito. Entre música y mito existe una máxima correspondencia, uno absorbe del otro aquello que necesita para actuar en el drama como elementos constitutivos. El mito otorga a la música esa libertad suprema; a cambio de esto, la música le concede a él una significación metafísica que no podría alcanzar la palabra y la imagen; y en especial, gracias a ella «recibe el espectador trágico cabalmente aquel seguro presentimiento de un placer supremo».⁸⁹

Asimismo, el mito trágico tiende un puente entre aquellos dos impulsos que logran su máxima conciliación en el drama. Comparte con la esfera de lo apolíneo el placer pleno de la apariencia y la visión, y a su vez, niega ese placer para conseguir la máxima satisfacción en el aniquilamiento de ese mundo de la apariencia visible. En la tragedia aparecen entretejidos finamente todos estos elementos, con el perfecto acabado de un engaño apolíneo, hemos sido salvados de la intuición de la Idea suprema del mundo por el mito, del

⁸⁹ *NT*, secc.21, p.167.

mismo modo en que el mundo de los sonidos se nos presenta como si fuera un mundo plástico perfectamente acabado.

En el efecto final de la tragedia, la antítesis queda resuelta por una alianza fraternal; unión que no puede ser interpretada como equilibrio de dos fuerzas iguales, puesto que lo dionisiaco alcanza su máxima preponderancia. El hecho de que el drama no pueda ser concebido como una victoria apolínea, radica en que ésta cuando es estimulada hasta el máximo en su capacidad representativa, se reconoce como lo que es, autoengaño y apariencia que cubre el efecto dionisiaco mientras dura la tragedia y termina hablando de la sabiduría dionisiaca.

«Dionisos habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisos: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general».⁹⁰ Esa maravillosa conciliación celebrada entre Apolo y Dionisos, es, según Nietzsche, la tragedia como arte supremo. En contra de aquellos que creen lograr una definición de lo auténticamente trágico sobre las bases de la lucha del héroe con su destino, la victoria moral del mundo o una descarga de los afectos. Estos hombres carentes de toda excitación estética, dice Nietzsche, no han comprendido que la verdadera esencia de la tragedia radica en ser la expresión colectiva de la dualidad de dos

⁹⁰ *NT*, secc.21, p.172. [“Dionysus redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schliesslich die Sprache des Dionysus: wonit das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist”]. F. Nietzsche KSA, 21, 140.

pulsiones artísticas: el espíritu apolíneo y el instinto dionisiaco. Síntesis entre el *espíritu* que eleva, que aspira a la luz, al ascenso, a la perfección y el *instinto* oscuro, primario, pura fuerza que conduce hacia abajo, hacia la naturaleza, hacia la sangre. Esto es, el espíritu civilizado y el bárbaro instinto. Bárbaro, más lleno de fuerza salvaje sin la cual el espíritu apolíneo no puede civilizar. «¡Qué síntesis magnífica decir que Apolo civiliza con la fuerza de Dionisos, que el espíritu sin fuerza es una oquedad, que la fuerza sin espíritu es un volcán desolador!».⁹¹

Desde su comprensión de la tragedia como una obra de arte fundamentalmente apolínea–dionisiaca, Nietzsche propone su propia teoría sobre los grados evolutivos que aquella había tenido. Así, sólo consideraba auténticas tragedias las de Sófocles y Esquilo, pues en sus dramas se evidencia la duplicidad antagónica necesaria para toda obra de arte. Eurípides, en cambio, abolió la consideración habitual sobre la tragedia cuyo objeto único eran los sufrimientos de Dionisos. El drama de Eurípides sustrae al único y gran protagonista: elimina a Dionisos, y con él suprime todo el carácter religioso del drama griego. Además de tan cruenta decisión euripidiana, aquella síntesis de fuerzas opuestas celebradas en el drama trágico, donde conviven música e imagen, figura y caos, luz y noche; quedó destruida por el

⁹¹ D. Toro, *op.cit.*, p. 79.

racionalismo y la lógica de Sócrates que minaron la vida de este género, por su odio a la música y al arte trágico.

El mito trágico y la tragedia nos revelan que la vida en su propia estructura es antinómica, antidialéctica porque en ella conviven las contradicciones. Dionisos refiere al fondo abismal de la vida, él representa el caos que es lo contrario de las formas, de tal manera que hacer presente lo que es sólo con Dionisos nos agobiaría y nos disolvería en el devenir. Porque la verdad es que no hay nada que nos sustente ni nos soporte, todo es devenir inaprensible.

Entonces, Dionisos necesita la contención que las formas apolíneas le imprimen a él. No hay dios más torturado que Dionisos y más desbordante, más embriagado pero a la vez más doloroso que él. Apolo en cambio es la risueña apariencia, pero tras el velo de esa apariencia está el dolor insondable, las lágrimas veladas por la bella apariencia del horror de la existencia. Entonces, ese fondo dionisiaco es sinónimo del horror de la existencia que únicamente se puede justificar estéticamente a través de la bella apariencia, pero esa forma suprema que alcanza es trágica ¿Qué es lo trágico? Es la vida misma y lo que *es*, es la afirmación del *pólemos*, que define por excelencia la contradicción.⁹²

⁹² M. De La Vega, Seminario tutorial sobre Nietzsche, *op.cit.* [Grabación digital, material no publicado].

La obra del artista trágico, es decir, la tragedia, según Nietzsche, no es en modo alguno imitación de la naturaleza, porque el artista crea sus figuras cual si fuera una exuberante divinidad de la *individuatío*, y luego su instinto dionisiaco se devora todo el mundo de las apariencias, para hacer presentir detrás de él, y mediante su aniquilación, una alegría artística en el seno de lo «Uno primordial». La tragedia es una vuelta a la patria primordial que es aquella de las dos divinidades Apolo y Dionisos. Hasta ahora, dice Nietzsche, esos estados de excitación apolíneos y dionisiacos que experimentan los oyentes, han estado ocultos, no se ha develado lo que yace realmente en la tragedia.

Platón, por ejemplo, condena la poesía trágica por sus efectos nocivos en el espectador, el poeta presenta a sus personajes sufriendo —reyes y héroes—, y produce una conmoción en el espectador, su alma se debilita, y asume conductas impropias para el buen desarrollo de la república. Aristóteles por su parte, insiste en que la tragedia tiene que crear un efecto determinado en el público: la *catarsis*, esto implica que la acción trágica tiene que conducir al expectante hasta un punto de máxima tensión, para que luego de terminada la representación, sean purgadas todas las pasiones negativas y alcance así un relajamiento absoluto. Se intenta con aquella descarga patológica suscitar dos

emociones: el horror y la compasión, «entonces si Aristóteles tuviera razón, la tragedia sería un arte peligroso para la vida».⁹³

Es evidente a la luz de lo expuesto que, para Nietzsche, la tragedia no es la lucha del héroe con su destino, tampoco la victoria del orden moral del mundo o una descarga de los afectos operada desde la tragedia. Su acercamiento al fenómeno primordial de lo trágico deja claro que «lo más patético puede ser realmente tan sólo un juego estético».⁹⁴

Bdigital.ula.ve

⁹³ F. Nietzsche, fragmento Primavera de 1888, 15 [10], en: *Sabiduría para pasado mañana*, op. cit., p. 220.

⁹⁴ *NT*, secc.22, p.175.

CAPÍTULO II

Las batallas del artista trágico.

«El caballero, la muerte y el diablo», de Alberto Durer

Bdigital.ula.ve

*Bajo el yelmo quimérico el severo
Perfil es cruel como la cruel espada
Que aguarda. Por la selva despojada
Cabalga imperturbable el caballero.
Torpe y furtiva, la caterva obscena
Lo ha cercado: el Demonio de serviles
Ojos, los laberínticos reptiles
Y el blanco anciano del reloj de arena.
Caballero de hierro, quien te mira
Sabe que en ti no mora la mentira
Ni el pálido temor. Tu dura suerte
Es mandar y ultrajar. Eres valiente
Y no serás indigno ciertamente,
Alemán, del demonio y de la muerte.*

Jorge L. Borges, "Elogio de la sombra"



*El desierto crece: ¡ay de aquel que desiertos en sí cobija!
Rechina piedra contra piedra, el desierto engulle y liquida,
Mira ardiente, parda la muerte colosal
Y mastica; su vida es masticar ...
No olvidéis hombre; al que ha consumido el deleite;
tú eres la piedra, el desierto, eres la muerte...*

F. Nietzsche, "Ditirambos de Dionisos", 1888

CAPÍTULO II

Las batallas del artista trágico.

«El caballero, la muerte y el diablo», de Alberto Durero

Contenido: 2.1. Sócrates y la muerte de la tragedia; 2.2. «El caballero, la muerte y el diablo» de Alberto Durero; 2.3. «El caballero, la muerte y el diablo» en *El Nacimiento de la Tragedia*; 2.3.1. Schopenhauer, un caballero dureriano; 2.3.2. Música y voluntad en Schopenhauer.; 2.3.3. Kant y Schopenhauer: «fenómeno» y «cosa en sí»; 2.4. Camino a una cultura trágica: objetivo de la batalla; 2.5. Sócrates, el adversario de la batalla; 2.6. El caballero desesperanzado; 2.7. El caballero trágico: un nuevo combate; 2.8. El arma del nuevo soldado: lo trágico.

2.1. Sócrates y la muerte de la tragedia

En *Ecce Homo*, Nietzsche revisa en retrospectiva las innovaciones decisivas de *El Nacimiento de la Tragedia*, y declara que este libro a pesar de un repugnante olor hegeliano y un amargo perfume cadavérico de Schopenhauer, revisa, cuestiona y confronta problemas desde perspectivas que no habían sido indagadas. Con carácter agudo Nietzsche rescata lo que él considera los verdaderos aportes de su primer escrito; esto es, por un lado, el fenómeno de lo dionisiaco en los griegos como raíz única de todo su arte, y por otro, la comprensión del socratismo. Sócrates, como el desintegrador de la cultura griega, como un *décadent* que niega los valores estéticos, se muestra

hostil a la vida en su lucha contra lo dionisiaco.¹ Esta idea como gran parte de las tesis fundamentales de su libro, ya se encuentra esbozada en aquel escrito preparatorio que el profesor Nietzsche había titulado *Sócrates y la tragedia* (1870). En este escrito queda expuesta la idea central de la muerte del drama a causa de la dialéctica y de la ética optimista; ¿cómo el héroe trágico acaba transformándose en un dialéctico? y con ello ¿cómo sucede el paso de una interpretación trágica «pesimista» del mundo a otra «optimista»? Veamos entonces cómo es posible la disolución de aquel arte supremo.

La tragedia, dice Nietzsche, símbolo de la máxima exaltación de la fuerza espiritual del pueblo griego a diferencia de otros géneros, no tiene una muerte natural; su decadencia es ocasionada por la acción de dos adversarios del arte trágico: Eurípides y Sócrates. La agonía del género dramático antiguo comienza cuando Eurípides —muy venerado entre los poetas de la comedia—, lleva el espectador al escenario involucrando así en escena al ser humano de la vida cotidiana. Con esta inclusión se eliminan los protagonistas de la tragedia más antigua, aquellos seres humanos estilizados en héroes provenientes de dioses o semidioses en quienes el pueblo reconoce el pasado ideal de Grecia. Entonces, los héroes protagonistas de los dramas de Esquilo y de Sófocles, son sustituidos por las formas de vida de la cotidianidad que en adelante ocupan el lugar de privilegio. Con esto se abandonaba la propia tragedia y con ella la

¹ *EH*, “El nacimiento de la tragedia”, p.68.

creencia en la inmortalidad, en un pasado ideal y más aun en un futuro ideal. Cuando esto sucede, nos dice Nietzsche, el espectador ve en el escenario su doble engalanado con el ropaje de la dialéctica; «la realidad se ha replegado a la palabra y ha huido del pensamiento».² Con Eurípides el pueblo aprendió a hablar, dándoles en préstamo el pensamiento y el concepto de arte.

Evaluando el proceder de Eurípides como presunto seductor del pueblo, Nietzsche reconoce que la decadencia del drama musical se gesta ya entre sus predecesores y contemporáneos de mayor edad, Esquilo y Sófocles. Entonces Eurípides consigue una forma poética que enuncia una máxima capital: «todo tiene que ser comprensible, para que todo pueda ser comprendido».³ Esta ley propia de una estética racionalista, según Nietzsche, es la que juzga con gran agudeza todos los componentes del drama: ante todo el mito, los caracteres principales, la estructura interna del drama, la música coral y con mayor decisión, el lenguaje. Guiado por esa temeraria racionalidad, Eurípides juzga a sus predecesores con la intención de hacer mejor las cosas y así pone el acto después de la palabra, esto visto desde el teatro moderno significa la renuncia al efecto de la tensión propio del drama.

El traslado del espectador al escenario produce el ocaso del mito, considerado ahora como resultado de una serie de acontecimientos históricos

² SyT, en *NT*, p.214.

³ SyT, en *NT*, p.217.

determinados por una sistematización racional. Además, la escena que en otros tiempos era la dimensión donde aparecían magnificados los rasgos humanos ahora es invadida por el espectador. Al eliminar la representación del héroe trágico de la escena, Eurípides recurre a los hombres comunes, hombres del pueblo y de la vida cotidiana a quienes les transfiere un mundo entero de sentimientos, pasiones y experiencias hasta convertirlos posteriormente en los protagonistas de la acción. Entonces, lo que el espectador contempla es su 'propio doble' puesto en escena, ve un hombre superior a él y de quien tiene mucho que aprender; es aleccionado con la finalidad de adquirir la capacidad para emitir en cualquier momento un juicio.

La tragedia, como sabemos, desde sus orígenes tuvo como máximo objetivo la representación del dolor del único héroe Dionisos y los protagonistas no eran sino máscaras detrás de las cuales se ocultaba aquel dios danzante. Con Eurípides se produce su eliminación de la escena en favor de los elementos morales e intelectuales opuestos a la concepción dionisiaca del mundo. La tragedia de Eurípides es esencialmente contraria a aquella donde se produce la máxima conciliación de dos pulsiones primordiales: lo apolíneo y lo dionisiaco. En el coro euripideano un personaje individual, un héroe o una divinidad cuenta lo acontecido o lo que habrá de acontecer.

De este modo, todo está calculado para los personajes y sus acciones, desaparece en la tragedia el *pathos* que resonaba en los ditirambos dionisiacos;

ya no hay posibilidad de sumergirse en la pasión y en la actuación de los héroes principales lo que hacen imposible la compasión trágica. Mientras en Esquilo y Sófocles le son otorgados al espectador todos los elementos necesarios para la comprensión del drama desde las primeras escenas, Eurípides cree en la resolución del enigma desde el inicio. De allí que su prólogo tenga el carácter de un programa declamado por un personaje digno de confianza, una divinidad para conferirle mayor confiabilidad y suprimiendo del mito toda duda sobre su configuración, tal como sucede con el *deus ex machina* que traza el programa del futuro.

En las antiguas obras del género trágico, Eurípides reconoce que hay rasgos enigmáticos y demasiada pomposidad en la solución de cosas sencillas. De igual modo, en el significado del coro y en la estructura del drama, encuentra ambigua la solución de los problemas éticos, el discutible tratamiento del mito y el reparto desigual de felicidad e infelicidad. En este sentido Eurípides marca la distancia con sus predecesores pues para él, «el entendimiento era la raíz de todo querer y de todo gozar».⁴ Busca entre los hombres de su alrededor alguien que pensara de manera similar y allí encuentra a Sócrates como segundo espectador. Entre ambos inician la lucha contra las obras de Esquilo y Sófocles, empuñando un arma poderosa: la epopeya dramática, antítesis de la antigua tragedia ática.

⁴ NT, secc. 11, p. 107.

Eurípides se convierte en el poeta del «socratismo estético» atacando sagazmente el componente dionisiaco y poniendo en duda el derecho de éste a subsistir. El arraigo y la veneración tenida por aquel pueblo a Dionisos, no puede evitar que sea arrancado de la escena dramática por un poder que habla ya no por boca de Eurípides, sino por un «demon» que acaba de nacer, llamado Sócrates. La obra de arte trágica parece por causa de una nueva antítesis: Dionisos contra Sócrates.

Sin Apolo y sin Dionisos se necesitan nuevos medios para alcanzar los efectos que el drama antiguo suscitaba. En el lugar de las intuiciones apolíneas aparecen pensamientos paradójicos y sustituyendo el éxtasis dionisiaco, Eurípides coloca «afectos ígneos», pensamientos y afectos nunca inmersos «en el éter del arte». Y es que precisamente el desarrollo milagroso del arte griego reside en que el concepto, la conciencia y la teoría no han intervenido. Por esto el carácter no-artístico de Eurípides puede bien resumirse en el concepto de socratismo. Se forja así una nueva forma artística muy cercana a la esencia del socratismo estético, cuyo postulado nos dice: «Todo tiene que ser inteligible para ser bello», a la que se añade la máxima socrática «sólo el sapiente es virtuoso».⁵ Eurípides representa el poeta del racionalismo socrático; Sócrates el racionalismo, su tendencia vital. Esta es la clave para comprender el

⁵ NT, secc. 12, p. 111.

socratismo: «la sabiduría consiste en el saber y no se sabe nada que no pueda expresar y de lo que no se pueda convencer a otro».⁶

Este socratismo estético —derivado de la moral— es la base canónica de toda la creación de Eurípides. La belleza debe estar sometida al orden, a la causalidad y a la medida regida por la inteligencia. Los espectadores de este nuevo drama no esperan ni conocen el asombro y la admiración (de donde se origina el saber), obtienen en cambio, la explicación de las causas de lo que habrá de ocurrir y cómo esto ha de sucederse, y así inmediatamente, encuentran la justificación. Desde sus inicios el drama de Eurípides es perfectamente hilvanado y su trama contiene en sí misma todos los elementos ordenados, sin dejar lugar para el asombro. El personaje sabe lo que es y cuenta cómo habrá de actuar, ya no es aquel a quien la magia dionisiaca lo devuelve al fondo primario, caótico y en orgiástica danza descubre el verdadero placer de la existencia e individualizado por el poder de Apolo se devuelve a sí mismo en la bella imagen. Mientras que aquel drama antiguo es un canto que exalta la vida y la hace apetecible de ser vivida en todos sus aspectos incluso en los más terribles; con Eurípides se instala en el drama el relato puntual de los acontecimientos contruidos por la razón.

⁶ SyT, en *NT*, 221.

Luego, aparece Sócrates: el demón, el «héroe dialéctico del drama platónico», el «primer genio de la decadencia», el «ojo ciclópeo en que jamás brilló la benigna demencia del entusiasmo artístico», quien reconoce la virtuosidad del sapiente. Esta es la personificación de la condena y destrucción del instinto. Dice Nietzsche, que el mundo de Sócrates es un mundo al revés pues: «mientras que en todos los hombres productivos el instinto es precisamente la fuerza creadora y afirmadora, y la consciencia adopta una actitud crítica y disuasiva: en Sócrates el instinto se convierte en un crítico, la consciencia en un creador»⁷. Es en este sentido, el negador de la esencia griega de Homero, Píndaro, Esquilo, Fidias, Pericles, Pitias y Dionisos, hombres de Estado, oradores, poetas y artistas que actuaron únicamente por instinto. La máxima presunción socrática es entender y dominar la vida mediante la razón.

Sócrates es el griego malogrado que quiere corregir la existencia, y pretende cambiar la «seguridad instintiva» que es la fuerza creadora y afirmadora por la «lógica y la razón», favoreciendo una sola dimensión de la vida que niega la fuerza de Dionisos. «Sócrates aparece así como un fenómeno de la razón, como un hombre en el que toda ambición y toda pasión se han transformado en la voluntad de ordenación y dominio racionales de lo existente».⁸ Cuando la existencia pierde el conocimiento mítico de la unidad

⁷ *NT*, secc. 13, p. 117.

⁸ E. Fink, *op.cit.*, pp. 34-35.

de vida y muerte, pierde la tensión entre individuación y el fondo primordialmente uno; se torna superficial, presa de los fenómenos, se hace «ilustrada».

La invención socrática del «hombre teórico» significa la incuestionable creencia no sólo de conocer sino de corregir el ser a través de la razón que puede escrutar la naturaleza, examinar la esencia más íntima de las cosas develando sus enigmas. ¡Sublime ilusión ésta que ha sido traspasada a la ciencia! Contrario a esto, la mirada trágica es aquella que no tiene pretensiones de validez ni metas universales, no admite la corrección sino la aceptación jubilosa de todas las caras de la vida que es esencialmente, afirmación nacida de la plenitud desbordante, capaz de «decir sí» a la vida, incluso a la culpa y al sufrimiento, sin huir de la realidad para construir un mundo ideal.

Un punto crucial contra Sócrates que nos propone Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia* es la concepción que aquel decadente tiene a cerca del arte trágico, para quien este arte «ni siquiera dice la verdad», destinado a quien no posee mucho entendimiento; por lo tanto no está dirigido al filósofo. Los cambios originados en la tragedia a partir del socratismo son radicales. En primer lugar, se produce la expulsión y abandono de la música que en otros tiempos había sido la esencia de la tragedia, «esencia que únicamente se puede

interpretar como una manifestación e ilustración de estados dionisiacos, como simbolización visual de la música, como el mundo onírico de una embriaguez dionisiaca».⁹ En segundo lugar, desde Sófocles hasta Eurípides, el coro va perdiendo su papel relevante. En esta nueva tragedia «el héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico, ahora tiene que existir un lazo necesario y visible entre la virtud y el saber, entre la fe y la moral».¹⁰

La tragedia antigua es pesimista pues ha nacido de la profunda fuente de la compasión, la existencia se convierte en algo horrible y el héroe se entrega a su destino. En la epopeya dramática, cuando se introduce el diálogo como un elemento de la dialéctica, se acaba con la esencia de la tragedia. El diálogo significa el enfrentamiento entre dos personajes y la rivalidad entre ellos se expresa por medio de la palabra argumentada. Ello, en detrimento del instinto que hacía de los antiguos héroes hombres entregados a la aceptación dionisiaca de la existencia. Contrariamente a la tragedia, la dialéctica es optimista, cree en la causa y el efecto, cree en la unión necesaria entre virtud y saber, entre felicidad y virtud, y por esto, produce el efecto de abrir al ser humano hacia una perspectiva más agradable. Para el hombre trágico que había mostrado su propia naturaleza extática, que proclamaba el sufrimiento, el dolor por la individuación, la perfección del orden surgido del caos primitivo, en fin, que

⁹ *NT*, secc. 14, pp.122-123.

¹⁰ *Ibid.*, p.122.

afirmaba la vida; este espectáculo tranquilo de la existencia garantizado por el dominio de la razón, debe parecerle carente de pulsión, de estímulo, negador del caos y por esto no asegura ninguna satisfacción.

Para Nietzsche, la oposición Apolo–Dionisos queda superada por una nueva: Sócrates contra Dionisos. Bajo esta nueva oposición entenderemos entonces, razón *versus* instinto; hombre científico–teórico *versus* hombre trágico–artístico; optimismo racional *versus* sabiduría trágica; ciencia *versus* arte. Vale decir, es la ilustración de la antítesis entre la visión teórica y la visión trágica del mundo. Aquello que separa ambas visiones y origina su oposición es según Nietzsche, la racionalidad fundada sobre el «optimismo teórico», es decir, la posibilidad de escrutar la naturaleza de las cosas al conceder al saber y al conocimiento la fuerza de una medicina universal, y ve en el error «el mal en sí». El ideal socrático es penetrar en las razones de las cosas y poder establecer así una separación entre el conocimiento verdadero y la apariencia y el error, ésta es no sólo la tarea más noble sino la única verdaderamente humana.

Desde la actitud socrática según la cual se abre la posibilidad de corrección o modificación del ser, se produce un giro en la historia de la filosofía pues instala una nueva concepción de ser: la interrogante filosófica se limita y en lugar de dirigirse al todo dominante del mundo se redujo a lo que

existe dentro de éste.¹¹ Además, con ello y por el predominio de la racionalidad, funda el «esquematismo lógico» que origina el hombre teórico como contraposición al hombre trágico que Nietzsche propone, a éste hombre le pertenece la más firme convicción de que el ser íntimo de las cosas no puede y no debe ser modificado.

Cuando Nietzsche se refiere a la ciencia, coloca al racionalismo socrático en el vértice por su pretensión de poseer validez y metas universales, por el que se cree en la posibilidad de examinar la esencia más íntima de las cosas develando sus enigmas, haciendo aparecer inteligible y justificada la existencia. Un nuevo abismo se tiende sobre la justificación de la vida. Desde la perspectiva socrática, el hombre teórico afirma la posibilidad de la corrección del mundo por medio del saber y una justificación de la vida fundamentada en la razón. Distinta en toda su extensión a la justificación de la existencia y del mundo, sólo como fenómeno estético.

El esquematismo lógico del hombre teórico que sirve fielmente a las fuerzas cognoscitivas de la ciencia, constituye el germen de aquellos esquemas tradicionales del conocimiento científico-teórico que tuvieron su primer antecesor y prototipo en Sócrates. A pesar de tal condición, Nietzsche guarda una esperanza firme en la superación de ese optimismo, posibilitando el

¹¹ *Ibid.*

retorno a la cultura trágica en donde «la ciencia queda reemplazada, como meta suprema».¹² El retorno a esa cultura trágica está asegurado por un proceso gradual e inverso que asegure la presencia de lo dionisiaco. Esto es posible para Nietzsche a través de la filosofía de Kant y Schopenhauer, y en la música de Wagner. Esto es, lo dionisiaco que vence el optimismo escondido en la esencia de la lógica.

Contrario al hombre dionisiaco, existe el hombre decadente —el librepensador, el idealista—, que tiene la necesidad de dulzura, de paz, de bondad, y que tanto en el pensar como en el obrar, precisa de un dios salvador y de la lógica para una comprensión de la existencia. El hombre dionisiaco —como el mismo dios— es rico en exuberancia de vida, encuentra su gusto no solamente en el espectáculo de lo terrible y lo dudoso, sino también en la misma acción espantosa y en toda destrucción, disgregación, aniquilación; en él lo absurdo, el mal y lo feo parecen lícitos a consecuencia de una sobreabundancia de fuerzas generadoras y reconstructivas.

¹² NT, secc. 18, p. 148.

SCHOPENHAUER, EL CABALLERO DURERIANO

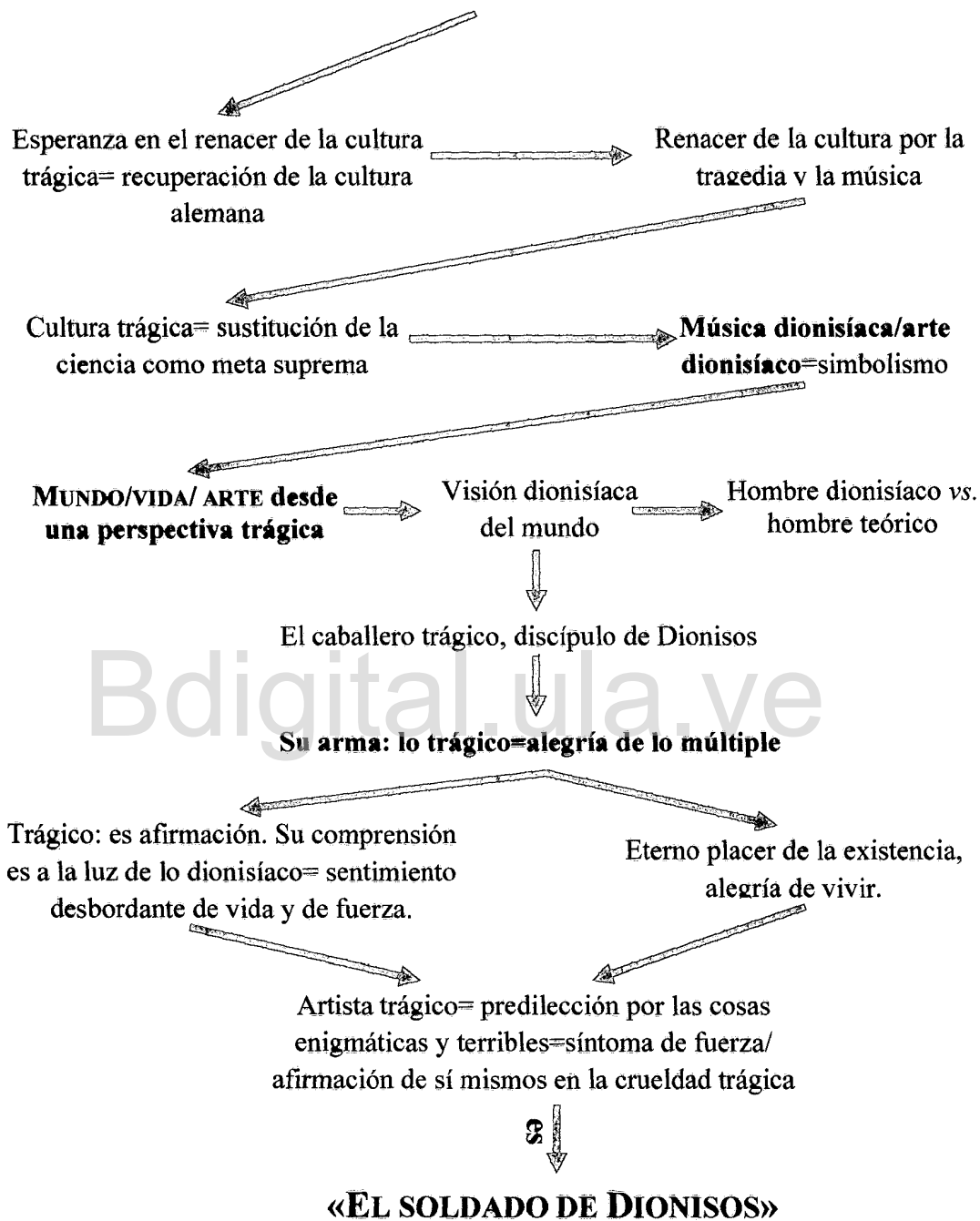




Figura 4. Alberto Durero. «El Caballero, la muerte y el diablo», 1513. Grabado en metal, 250x190cms. Museo del Louvre.

2.2. «El caballero, la muerte y el diablo» de Alberto Durero

Alberto Durero, «el guardián de la pureza y del decoro» es uno de los hombres más dignos de su tiempo; influido enormemente por el convulsionado clima religioso que provoca en Alemania la Reforma de Martin Lutero, a quien admira. Reconocido por sus grandes dotes de pintor y grabadista, de maestría a toda prueba; realiza entre 1513 y 1514, una trilogía calcográfica que habría de convertirse en una de sus mejores obras en la técnica del buril. El grupo «de grandes grabados» (*Meisterstiche*) está compuesto por: «El caballero, la muerte y el diablo» (*Ritter, Tod und Teufel*, 1513), «San Jerónimo en su celda» (*Der heilige Hieronymus im Gehäus*, 1514) y «Melancolía I», (*Melencolia I*, 1514). Éstos han posibilitado distintas y valiosas interpretaciones dado el despliegue de «imágenes interiores» que tejen, entre alegorías y símbolos, un universo de contenidos ideológicos de difícil acceso, considerando —como lo han demostrado recientes investigaciones— el contacto cercano que Durero tuvo con el esoterismo y la filosofía oculta del Renacimiento; esto es, con la doctrina que reúne en una sola tradición la llamada cábala cristiana y las ciencias herméticas como la alquimia y la astrología.

Según se señala frecuentemente, esos grabados no conforman un grupo en sentido estricto, aunque comparten una unidad espiritual y simbólica que instruye en los tres modos de vida vigentes en la Escolástica, a saber: vivir

según la moral, según la virtud teologal y según la virtud intelectual, respectivamente. De esta manera, Durero cohesiona a través de la imagen figurativa —por demás virtuosa— sus propias ideas respecto a la virtud y sus implicaciones en la vida humana.

Nuestro interés por indagar en este *corpus* documental se suscita por la referencia que Nietzsche hace en *El Nacimiento de la Tragedia* cuando alude a Schopenhauer como «un caballero dureriano», remitiendo de modo directo al primero de aquellos grabados de este artista alemán, «El caballero, la muerte y el diablo» (Figura 4) posteriormente Nietzsche, en *Genealogía de la moral*, recrea de nuevo esa imagen del caballero con armadura sobre un hermoso caballo andando en el desierto.¹³ Los otros dos grabados sobre metal que componen esa trilogía —«San Jerónimo en su celda» y «Melancolía I»—, no tienen referencia en este libro juvenil de Nietzsche, e incluso podemos asegurar con cierta certeza que tampoco la tienen en ningún otro escrito nietzscheano posterior.

En «El caballero, la muerte y el diablo» Durero ilustra un hombre de bella armadura, que con fuerza y seguridad ciñe las riendas del imponente caballo de galope seguro, cadente y pausado y fija mirada que obsesionaba la fantasía de Durero. Sobre su lomo lleva a este caballero sereno, lúcido,

¹³ *GM*, III, p.119.

erguido, de elegante armadura, con apacible pero grave sonrisa que se muestra apenas entre el yelmo que lleva en su cabeza; este elegante caballero porta la gran lanza con la que asegura el paso siguiente, y una espada enfundada atraviesa sin herir su terrenalidad indomable, su virtud y su poder. En un paisaje árido, reseco por el viento, sin retoños coloridos de la naturaleza, oscuro, fantástico, rocoso en el que se alza un castillo, el caballero va acompañado de un leal perro que anda junto a su caballo. Así mismo cerca de ambos animales se destaca en la zona inferior, un lagarto en dirección contraria y una calavera que marca la senda del camino. Aparecen otros dos compañeros: la muerte barbada, esquelética, con corona serpentina va sobre un caballo viejo e inestable; este fantasmal compañero con tono burlesco sostiene en lo alto un reloj de arena —elemento recurrente en los tres grabados—, símbolo de la irremediable finitud del tiempo. Detrás del caballero está el diablo, extraño híbrido de macho cabrío con ojos de búho, garras, un solo cuerno y báculo.

Ante compañeros fantasmales, el caballero luce con inmutable seguridad de su tránsito, aunque la muerte y el diablo le acechen en su camino; él se dirige sereno, sin temores, con un espíritu acorazado y, aunque va en soledad, no se detiene ante la incertidumbre de su destino. Así va el «soldado de Cristo» sin temor a la muerte y al diablo, confiado en que Dios le

acompaña en la cruzada. Ésta parece ser la intención de Durero en este grabado; la imagen enuncia la firmeza de su incorrupta voluntad que ni la muerte ciega su mirada, ni detiene su paso.

Esa misma imagen del caballero cristiano opuesto a la hostilidad del mundo es referida en las cartas a San Pablo; como el soldado dispuesto siempre a librar batallas, sin desfallecer, aunque el camino de la virtud parece duro y agreste; su dignidad de caballero le exige ignorar toda tentación que siempre serán espectros si en su corazón habita la fe y la confianza en Dios. Las diversas interpretaciones realizadas sobre este trabajo en metal de Durero apuntan a descifrar los contenidos iconográficos o simbólicos que aquí se despliegan con inigualable maestría, sirva como ejemplo de ello la lectura que E. Panofsky hizo de la obra completa del artista alemán.¹⁴ Todas ellas apuntan a rescatar el antecedente inmediato que sirvió de inspiración a Durero para su ejecución, esto es, un texto de Erasmo de Rotterdam por quien el pintor sentía gran admiración. En ese texto se lee:

Para que no dejes apartar del camino de la virtud porque te parezca abrupto y temible, porque tal vez hayas de renunciar a las comodidades del mundo, y porque constantemente habrás de combatir contra tres enemigos en lucha desigual, que son la carne, el demonio y el mundo, te será propuesta

¹⁴ Cfr., E. Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*, B. Fernández y M.L. Campoamor (Trads.), Alianza, Madrid, 1982.

esta tercera norma: todos esos espectros y fantasmas que se abaten sobre ti has de tenerlos en nada.¹⁵

Este caballero acompañado por la muerte a caballo y el horrible diablo en medio de este paisaje escarpado es el «caballero de Cristo», tomando estrictamente la expresión empleada por Rotterdam en su *Manual del caballero cristiano*, publicado en 1504. Logra así Durero expresar lo que él sentía por Erasmo a quien llamó «caballero de Cristo acechado por la tiranía del poder temporal y el poderío de las sombras». Completa la alegoría de la estampa, el perro de caza que allí aparece y que representa las tres virtudes subordinadas a la fe representada por el caballero: el celo infatigable, la sabiduría y la justicia. Vivir según la virtud de la moral, esto es lo que nos muestra Durero, la virtud de la fe infranqueable, siempre impoluta bajo el cobijo de Cristo, este caballero se propone así «salvar la fe» venciendo las tentaciones espectrales y a los enemigos que quieran hurgar los misterios divinos.

La breve reseña que hacemos no pretende ser en ningún caso un análisis plástico de esta xilografía de Durero, ni una aproximación al significado cristiano que obviamente inspira al pintor para mostrar uno de los modos del vivir humano (la virtud moral). Sin embargo, la rápida revisión, nos permite

¹⁵ M. Paltrinieri y F. De Poli, *Durero. Grandes maestros del arte*, Marín, Barcelona, 1977, p. 26.

comprender los motivos religiosos que aquí se encuentran; motivos éstos que a toda luz —al ser encarados con la mirada de un cristiano— no tienen cabida en el pensamiento nietzscheano.

Bdigital.ula.ve

2.3. «El caballero, la muerte y el diablo» en *El Nacimiento de la Tragedia*

En medio de imágenes recreadas por la magia de la palabra, en ocasiones brillantes, esplendorosas, cuando Nietzsche narra las fiestas dionisiacas en Grecia o cuando nos muestra la tragedia en su desarrollo escénico, aparece cabalgando un hombre aislado y sin consuelo que parece emerger de las entrañas de la tierra, de aquella tierra de los griegos. En *El Nacimiento de la Tragedia*, esta imagen parece a primera vista una viva contradicción del entusiasmo de los hombres, que bajo la embriaguez dionisiaca, experimentan una transformación mágica total donde tiene lugar la reconciliación del ser humano; y la vida se vuelve apetecible bajo el luminoso resplandor de sus dioses, una vez que Dionisos es salvado de su desgarramiento por Apolo.

Rafael y luego Durero aparecen en el libro juvenil de Nietzsche; el filósofo se ha valido ahora de la palabra hecha pintura o magistral monocromía, y nos incita a descifrarlas para comprender ideas angulares de su pensamiento. De Rafael, como veremos más adelante, Nietzsche ha tomado la imagen de su «Transfiguración» para nombrar la antítesis primordial de lo apolíneo y lo dionisiaco; de Durero se vale del caballero para ilustrar a Schopenhauer, ¿por qué? Porque Schopenhauer es este caballero que asegura

el camino hacia una cultura trágica: esperanza de una renovación del espíritu alemán. Esta que es una respuesta anticipada, necesita de la indagación de su sentido en el contexto de esta tesis.

El sentido filosófico que tiene esta obra de Durero, «El caballero, la muerte y el diablo», citada por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia* nos involucra con la comprensión del concepto del artista en la cultura. Tres interrogantes salen al paso y guían este sentido y este recorrido argumentativo por una parte, la pregunta simple ¿por qué Schopenhauer alcanza configuración en el caballero dureriano? Y por otra, acaso es éste ¿un soldado cristiano en el sentido otorgado por Durero? Y, finalmente —según Nietzsche lo interpreta— ¿el artista puede asegurarnos otro destino? y no éste desértico por todas partes llenas de polvo, arena, rigidez y consunción.

Las respuestas a estas interrogantes son los tres argumentos que construimos para dar la significación que esta calcografía alcanza dentro de la dimensión nietzscheana. Necesariamente debemos dirigir la mirada a otros textos del filósofo, sin perder de vista que en *El Nacimiento de la Tragedia* se encuentran dibujados los primeros trazos de su proyecto filosófico. Los tres argumentos se esgrimen con continuidad en el recorrido de los apartados de este capítulo.



Lámina 1. «El caballero, la muerte y el diablo», desde la perspectiva filosófica de Nietzsche

2.3.1. Schopenhauer, un caballero dureriano.

En 1870 Nietzsche escribe a su madre:

un noble aquí me ha hecho un regalo importante: un grabado de Durero. Es raro que en el campo figurativo me procure placer cualquier cosa, pero esta imagen, El caballero, la muerte y el diablo, más es cara y no sabría decir cuánto. En El Nacimiento de la Tragedia he comparado Schopenhauer a este caballero y a raíz de esta comparación he recibido la dádiva del grabado.¹⁶

Esta misiva suministra algunas señales importantes a considerar; en primer lugar, se abre la posibilidad que Nietzsche conociera las motivaciones intrínsecas que movieron a Durero para realizar esta obra; es decir, conoció de la intención del artista al estampar la imagen del caballero armado de Cristo, el «defensor de la fe», el hombre de la virtud moral. Sin embargo, lo que Nietzsche estima en esta obra no es tal virtud moral, ni ninguna otra. En segundo lugar, su loa a Schopenhauer dada la afinidad que sentía Nietzsche en esos tiempos de juventud por este filósofo, le hacía merecedor de este obsequio. En tercer lugar, probablemente el hecho más importante, esta obra ejerce sobre él un extraño efecto, ¡le es cara y no sabe cuánto! Es obvio que le resulta tan querida porque en el caballero de Durero, Nietzsche identifica a su maestro espiritual, este soldado lo enrumba a otros parajes que habría de transitar para proponer un renacer de la cultura trágica y más allá de esto, una

¹⁶ Carta a su madre, Basilea, 1870, en: Paltrinieri, *op.cit.*, p.121.

nueva valoración del arte y del artista ¡Su primera transvaloración de los valores! Además, Nietzsche no sabe decir cuán cercana siente esta calcografía porque este soldado se convertiría en «el soldado de Dionisos», y justo aquí se aleja radicalmente del sentido que el grabadista diera a «El caballero, la muerte y el diablo»; así lo interpretaremos y justificaremos en este texto.

La pregunta que nos convoca a un encuentro con una nueva forma de concepción del mundo es simple ¿Por qué Schopenhauer? En el centro de esta interrogante está la vida como núcleo para ser descifrada. Sin embargo, de las estimaciones de la filosofía de aquel pensador nos movemos hacia las decisivas variaciones que Nietzsche le otorga al sentido de la vida respecto a las estimaciones de su maestro espiritual, no sólo desde *El Nacimiento de la Tragedia* sino en el desarrollo sucesivo. Para responder esta interrogante no podemos perder de vista que una de las tesis centrales de su primer libro recaía en el origen de la tragedia en el espíritu de la música, a partir de esta tesis manifiesta su intención por conseguir los caminos para alcanzar una recuperación de la cultura alemana de su tiempo, aspiración que gravita en el renacimiento de la antigüedad griega.

En este sentido, sus oficios en la filología le permitieron hurgar en los misterios del pueblo griego, aquella especie más lograda hasta ahora y la que más seduce a vivir. Afirmo con cierta nostalgia Nietzsche, que aquella puerta

mágica que conduce a la montaña mágica helénica, a pesar de esfuerzos muy nobles y de duras luchas emprendidas por héroes como Goethe, Schiller y Winckelmann, tampoco lograron penetrar en el núcleo del ser helénico; sus esfuerzos enérgicos por aprender de los griegos no consiguieron una alianza entre la cultura alemana y la griega. Desde entonces, la puerta permanece cerrada y sin el descubrimiento verdadero de ese inmenso misterio que tras ella se esconde; y con ello, las esperanzas por un fortalecimiento de la cultura alemana parecen ser cada vez más lejanas. En tono fuerte Nietzsche enjuicia en este punto las instituciones de educación superior que han pervertido el verdadero propósito de todos los estudios sobre la antigüedad, y «no han sabido sacar agua del lecho del río griego para la salvación de la cultura alemana».¹⁷

El panorama que aquí nos ofrece Nietzsche no podía ser más desalentador, pues al parecer el destino de la cultura alemana estaba en manos de esos indignos instructores de los centros de enseñanza, que se entretienen en una retórica completamente ineficaz sobre la belleza, la armonía y la jovialidad griega; de aquellos hombres que se hacen llamar cultos o en la pluma de periodistas, esclavos de la escritura con una bella elegancia. Esto condujo a un alejamiento frío y hostil entre el verdadero arte y la cultura. Esa puerta hacia la montaña olímpica, había estado custodiada por el demon Sócrates y su ejército

¹⁷ *NT*, secc.20, p. 162

de débiles hombres herederos de la cultura socrática–alejandrina, negadores del instinto, detractores de la vida, confiados en lo que sus ojos veían de este otro lado de la puerta, esos que consideraban lo verdadero fundado en los principios universales de la ciencia y la lógica. Con Sócrates, su progenitor a la cabeza, una nueva lucha habrá de librarse: entre el conocimiento insaciable y la visión trágica del arte. Esta es la lucha que ha de librar el caballero de Durero.

Sin embargo, la batalla ha de ser librada en otro terreno, pues quienes intentaron forzar aquella puerta, hombres como Goethe y Schiller, lograron sólo acercarse con mirada nostálgica a esa patria primordial de los griegos, entonces «qué esperanzas les quedarían a los epígonos de tales héroes, si la puerta no se les abriese por sí misma, en un lado completamente distinto, no rozado por ninguno de los esfuerzos de la cultura habida hasta ahora»,¹⁸ ¿cuál es el camino que habrá de emprenderse ahora? Aquel que nos lleve a la resurrección de la música trágica, la única esperanza de una renovación y purificación del espíritu alemán, hacia allá se dirige Schopenhauer sobre su corcel, acorazado con su armadura. Que nadie intente debilitar nuestra fe en el renacimiento ya inminente de la Antigüedad griega. Esa es la esperanza que por aquellos tiempos juveniles ocupaba la preocupación de Nietzsche, y por

¹⁸ *Ibid.*, p. 163

ese motivo primordial encuentra en Schopenhauer un compañero en la convicción de poder conseguirlo.¹⁹

En medio de ese desierto desolado en que se ha convertido la cultura alemana —dice Nietzsche—, andamos al acecho de un pedazo de tierra sana y fértil, de una rama vigorosa que haga aflorar una expectativa consoladora para el futuro.

Aquí un hombre aislado y sin consuelo no podría elegir mejor símbolo que el caballero con la muerte y el diablo tal como nos lo dibujó Durero, el caballero recubierto con su armadura, de dura, bronceínea mirada que emprende su camino de espanto, sin que lo desvíen sus horripilantes compañeros, y, sin, embargo, desesperanzado, sólo con el corcel y el perro.²⁰

Observamos que en lo alto de una montaña se divisa un fortaleza amurallada, que ha de ser destruida para asegurar una nueva morada, la auténtica patria de la cultura donde se asientan imponentes los templos de sus dioses griegos: «para poder levantar hay que derruir un santuario, ésta es la ley;— ¡muéstreseme un solo caso en que no se haya cumplido».²¹

Nietzsche nos prepara el camino a la imagen de Durero, cuya referencia hemos citado en extenso. En secciones anteriores a la aquí referida, Nietzsche

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.* [Da möchte sich ein trostlos Vereinsamter kein besseres Symbol wählen können, als den Ritter mit Tod und Teufel, wie ihn uns Dürer gezeichnet hat, den geharniscten Ritter mit dem erzenen, harten Blicke, der seinen Schreckensweg, unbeirrt durch seine grausen Gefährten, und doch hoffnungslos, allein mit Ross und Hund zu nehmen weiss"] F. Nietzsche, KSA, 20, 131.

²¹ *GM*, II, 24, p. 108.

utiliza expresiones alusivas a esa batalla entre la consideración trágica del mundo y la ciencia; en éstas incluso, él parece ser el caballero que luego identificará con la imagen de Schopenhauer, así dice por ejemplo, «antes de lanzarnos en medio de esas luchas, recubrámonos con la armadura de los conocimientos que hemos conquistado hasta ahora».²² Así debemos seguirlo para encontrar esas fuerzas que permitan asegurar un renacimiento de la tragedia como esperanza para el pueblo alemán. Esta esperanza juvenil encarna su absoluta convicción —hasta este momento— de ese renacimiento, la única vía para la renovación y purificación del desolado espíritu alemán parte de la música wagneriana.

La posición de Schopenhauer respecto al arte y sus implicaciones en la vida humana son claves para el desciframiento de esta obra desde la perspectiva del proyecto filosófico de Nietzsche. Aunque nuestro pensador incuestionablemente, asimila algunas ideas de uno de sus inspiradores espirituales ello no debe entenderse como un impedimento para hacer sus propias formulaciones, y Nietzsche deja en evidencia su disidente postura respecto al autor de *El mundo como voluntad y representación*.

Una de las proyecciones schopenhauerianas más importantes en *El Nacimiento de la Tragedia* es aquella que refiere a la teoría del conocimiento,

²² *NT*, secc. 14, p.122.

según la cual el *Principium individuationis* origina los «velos de Maya» de la apariencia (*Erscheinung*); noción ésta fundamental para explicar el modo en que actúan en el mundo y en el hombre la duplicidad antagónica de lo apolíneo y lo dionisíaco; lo Uno-primordial, (*das Ur-Eine*) lo verdaderamente existente, se muestra siempre bajo las bellas máscaras de Apolo. Esto llevado a fórmulas de Schopenhauer significa que Apolo representa la divinización del *Principium individuationis*, es decir, de la apariencia individual, mientras que Dionisos descubre ese engaño, desgarrar los «velos de Maya» y en ese desgarramiento tal velo «ondea de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial».²³ Así —según Nietzsche lo interpreta— el mundo fenoménico, el mundo de las apariencias, tiene siempre en sus entrañas el substrato primordial de lo Uno, de la «cosa en sí», que necesita constantemente de la imagen para redimirse del dolor.

Entonces, no es mera apariencia sino que lo individual es de algún modo tan originario como aquél. La apariencia es el reflejo de la contradicción, del padre eterno de las cosas, y en este sentido, esa apariencia es un continuo devenir, como realidad empírica. La imagen de esta continua tensión entre lo individual y el Uno a la que refiere Schopenhauer, es ilustrada por Nietzsche a través de las divinidades artísticas helénicas de Apolo y Dionisos; este es pues el principio de todas las artes, y del mismo modo a través de ellos explica la

²³ *NT*, secc.1, p.45.

diferencia que existe entre el arte plástico en tanto arte apolíneo y la música en cuanto arte dionisiaco.

Bdigital.ula.ve

2.3.2. Música y voluntad en Schopenhauer

Schopenhauer reconoció el carácter y el origen diferente de la música respecto a todas las demás artes. La música según él la entiende, no es reflejo de la apariencia como todas las demás artes, sino reflejo de la voluntad misma. Respecto a todo lo físico del mundo, ella es lo metafísico; y de toda la apariencia ella es la cosa en sí. Este es el conocimiento capital de toda la estética —enfatisa Nietzsche— y sólo a partir de ello es posible afirmar, tal como lo hiciera Wagner, que la música no puede ser juzgada según los principios estéticos empleados para las artes figurativas, y consecuentemente, tampoco según la categoría de la belleza. La estética errada, según Nietzsche, en compañía de un arte extraviado y degenerado que parte del concepto vigente de belleza, propio del mundo figurativo, acostumbra a exigir de la música un efecto similar al requerido para aquél, esto es, la excitación del agrado de las formas bellas.

La comprensión del problema que aquí se presenta respecto a la música, como «manifestación de la voluntad», supone aclarar el significado de esta última en la filosofía de Schopenhauer, como substancia íntima, núcleo de cada cosa particular. En principio diremos que, según la concibe el filósofo, la voluntad es la esencia última misma de todo lo existente, tanto del individuo como de los fenómenos. Como tal, todo lo abarca; todo lo existente no es más

que una manifestación de la voluntad. Ésta que es la esencia del mundo, se ofrece de modo inmediata y sólo por medio de la intuición; al hallarse libre del *Principium individuationis*, en la voluntad no hay distinciones entre sujeto y objeto. Si la voluntad es una y la misma, la pluralidad y la diferencia sólo surgen en el espacio y el tiempo; así mismo ella en cuanto fondo del mundo, no es causa ni efecto, es pura irracionalidad. Al no ser causa y efecto, entonces, es completamente libre, no persigue objetivo alguno ni obedece a nada. Así todo lo existente son grados de objetivación de esa voluntad y de este modo, ninguna de esas objetivaciones —incluso el individuo— es libre.

Ahora bien, en qué sentido la música, a diferencia de las artes figurativas, es reflejo de la voluntad misma. Este es un problema primordial para Nietzsche en cuanto la música —se trata aquí de la música dionisiaca— es la fuerza generadora de la tragedia. Cooperan con esta visión del joven Nietzsche respecto a la música sus grandes inspiradores. Wagner por ejemplo proponía una obra de arte total (*Gesamtkunstswerk*) cuya característica fundamental era la integración de la música, el teatro y las artes plásticas, y creía que en la tragedia griega se producía la fusión de todos esos elementos, aunque luego fueron desapareciendo.

Por su parte, Schopenhauer, dentro de la jerarquía de las bellas artes, le otorga a la tragedia el rango de la expresión más noble de las artes poéticas,

pues en ella se representa el carácter real de la vida humana que es presenciada por los espectadores, transformada en arte, y expresada de forma dramática; en ella se presencia el gran dolor y el lamento del mundo. Sin embargo, por encima de todas las artes, se encuentra la música, estimada por él como la expresión de la naturaleza interna de la «cosa en sí», es decir, es expresión de la voluntad y no la expresión de una idea o ideas; la música no es la objetivación de la voluntad. El hombre a través de la música recibe una revelación directa de la realidad subyacente de los fenómenos, pero no a través de conceptos. El individuo puede intuir esa realidad revelada en forma de arte, de modo objetivo y desinteresado.

Siguiendo a Schopenhauer, en *El Nacimiento de la Tragedia* Nietzsche considera que la música es el lenguaje inmediato de la voluntad; de este modo es en la música donde el concepto y la imagen alcanzan una máxima significatividad. Será preciso retomar puntualmente algunas ideas referidas a la música en tanto manifestación de la voluntad que preocupaba a Nietzsche desde sus escritos preparatorios de *El Nacimiento de la Tragedia* y que expondrá en un fragmento de 1871 titulado *Sobre la música y la palabra*, allí enfatiza: 1. La voluntad llega en la música a una expresión simbólica cada vez más adecuada; 2. El origen de la música no está nunca en la voluntad, sino en el seno de aquel poder que bajo la forma de voluntad engendra de sí mismo un

mundo de visión, es decir, la música está más allá de toda individuación, esto tiene su explicación en la definición de lo dionisiaco; 3. Los sentimientos no son objeto de la música, éstos sirven para simbolizarla, por ejemplo, el lírico traduce el mundo de la voluntad inasequible a los conceptos y a las imágenes.

Así, Nietzsche lo resume en un principio estético: «la voluntad es el objeto de la música, pero no su origen, es decir, la voluntad, considerada en su universalidad, más extrema como el fenómeno primordial, bajo el cual se da todo devenir».²⁴ De este modo, la voluntad como forma fenoménica originaria es el objeto de la música y, en este sentido, puede ser considerada como una imitación de la naturaleza, pero de la forma más universal de la naturaleza. Por todo ello, según lo afirma Quesada, el ditirambo dionisiaco es la máxima exaltación de las capacidades simbólicas que sirven para expresar: el aniquilamiento de la individuación; la unidad en el genio de la especie; y la unidad de la naturaleza. «A la postre, lo dionisiaco guarda el talismán de la voluntad de vivir, pero de una voluntad de vivir eternamente herida».²⁵

En los fundamentos de lo señalado hasta ahora acerca de la voluntad y sus modos distintos de objetivaciones, sean éstas apolíneas o dionisiacas, se encuentran unas nociones que Nietzsche había desarrollado previamente en *La visión dionisiaca del mundo* en donde refería a la naturaleza unitaria de la

²⁴ *MyP*, 4.

²⁵ J. Quesada, *op.cit.*, p.124.

voluntad, es decir, la misma voluntad apolínea que ordena el mundo helénico, acoge dentro de sí su otra forma de aparecer, la voluntad dionisiaca. Ambas son formas de aparecer; la lucha entre ambas tenía como meta «crear una posibilidad más alta de la existencia y llegar también en ella a una glorificación más alta mediante el arte».²⁶ Así en la tragedia el ditirambo dionisiaco interpretaba los enigmas y horrores del mundo para expresar los sentimientos más íntimos de la naturaleza.

Ahora bien, según refiere Nietzsche en ese mismo escrito preparatorio, hay una diferencia entre la música apolínea y la música dionisiaca. En el caso de la primera, nos habla de una «arquitectura de sonidos» caracterizada por una fuerza figurativa determinada sólo por el ritmo, tal cual como sucede en los sonidos de la cítara; ella mantuvo a distancia el verdadero componente de la música dionisiaca, es decir, de la música en cuanto tal, que es el poder estremecedor del sonido y el mundo completamente incomparable de la armonía, en la que la voluntad se revela inmediata y sin ingreso previa en ninguna apariencia. Así el artista (músico) trágico gobierna sobre el caos de la voluntad no devenida en forma y puede extraer de ese caos, en cada momento

²⁶ VdM, en *NT*, p.248.

creador, un mundo nuevo; pero también el mundo de la apariencia y lo expone de un modo inmediatamente comprensible.²⁷

Retornamos así al punto en que se señalaba la existencia de dos mundos artísticos diferenciados, según lo anota L. E. De Santiago, uno, expresa la verdad que es la música, el otro, se manifiesta como belleza, ilusión, es decir, las artes plásticas. Resta un tercero representado por la tragedia que es la síntesis de Apolo y Dionisos.²⁸ Recordemos que Nietzsche asimila a Apolo y Dionisos como la única naturaleza de la voluntad, que asisten conciliados en la tragedia y en el arte helénico. En su desarrollo escénico la tragedia muestra en unidad suprema la antítesis radical de esas esferas de expresión completamente separadas: por un lado, la lírica del coro símbolo de esa transformación dionisiaca; por otra, el onírico mundo apolíneo de la escena en el diálogo que es la parte sencilla, transparente y bella. «Nosotros creemos en la vida eterna, así exclama la tragedia, mientras que la música es la Idea inmediata de esta voluntad».²⁹ Así, lo apolíneo de la máscara y la máscara «son productos necesarios de una mirada que penetra en lo íntimo y horroroso de la naturaleza, son, por así decirlo, manchas luminosas para curar la vista lastimada por la noche horripilante».³⁰

²⁷ VdM, en *NT*, p.234.

²⁸ L.E. De Santiago, *op. cit.*, p.124.

²⁹ *NT*, secc. 16, p.137.

³⁰ *NT*, secc. 9, p.89.

Por otra parte, Nietzsche enfatiza que en el fenómeno del arte dionisiaco es donde la voluntad se expresa en su omnipotencia, es decir, la vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación. Esto no sucede en las artes plásticas, cuya meta es distinta, bajo el poder de Apolo el sufrimiento del individuo es superado mediante la glorificación de la eternidad de la apariencia, aquí se celebra el triunfo sobre el dolor inherente a la vida, el dolor es borrado de los rasgos de la naturaleza gracias a una mentira, gracias a la máscara mentirosa de la apariencia.

El arte dionisiaco, en cambio, en su simbolismo trágico, la naturaleza recuerda el cambio perpetuo de las apariencias, «la madre primordial que eternamente crea, que eternamente compele a existir, que eternamente se apacigua con este cambio de las apariencias».³¹ Entonces, lo trágico no puede ser derivado de la esencia del arte, entendido éste según la categoría de la apariencia y de la belleza; he aquí la interconexión directa entre mito y música, si recordamos la afirmación wagneriana. El origen de lo trágico sólo es posible derivarlo del espíritu de la música dionisiaca, a través de la cual se hace comprensible «la alegría por la aniquilación del individuo».³²

Nietzsche se interroga por el efecto estético que se produce cuando los poderes antitéticos de lo apolíneo y lo dionisiaco, siempre separados, entran en

³¹ *NT*, secc.16, p.137.

³² *Ibid.*

actividad conjunta. De este modo, se acerca a un problema primordial de su estética, pues la cuestión a resolver es cómo es posible la comunicación de esa transformación mágica dionisiaca y cómo participa el espectador de esa comunicación en el drama. La teoría de la música de Schopenhauer sirve a estos propósitos:

¿pero dónde está el poder que traslada al espectador a ese estado de ánimo creyente en milagros, mediante el cual ve transformadas mágicamente todas las cosas? ¿Quién vence al poder de la apariencia, y la depotencia, reduciéndola a símbolos? Es la música.³³

Además, la música dionisiaca tiene la capacidad de crear el mito trágico, aquel que expresa a través del símbolo el conocimiento dionisiaco. Son dos los efectos que se producen por la música dionisiaca, por una parte, la música «incita a intuir simbólicamente la universalidad dionisiaca y por otra, ella hace aparecer la imagen simbólica en una significatividad suprema».³⁴

Recapitulemos. La noción de la voluntad es importante para la comprensión de la música como arte más elevado en el caso de Schopenhauer y como el substrato sobre el que se origina la tragedia para Nietzsche, elevada ésta a rango de manifestación suprema del arte en cuyo desarrollo se daba la unión de los principios artísticos de lo apolíneo y lo dionisiaco. Nietzsche

³³ VdM, en *NT*, p.248.

³⁴ *NT*, secc.16, p.136.

propone un renacimiento de la antigüedad como única esperanza para «la renovación y purificación del espíritu alemán por la magia de fuego de la música»,³⁵ es decir, de la música trágica. A partir de su concepción de la tragedia asienta las bases para su formulación de una visión trágica del mundo. Este es el primer argumento para la comprensión del sentido de aquel caballero dureriano en medio de ese paisaje árido y fantasmal.

Veamos entonces, ahora cómo Nietzsche nos otorga los elementos estratégicos para la gran batalla que habrá de librar este caballero que cabalga tranquilo y confiado, sin distraerse en medio de la irremediable finitud del tiempo, y en la macabra mueca del diablo blandiendo su pica.

Bdigital.ula.ve

³⁵ *NT*, secc. 20, p.163.

2.3.3. Kant y Schopenhauer: «fenómeno» y «cosa en sí»

Pasemos a un señalamiento fundamental que hace Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia* considerando que el concepto de voluntad es, en cierta medida, una apropiación de Kant, en su diferenciación de «fenómeno» y «cosa en sí». Afirma:

La valentía y sabiduría enormes de Kant y de Schopenhauer consiguieron la victoria más difícil, la victoria sobre el optimismo que se esconde en la esencia de la lógica, y que es, a su vez, el sustrato de nuestra cultura. Si ese optimismo, apoyado en *aeternae veritates* [verdades eternas] para él incuestionables, ha creído en la posibilidad de conocer y escrutar todos los enigmas del mundo y ha tratado el espacio, el tiempo y la causalidad como leyes totalmente incondicionales de validez universalísima, Kant reveló que propiamente esas leyes servían tan sólo para elevar la mera apariencia, obra de Maya, a realidad única y suprema y para ponerla en lugar de la esencia más íntima y verdadera de las cosas, y para hacer así imposible el verdadero conocimiento acerca de esa esencia, es decir, según una expresión de Schopenhauer, para adormilar más firmemente aún al soñador. Con este conocimiento se introduce una cultura que yo me atrevo a denominar trágica.³⁶

De esto se origina que la razón no tiene la capacidad de conocer la verdadera esencia de las cosas; esa lógica que, según Nietzsche, ha creído en la posibilidad de conocer y escrutar todos los enigmas del mundo. Entonces, ambos pensadores demostraron a su modo, los límites del conocer.³⁷ Cuando Kant establece las condiciones de posibilidad de las representaciones de los objetos, encuentra que están permeados y forjados por el sujeto, es decir,

³⁶ *NT*, secc.18, p.148.

³⁷ M. Navia, Nietzsche. *Filosofía del devenir (De sus orígenes al Zarathustra)*, Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, España, 1988, p.114.

constituidos por éste. Espacio y tiempo —formas *a priori* de la sensibilidad— y los principios *a priori* del entendimiento son los que posibilitan la realidad objetiva, que es en verdad subjetiva. El fenómeno es la única realidad cognoscible mientras que la «cosa en sí» es incognoscible. Las formas puras del conocer siempre velarán el mundo como es en sí mismo³⁸.

Según Schopenhauer, el «fenómeno» corresponde al mundo empírico que se encuentra sujeto a categorías de representación, mientras que la «cosa en sí» corresponde al mundo verdaderamente real al que no se accede de modo directo, y su esencia es la voluntad previa a todas las condiciones del mundo empírico; siendo así que todas las formas que en él aparecen no son más que objetivaciones. Entonces, la verdad más clara y absoluta es que todo lo que existe para el conocimiento, es decir, el mundo entero, no es más que el objeto en relación con el sujeto, esto es el mundo como representación. Tal representación tiene dos partes esenciales, necesarias e inseparables: el objeto y el sujeto. El sujeto de la representación es lo que sostiene el mundo, la condición universal —siempre sobreentendida— de todo fenómeno, de todo objeto. De allí que todo lo que existe sólo existe en función del sujeto. Este objeto de representación, lo que es conocido, está condicionado por formas *a priori* de espacio y tiempo, mediante las cuales se da la pluralidad: todas las cosas existen en el espacio y el tiempo.

³⁸*Ibid.*, p.112.

Todo lo objetivo posee siempre y esencialmente en cuanto tal su existencia en la conciencia de un sujeto, es representación suya, está condicionado por el sujeto y por sus formas representativas, que le son inherentes en cuanto tales al sujeto y no al objeto. De esto resulta que el mundo tal como se nos aparece en su inmediatez y que es considerado como la realidad en sí misma, es un conjunto de representaciones condicionadas por las formas a priori de la conciencia que son para Schopenhauer: tiempo, espacio y causalidad.

El hecho es que siendo el mundo una representación ordenada por las categorías de espacio, tiempo y causalidad, al intelecto le corresponde ordenar y sistematizar a través de la categoría de causalidad los datos de las intuiciones espacio-temporales; y es así como capta las relaciones entre los objetos, es decir los ordena en un cosmos cognoscitivo. A partir del intelecto y de la aplicación de la causalidad se produce una transformación importante y la sensación subjetiva se convierte en intuición objetiva. No obstante, el intelecto tampoco nos lleva más allá del mundo sensible. El mundo como representación no es la «cosa en sí», es «fenómeno», es un objeto para el sujeto.

Según Schopenhauer, el fenómeno es aquello de lo que habla la representación, es apariencia e ilusión, es el «velo de Maya» que cubre el rostro de las cosas; es la ilusión que vela la realidad de las cosas en su esencia

primigenia y auténtica. Entonces, más allá de este conocimiento *a priori* (espacio, tiempo y causalidad englobados en el principio de razón) la esencia de todo es la voluntad. Esto es el mundo como voluntad, que carece en sí misma de fundamento. Entonces, la «cosa en sí» debe verse no sólo como aquello incognoscible sino como fuerza de la cual todo lo real no es más que una manifestación. Es la esencia del mundo más allá del principio de individuación, que es la forma de representación. De tal manera que se relega así el mundo de la representación otorgándole un carácter de apariencia.³⁹ Esto significa que la voluntad no puede ser conocida en sentido estricto; y siguiendo a Kant, en consecuencia, el conocimiento de lo que es la esencia del mundo como voluntad no es posible, pues no hay conocimiento que pueda darle normas ni reglas a tal esencia.

Ciertas naturalezas grandes de universales inclinaciones, dice Nietzsche, han sabido aprovechar con gran sensatez el armamento de la ciencia misma para mostrar el carácter condicionado del conocer en general, negando con ello la pretensión de la ciencia de poseer validez y metas universales. Esa es la gran valentía y la sabiduría de pensadores como Kant y Schopenhauer que —según Nietzsche reconoce en *El Nacimiento de la Tragedia*—, arremetieron contra la ciencia y el optimismo lógico que cree poder conocer el fondo

³⁹ J.L. Vermal, *La crítica de la metafísica en Nietzsche*, Anthropos, Barcelona, 1987, p.116.

esencial de todo lo existente para establecer una diferencia entre lo verdadero y lo aparente. Kant demostró que el conocimiento humano es conocimiento de fenómenos y por lo tanto no se funda en una intuición intelectual sino sobre la intuición sensible, a la que son dadas las cosas bajo ciertas condiciones (espacio y tiempo). En el caso de Nietzsche, tales formas se derivan en el instinto artístico de lo apolíneo, en la tendencia del principio de individuación de representar lo aparente como figuras individuales en sí mismas.

Bdigital.ula.ve

2.4. Camino a una cultura trágica: objetivo de la batalla

Frente a tal pretensión encarnada por Sócrates, Nietzsche cree, fehacientemente, en la introducción de una nueva cultura, una cultura que él denomina trágica, cuya característica más importante es que la ciencia como meta suprema queda reemplazada por la sabiduría, que sin ser seducida por el engaño de la ciencia, «se vuelve con mirada quieta hacia la imagen total del mundo e intenta aprehender de ella, con un sentimiento simpático de amor, el sufrimiento eterno como sufrimiento propio».⁴⁰

La tesis sobre el origen de la tragedia en el espíritu de la música, según la propone Nietzsche, deja en evidencia su intención por desmontar, pieza a pieza, un problema que trasciende el propio campo teórico sobre el desarrollo del drama, y teje una trama sobre la consideración que compete al mundo, el arte y la vida desde una nueva perspectiva: la perspectiva trágica. En el seno de la tragedia se arraigaba una consideración dionisiaca del mundo que fue debilitada por los ataques de su oponente, la dialéctica, con su orientación al saber y al optimismo de la ciencia. La tragedia hecha añicos en medio de la batalla, da muestras de supervivencia, y sigilosa se mueve entre los misterios y a través de milagrosas metamorfosis y degeneraciones parece anunciar la

⁴⁰ *NT*, secc. 18, p.148.

posibilidad de un re-despertar artístico de la tragedia, y una consideración trágica del mundo.

¿Es posible que vuelva a ascender como arte desde su profundidad mítica? Una nueva lucha eterna por una consideración del mundo se ha de librar, de un lado, la teórica, del otro, la trágica; y es esta la forma en que queda expuesto nuestro segundo argumento:

sólo después de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta su límite, y de que su pretensión de validez universal esté aniquilada por la demostración de esos límites, sería lícito abrigar esperanzas de un renacimiento de la tragedia: como símbolo de esa forma de cultura tendríamos que colocar el Sócrates, cultivador de la música, en el sentido antes explicado.⁴¹

Uno de los problemas centrales de *El Nacimiento de la Tragedia* nos ha conducido por la ciencia encarnada aquí por vez primera en la figura de Sócrates. Nietzsche aclara en cuáles términos debe entenderse: en el campo de la confrontación, el espíritu de la ciencia, como aquella posibilidad de sondear la naturaleza y, en la ilusión de poder curar por el conocer la herida eterna del existir. En nuestra interpretación de este grabado de Durero en cuanto a la identificación del caballero como Schopenhauer, identificamos un primer

⁴¹ *NT*, secc.17, p.140. [erst nachdem der Geist der Wissenschaft bis an seine Grenze geführt ist, und sein Anspruch auf universal Gültigkeit durch den Nachweis jener Grenzen vernichtet ist, dürfte auf eine Wiedergeburt der Tragödie zu hoffen sein: für welche Culturform wir Symbol der musiktreibenden Sokrates, in dem früher erörterten Sinne, hinzustellen hätten"] F. Nietzsche KSA, 17, 111.

episodio de la batalla, un despliegue de tropas que tienen como oponente en esta primera ronda a Sócrates, el otro estratega. Veamos.

2.5. Sócrates, el adversario de la batalla

En Sócrates identificamos el enemigo a vencer por este caballero que es comparado con Schopenhauer; está claro y reiteramos, no en el sentido que Durero le diera como el «soldado de Cristo». Sócrates, el adversario del arte trágico, «primer genio de la decadencia», «ojo ciclópeo de Sócrates», aquel «ojo en que jamás brilló la benigna demencia del entusiasmo artístico». En definitiva, este hombre, con su ávida e insaciable ansia de conocimiento apuntó con su mejor daga hacia lo instintivo e irracional, y junto a Eurípides vio morir aquello que era su máxima expresión: la tragedia.

La fatales acciones que emprendieran Eurípides y Sócrates y sus consecuencias, fueron objeto ya de nuestra revisión en el primer punto de este capítulo; dediquémonos ahora a explorar la visión que tiene Nietzsche de Sócrates en *El Nacimiento de la Tragedia*, como expresión de la lucha entre el hombre científico–teórico y el hombre trágico–artístico; optimismo racional frente a la sabiduría trágica; la ciencia que, guiada por la estructura racional, constituye una fuerza peligrosa que mina la vida, contra el arte, el gran estimulante de la vida, donde tiene lugar la exaltación e intensificación

máximas de fuerzas vitales y creadoras. En definitiva, la oposición más clara entre Sócrates y Dionisos.

En *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche se desplaza en varias direcciones en su afán por demostrar lo nefasto de la figura de Sócrates; situémonos ahora ante una consideración crucial respecto al arte y a la ciencia. A raíz de aquel instinto socrático que perseguía la descomposición de la tragedia dionisiaca, Nietzsche se ve forzado a preguntar si entre el socratismo y el arte existe necesariamente una relación antipódica y, si el nacimiento de un Sócrates artístico es algo contradictorio en sí mismo. La respuesta a esta pregunta ya había sido dada en su escrito preparatorio *Sócrates y la tragedia*, donde afirma: ciencia y arte se excluyen. Sócrates representa la materialización de uno los aspectos de lo helénico, «aquella claridad apolínea sin mezcla de algo extraño: él aparece cual un rayo de luz puro, transparente, como precursor y heraldo de la ciencia, que asimismo debía nacer en Grecia».⁴²

La actitud siempre despótica de Sócrates frente al arte, sólo se justificaba bajo la sombra de su creencia en su filosofar como el arte supremo de la musas, y aunque al final de sus días, en sueños una voz demoníaca admonitoria le decía que debía cultivar la música, este hombre nunca trascendió los límites de la naturaleza lógica, es decir, no logró llegar al estremecimiento que en estados extáticos —propios del artista dionisiaco—,

⁴² SyT, en *NT*, p.224.

obtiene la visión del horrible fondo primigenio; y en cambio, este hombre se contenta con la seguridad de la superficie apolínea.

Schopenhauer ya había considerado el arte en oposición a la ciencia, en tanto esta última sólo responde a la contemplación racional y obedece al flujo constante de causas y efectos; es decir, siempre fundada en el principio de razón, en la individualidad, para contemplar como puros sujetos de conocimiento la voluntad objetivada, así «se ve obligada siempre a correr tras un nuevo resultado, sin encontrar jamás el término de su carrera, sin poder dar satisfacción completa».⁴³ Por tanto, el modo de conocimiento que investiga la esencia propia del mundo que es independiente y está fuera de toda relación; esa substancia verdadera de los fenómenos y cuyo conocimiento es siempre verdadero y no cambia, no es la ciencia. Ese modo de conocimiento que puede investigar las Ideas que son la objetivación inmediata de la «cosa en sí» o voluntad, es el arte, afirma Schopenhauer. Entonces, el Arte, la obra del genio, tiene como origen único el conocimiento de las Ideas y la comunicación de este conocimiento, es su fin único. Al contrario de la ciencia,

el arte llega a su fin en cualquier instante, pues ese objeto único que en la fuga universal de las cosas no era más que un átomo invisible se hace a sus ojos la representación del todo [...] el arte sujeta la rueda del tiempo; las relaciones desaparecen.⁴⁴

⁴³ *MVR*, III, §36, p. 22.

⁴⁴ *Ibid.*

Para Schopenhauer, el objeto del Arte es la esencia, las Ideas, que son objetivaciones inmediatas de la voluntad, y no son una cosa individual ni una noción abstracta y dependiente de la razón. Su definición del arte es clara en tanto la nombra como esa contemplación de las cosas independientemente del principio de razón, en oposición a aquella otra contemplación que se encuentra sometida a dicho principio, que es la de la experiencia y la de la ciencia.

En *Ensayo de Autocrítica* Nietzsche reconoce haber tratado un problema nuevo, esto es, el problema de la ciencia, vista por primera vez como algo problemático, como discutible; puesto en el umbral del arte, pues según cree, «el problema de la ciencia no puede ser conocido en el terreno de la ciencia».⁴⁵ Este libro lleno de secretos de artista, parecía estar dirigido a una especie excepcional de artistas dotados de capacidades analíticas y retrospectivas, y en el que se aproxima a una tarea temeraria, «ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida».⁴⁶ Esta frase nos ubica en el punto propicio para evaluar ciertas consideraciones sobre el arte y la ciencia.

Nietzsche indaga en el concepto de ciencia desde un sentido distinto e innovador pues ella no debe ser comprendida en su sentido tradicional que incluye una garantía absoluta de validez universal. Ella, en tanto posibilidad del saber mismo, debe comprenderse como saber que es un saber entre otro

⁴⁵ EA, en *NT*, p.27.

⁴⁶ *Ibid.*, p.28. [“die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens...”]. F. Nietzsche KSA, 2, 14.

valor que es meramente valoración humana, es decir, óptica, perspectiva, valoración y por ello, no es una vía de conocimiento de un *eidos* como abstracciones pertenecientes al mundo inteligible platónico.

Según se comprende, la concepción teórica del mundo deviene y es manifestación del instinto, de la pulsión artística de lo apolíneo del *Principium individuationis*, que es una constitución humana por esa tendencia a individualizar. Que la ciencia y el saber conceptual, puedan ser vistos en toda su extensión desde la «óptica del arte», significa que ellos contienen su origen instintivo, artístico, apolíneo, aunque lo escondan.⁴⁷ Esto equivale a afirmar desde Nietzsche que el terreno en el que se mueve la ciencia es el ámbito de la apariencia, y en esto coincide con el arte. De este modo, la ciencia contribuye a justificar y reforzar la existencia humana con su valor pragmático de estar al servicio de la vida, y el científico no sería más que un artista y un intérprete de la realidad.

El arte y la ciencia, se mueven en el campo de la apariencia y de allí su coincidencia, pues ambos contienen en su origen el instinto artístico de lo apolíneo, es decir, al mundo de la individuación, de lo fenoménico, de la apariencia. La pretensión socrática–platónica de encontrar verdades detrás del fenómeno se vuelve absurda, pues éstas son formas de representación subjetiva. «El hombre no encuentra en las cosas sino lo que él mismo suele

⁴⁷ M. Navia, *op. cit.*, p. 180.

poner en ellas este volver a encontrar, este reencuentro, se llama ciencia, e introducir, arte».⁴⁸

Entonces, «la crítica a Sócrates es el punto de partida para la crítica del saber de la ciencia, cuyas bases, reposan, en último término en la metafísica»⁴⁹; ésta última fundada en la tradición occidental en la división platónica de los dos mundos⁵⁰ para la cual Nietzsche opera el viraje fundamental: «El 'mundo verdadero' –una Idea que ya no sirve para nada, que ya ni siquiera obliga, –una Idea que se ha vuelto inútil, superflua, por consiguiente una Idea refutada: ¡Eliminémósla!».⁵¹

Al producirse esto todo se hunde en una vacua nada. Nietzsche no puede querer esto, según Heidegger, puesto que aspira a la superación del Nihilismo. No es necesaria la supresión del mundo sensible ni la del mundo suprasensible. Se trata por el contrario de eliminar la mala interpretación y la mala difamación de lo sensible, así como el exceso de lo suprasensible, para

⁴⁸ *VP*, §598E, p. 412. *WM*, §606K, s 415.

⁴⁹ M. De La Vega, “La crítica de la metafísica y su visión del arte como valor supremo”, en: *Eco* (227), Librería Buchholz, Bogotá, 1981, p. 547.

⁵⁰ Según la teoría de Platón, el mundo se divide en dos: «Mundo Inteligible» (el «mundo Verdadero», mundo de las Ideas) y «Mundo Sensible», (el Mundo Ilusorio de la apariencia sensible). Esto equivale a nombrar un «allá», arriba suprasensible y determinante y un «acá», abajo, aparente. Con tal separación se establece la división de una instancia que constituye el ser verdadero, el «ser en sí», inmutable, eterno y lo que «aparece» a los sentidos, como una copia imperfecta. Entonces, la Belleza, tiene su mayor jerarquía en el «Mundo Inteligible», siempre identificada con lo Bueno y lo Verdadero. En este sentido, los objetos que en el mundo sensible, se nos aparecen como «bellos», lo son sólo en la medida en que participan de la Idea suprema. En consecuencia, aquello que es percibido por los sentidos es degradado. De allí proviene la consideración platónica del Arte, tan sólo como una «copia» y lo que el artista logra es tan sólo una aproximación de la Idea de Belleza. Según Platón lo concibe, el arte es sólo ilusión, engaño a los sentidos, copia de copia, mediador y revelación del Ser verdadero por medio de la materia. La derivación de esta concepción en el pensamiento occidental, subordina lo Bello a lo Verdadero, fundamentación de la Estética tradicional.

⁵¹ *CI*, “Cómo el mundo verdadero acabó convirtiéndose en fábula”, p. 52.

despejar el camino hacia una nueva interpretación, hacia una nueva posibilidad de valores.⁵² Nietzsche no se propone la disolución de ningún error ni alcanzar una verdad más fundamental, más bien quiere que se consume el fracaso total de aquella opción resolutiva de la existencia desplegada del resentimiento y del espíritu de venganza que representa la razón socrática.⁵³

Entonces, si aquella visión platónica del mundo degradaba lo sensible, Nietzsche, para asegurarse su visión artística del mundo, renuncia a esta distinción y la invierte; de allí que la apariencia quede exaltada sin otro sentido que ella misma, sin pretensión de presupuestos intelectuales. Al eliminar la divinización de lo desconocido, del mundo suprasensible platónico, lleva esto a sus últimas consecuencias y afirma en *La voluntad de poder*: «si en general, hay algo que adorar es la apariencia la que debe ser adorada; ¡la mentira y no la verdad, es lo divino!». ⁵⁴

Con la inversión platónica, la apariencia se entiende como la efectiva y única realidad de las cosas. La realidad, el ser, es la apariencia en el sentido del aparecer perspectivístico. Pero a esta realidad le corresponde al mismo tiempo la pluralidad de perspectivas y con ella, la posibilidad de un parecer y de que se lo fije, es decir, la verdad una especie de apariencia, en el sentido de la mera

⁵² M. Heidegger, *op. cit.*, pp.189-198.

⁵³ D. Sánchez, *En torno al Superhombre. Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 129.

⁵⁴ *VP*, §1004E, p.648. WM,§1011K, s 663.

apariencia.⁵⁵ Entonces, ver la ciencia con la óptica del artista no consiste en mezclar lo artístico con la producción científica, «sino que la ciencia debe ser apreciada según su fuerza creadora, no según su utilidad inmediata ni según un vacío significado eterno».⁵⁶

Esta idea innovadora de ubicar la ciencia en la óptica del artista, implica una valoración de la ciencia y del arte en un sentido metafísico, más amplio y más profundo respecto a las consideraciones de Schopenhauer, su mentor espiritual en tiempos juveniles. Por otra parte, no queda duda que Nietzsche nunca desistirá de enjuiciar acremente a Sócrates con quien, —según cree— tuvo lugar la autodestrucción de Grecia. Bajo su poder una gran sombra se cierne sobre el destino de la historia universal, bajo su despótico saber el hombre está obligado a vivir al acecho de una gran mueca diabólica que se contenta al ver cómo él descansa sobre su hombro una enorme lanza.

Sócrates, «el mistagogo de la ciencia», es el guardián del umbral de esa puerta mágica hacia el Olimpo, y su acción maléfica actúa con toda la fuerza que turba, oscurece y debilita el espíritu del hombre, de aquel a quien el saber y la seguridad encontrada en los argumentos lo libran del miedo a la muerte; Sócrates «es el escudo de armas que, colocado sobre la puerta de entrada a la

⁵⁵ M. Heidegger, *op. cit.*, p.202.

⁵⁶ *Ibid.*, p.207.

ciencia, recuérdale a todo el mundo el destino de ésta, a saber, el de hacer aparecer inteligible, y por tanto justificada, la existencia».⁵⁷

Nuestro caballero dureriano debe armarse ante este despliegue de fuerzas que atacan y convierten todo lo existente bajo el optimismo teórico en una posibilidad y en una necesidad constante de escrutar la naturaleza de las cosas, por lo cual se ha debilitado el placer instintivo del vivir; en su lugar, un soplo pestilente llega desde todos los confines de estos paisajes por donde transita el armado, fuerte y seguro caballero. Debe enfrentarse a ese tipo de hombre socrático para quien los conceptos, juicios y raciocinios constituyen la más elevada y superior de todas las capacidades humanas, y cree abarcar con todo su conocimiento el mundo entero de las apariencias tratando de tejer redes que resulten impenetrables.

Pero la ciencia se ve amenazada por su propia pretensión de escrutar la totalidad de lo existente y estupefacta se percata de la existencia de puntos límites que son imposibles de esclarecer. «Cuando aquí ve, para su espanto, que, llegada a estos límites, la lógica se enrosca sobre sí misma y acaba por morderse la cola»,⁵⁸ es entonces cuando irrumpe una nueva forma de conocimiento, es decir, el conocimiento trágico, «que aun sólo para ser soportado, necesita del arte para como protección y remedio».⁵⁹ El hombre

⁵⁷ *NT*, secc. 15, p.128.

⁵⁸ *Ibid.*, p.130.

⁵⁹ *Ibid.*

socrático, prototipo del hombre moderno se da cuenta de las consecuencias del saber y entonces se espanta. Aunque esté del lado de la ciencia, no quiere sus resultados y aunque aspira una cultura, no se siente a gusto con las condiciones sociales que le son impuestas. La cultura alejandrina se asentaba sobre la base del optimismo lógico, al igual que la cultura moderna, que procura la felicidad de la vida terrenal.

Sócrates siempre ha guiado una forma de existencia que es propia al hombre teórico, que encuentra satisfacción en la vida y en cuyo escudo va impreso el legado de la ciencia.⁶⁰ Con este hombre se nos presenta una nueva forma de la «jovialidad griega», la alejandrina, la jovialidad del hombre teórico, que contiene todos los signos no dionisiacos, a saber: combate la sabiduría y el arte dionisiaco; disuelve el mito; reemplaza el consuelo metafísico por una consonancia terrenal, incluso por un *deus machina*, «dios de las máquinas y los crisoles»,⁶¹ esto es, las fuerzas de los espíritus de la naturaleza conocidas y empleadas al servicio del egoísmo superior; la corrección del ser por medio del saber; una vida guiada por la ciencia; encerrar al ser humano individual en un estrecho círculo de tareas solubles, en cuyo interior le dice jovialmente a la vida «Te quiero, eres digna de ser conocida».⁶² Estas son, pues, todas las armas de Sócrates, el estratega oponente de aquel

⁶⁰ J. Quesada, *op.cit.*, p.140.

⁶¹ *NT*, secc. 17, p.144

⁶² *Ibid.*

caballero, emblema de aquella ingenuidad de los griegos antiguos, la que hemos de concebir «como la flor, brotada de un abismo sombrío, de la cultura apolínea, como la victoria que con su reflejo de la belleza alcanza la voluntad helénica sobre el sufrimiento y sobre la sabiduría del sufrimiento».⁶³

Tal como Nietzsche afirma, eso que llamamos cultura se compone por la mezcla de ciertos estimulantes y, según sea la proporción de las mezclas, estamos frente a una cultura socrática, artística o trágica. Este es un fenómeno eterno: mediante una ilusión que se extiende sobre todas las cosas, la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo. Así, Nietzsche refiere a tres grados de ilusión: al socrático, lo encadena el placer del conocer y la ilusión curativa de la herida abierta de existir; al artístico, lo enreda el velo de la belleza del arte, que se agita ante sus ojos; al trágico, el consuelo metafísico de que bajo el torbellino de los fenómenos, fluye incesantemente la vida eterna.

Ahora bien, dice Nietzsche, estos grados de ilusión están sólo reservados a naturalezas noblemente dotadas, «que sienten el peso y la gravedad de la existencia en general, con hondo displacer, y a la que es preciso librar engañosamente de ese displacer mediante estimulantes seleccionados».⁶⁴ El hombre moderno, cuyo prototipo es Sócrates, vive preso de la red de la cultura alejandrina que tiene por ideal el hombre teórico, equipado con las más

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 145.

altas fuerzas cognoscitivas y trabaja al servicio de la ciencia. Ésta parece ser la única existencia permitida para ese hombre que tiene puesta su mirada en ese ideal de hombre socrático.

De este modo, lo que se encuentra en la base de esa cultura socrática se devela como un optimismo que cree no tener barreras y cree en la posibilidad de una cultura universal del saber; la «felicidad terrenal de todos» es imposible y además, su idea comienza a proyectarse como una hidra de cien cabezas de modo imperativo. Para que tal cultura tenga una existencia duradera, es preciso un estamento de esclavos, y cuando se ha desgastado el efecto de seductoras palabras, se encamina a su propia aniquilación. Afirma Nietzsche: «no hay nada más terrible que un estamento bárbaro de esclavos que haya aprendido a considerar su existencia como una injusticia y que se disponga a tomar venganza no sólo para sí, sino para todas las generaciones».⁶⁵ Esto constituye el germen del aniquilamiento de la sociedad.

⁶⁵ *NT*, secc. 19, p.147.

2.6. Schopenhauer, el caballero desesperanzado

Con ánimo conmovido, preocupados mas no desesperanzados y como hombres contemplativos, nos ubicamos en las puertas del «pasado» y del «futuro» para ver cómo se libra la batalla cuando el arte extiende su inmensa red sobre el mundo en el que ciencia parece destinada a deshacerse en fuertes jirones en medio de la agitación y del torbellino de la gran transmutación: la ciencia ha quedado reemplazada como destino seguro por una nueva sabiduría, la sabiduría trágica. Para esta batalla necesitamos la fuerza de aquel caballero pero el espíritu acorazado por la confianza en Dionisos y su eterno contrincante Apolo, pues juntos deben luchar por la victoria sobre la seguridad que otorga la razón y la lógica, es decir, esta lucha es de Dionisos y Apolo frente a Sócrates. El caballero de broncea mirada lleva el gorjal completamente ajustado a su rostro para simular la dureza de su gesto, para emprender su camino de espanto.

«Nuestro Schopenhauer fue un caballero dureriano de ese tipo: le faltaba toda esperanza, pero quería la verdad. No existe su igual».⁶⁶ Esta última expresión de Nietzsche contiene una aparente contradicción, pues a Schopenhauer le faltaba toda esperanza —según se nos indica aquí— y sin embargo, él es la esperanza de una renovación de la cultura alemana. Debemos

⁶⁶ *NT*, secc. 20, pp. 163-164. [Ein solcher Dürerscher Ritter war unser Schopenhauer : ihm fehlte jede Hoffnung, aber er wollte die Wahrheit, Es giebt nicht Seinesgleichen"] F. Nietzsche KSA, 20,131.

recordar que tal renovación tiene su mayor paladín en la música de Wagner, pero Schopenhauer asegura el avance hacia un nuevo tiempo: éste es, pues, el anuncio del hombre trágico.

Schopenhauer considera que la representación no es una esfera independiente de la voluntad sino que está a su servicio y le proporciona el conocimiento del objeto de la voluntad, que no es más que la vida misma en su totalidad. Entonces, decir voluntad, es decir voluntad de vida. Dos posibilidades quedan abiertas a partir de ello: la afirmación o la negación de la voluntad de vivir. Según considera Schopenhauer, la voluntad no tiene límites, es insaciable y eternamente insatisfecha, es un aspirar sin término, un querer perpetuo. Querer y aspirar, esa es la esencia de la naturaleza ininteligible, mas todo querer es la falta de algo, es la indigencia, es decir, el dolor al que está condenado todo querer. Siempre cada satisfacción es un nuevo punto de partida para un nuevo querer y cada insatisfacción es un dolor.⁶⁷

La voluntad es conflicto y desgarramiento y por lo tanto, es dolor. Es tensión continua, es un «tender a» y como tal, nace de una privación, de un descontento; sufrimiento hasta no verse satisfecho. Pero ninguna satisfacción es duradera sino que por el contrario es el punto inicial a un nuevo «tender a», siempre obstaculizado, siempre en lucha; que no tiene fin último y por lo tanto

⁶⁷ Cfr., M. Bedano, "El pensamiento trágico de Schopenhauer y Nietzsche", Universidad de Río Cuarto, Argentina [texto en la web] Disponible: <http://www.alfinal.com/Temas/shopniet.php> [Consulta: febrero 2008]

el sufrir no tiene ni medida ni final. El desarrollo del conocimiento, la autoconciencia a la que llega la voluntad en el ser humano acrecienta la convicción de que la vida es, en consecuencia, necesidad y dolor. Según nos enseña Schopenhauer, señala J. L. Vermal, el sufrimiento es el motor de la vida; cuando de un respiro, lo que el hombre encuentra no es la felicidad y la serenidad sino el aburrimiento, se manifiesta la falta de finalidad de la voluntad, así como su absoluta identificación con la vida.⁶⁸

Esta es la clave del pensamiento trágico de Schopenhauer: «vivir es padecer». ⁶⁹ La vida oscila como un péndulo, entre el dolor y el hastío, que son sus elementos constitutivos. Al igual que la esencia de la naturaleza que es una constante aspiración, la esencia del hombre consiste en un querer y un aspirar inextinguibles. Siendo el hombre la objetivación más perfecta de la voluntad de vivir, es asimismo el más necesitado de los seres; no es más que voluntad y necesidad. Se ve abandonado a sí mismo, inseguro de todo, siempre acechado por los peligros. Con este pensador, se afirma que «la vida sólo es una continua lucha por la existencia, con la certidumbre de sucumbir al fin». ⁷⁰ Sin embargo, lo que hace que el hombre persevere en este duro combate no es tanto el amor a la vida sino el temor a la muerte, que siempre inevitable y a la vista, puede

⁶⁸ J.L. Vermal, *op.cit.*, p.118.

⁶⁹ *MVR*, IV, §57, p.129.

⁷⁰ *Ibid.*, p.130.

caer sobre el hombre en cualquier momento. *Memento mori*, ¡recuerda que has de morir!:

La muerte es como una vieja cortesana que anduviera por sendas y caminos a la búsqueda de obligados compañeros de viaje, dice el Sabio. Querer evitarla es imposible, nadie lo ha conseguido hasta ahora, porque conoce los misterios de cada cual ya que nuestro destino está escrito en las estrellas. Llega la más de las veces, sin ser advertida, y hace que toda una vida resulte insuficiente para ser avisados.⁷¹

Dice Schopenhauer, la vida es un mar sembrado de escollos y remolinos, e incluso aquél que con prudencia y buena suerte logra sortearlo, a cada paso se acerca al naufragio total, inevitable e irreparable, a la muerte, hacia la que navega directamente. «Mas el término final de esta penosa travesía, el puerto es más temible para él que todos los escollos que ha evitado».⁷² Cuán cerca nos ubicamos en esta visión con los dramáticos naufragios del británico J.W. Turner (1775-1851), símbolos de la lucha del hombre en ese mar embravecido, inestable y amenazador. La existencia del individuo humano lanzada así en la infinitud del tiempo y del espacio, está limitada sólo al presente, que huye libremente hacia lo pasado; siendo esta fuga un paso perpetuo a la destrucción, un morir constante. (Figura 5)

⁷¹ Así comentaba doña María de Molina a su nieto el joven príncipe Alfonso XI, tratando de prevenirle sobre el futuro que le aguardaba y las adversidades que había de superar al heredar el trono de su padre el rey Fernando IV.

⁷² *MVR*, IV, §57, p. 131.



Figura 5. Joseph M. William Turner. «El Naufragio», 1805. Óleo sobre lienzo, 170.5 x 241.5 cms. Tate Gallery, Londres.

De ahí que, la vida, «es un derrame constante del presente en el pasado que se desvanece: una muerte perpetua».⁷³ El mundo y los hombres, son por una parte, las almas condenadas y por otra, los demonios; así, los hombres se hallan condenados a la vida y aunque en cada acción el hombre rechaza a la muerte, ella está llamada, finalmente, a vencer.

⁷³ *Ibid.*, p.129.

La marcha del individuo humano no es más que una sucesión de caídas evitadas, nuestra vida corporal no es más que una muerte incesantemente impedida, una destrucción retardada siempre de nuestro cuerpo; mientras que la actividad del espíritu es un esfuerzo constante para desechar el hastío, que aparece en aquellos momentos en que la necesidad y el dolor dejan un instante de reposo y así el hombre apela a cualquier pasatiempo. El deseo de vivir mantiene ocupados y agitados a todos los vivos, pero una vez asegurada la vida, no saben qué hacer con ella. Si la vida es necesidad y dolor, entonces, cuando la necesidad queda satisfecha, se cae en la saciedad y el tedio, por eso el final es tan sólo algo ilusorio: con la posesión el atractivo se desvanece; así, el deseo renace de nuevo y junto con él, la necesidad; en caso contrario, aparecerá la tristeza, el vacío, el aburrimiento, enemigos más terribles que la necesidad.

El hombre se rehúsa a reconocer esta verdad, semejante a una medicina amarga, que reside en considerar el dolor como esencial a la vida y no es un invasor que lo acecha desde fuera, sino que cada uno lleva en su interior el manantial inagotable de él.

Cada individuo con su existencia no es más que un breve ensueño de la eterna voluntad de vivir, del genio inmortal de la Naturaleza. Es un bosquejo más, fugitivo, que traza la voluntad, sobre su lienzo infinito (espacio y tiempo), y que

no deja durar más que un instante imperceptible, borrándolo enseguida para dibujar nuevas figuras.⁷⁴

Visto así, este es el aspecto grave de la vida que, considerada en conjunto, es una tragedia; los esfuerzos que siempre fracasan, las esperanzas pisoteadas implacablemente, los errores fatales de la vida, con el dolor que va creciendo y con la muerte como desenlace, constituyen en verdad una tragedia. «Nuestra vida encierra todos los dolores de la tragedia, sin que conservemos al menos la dignidad de personajes trágicos».⁷⁵ La vida de cada individuo es una lucha, no sólo metafísica con el dolor y el tedio, sino también una lucha con el resto de los individuos. «A cada paso se topa con su enemigo, vive en continua guerra y muere con las armas en la mano».⁷⁶

Esta es la desesperanza del caballero Schopenhauer. Sin embargo él reconoce que el hombre debe aprender a reconocer sus debilidades y sus fortalezas, debe desenvolver sus disposiciones naturales más salientes y marchar así en la dirección en que le son útiles y necesarias; debe evitar emprender cosas en que tenga la seguridad del fracaso a pesar de todos sus esfuerzos. «Sólo el que llegue a este punto será siempre en todo, y con plena conciencia, el hombre que es: su yo nunca le hará traición, porque sabrá

⁷⁴ *MVR*, IV, §58, p.138.

⁷⁵ *Ibid.*, p.139.

⁷⁶ Antisieri y Reale, *op.cit.*, p.215.

siempre lo que puede esperar de él». ⁷⁷ Un hombre así siempre experimenta la satisfacción de sentir sus fuerzas, y en raras ocasiones sentirá el llamado del sentimiento de sus debilidades, que es una humillación que le causa tristeza a su espíritu. En un bello poema, J.L. Borges plasma en palabra el destino de este caballero y el suyo propio, un mortal siempre bajo el acecho de la muerte:

*Los caminos son dos. El de aquél hombre
De hierro y de soberbia, y que cabalga,
Firme en su fe, por la dudosa selva
Del mundo, entre las befas y la danza
Inmóvil del demonio y de la Muerte,
Y el otro, el breve, el mío ¿En qué borrada
Noche o mañana antigua descubrieron
Mis ojos la fantástica epopeya,
El perturbable sueño de Durero,
El héroe y la caterva de sus sombras
Que me buscan, me acechan y me encuentran?
A mí, no al paladín, exhorta el blanco
Anciano coronado de sinuosas
Serpientes. La clepsidra sucesiva
Mide mi tiempo, no su eterno ahora.
Yo seré la ceniza y la tiniebla;
Yo, que partí después, habré alcanzado
Mi término mortal; tú, que no eres,
Tú caballero de la recta espada
Y de la selva rígida, tu paso
Proseguirás mientras los hombres duren.
Imperturbable, imaginario, eterno.*

Schopenhauer consideraba que la raíz del mal reside en la esclavitud de la voluntad, esclavitud que depende de la voluntad de vivir. Propone dos vías para que el hombre se libere de esa esclavitud a la que lo somete la voluntad.

⁷⁷ MVR, IV, §55, p.125.

Uno de esos medios es el de la contemplación estética, el arte; el otro es el ascetismo, verdadera vía de salvación.

De este modo, nos centramos en la separación de Nietzsche respecto a las consideraciones de su maestro Schopenhauer, y este es nuestro tercer argumento. Nietzsche se separa de aquél enérgico genio sombrío, en cuya obra principal «veía enfermedad y curación, destierro y refugio, infierno y cielo; se fijaba sobre él, semejante a un sol, el ojo totalmente desinteresado del arte».⁷⁸ Algunas de esas ideas centrales que adopta de Schopenhauer en *El Nacimiento de la Tragedia*, son reconocidas por Nietzsche cuando evidencia aquella influencia al considerar todos los componentes de una consideración profunda y pesimista del mundo, y junto con esto, la doctrina mística de la tragedia: «el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón del primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad reestablecida»,⁷⁹ esto conforma el significado metafísico que en la tragedia se nos desvela bajo un velo estético.

Nietzsche comienza su separación de esa concepción pesimista del mundo y del destino humano que enseña su maestro Schopenhauer. Veamos en cuál dirección Nietzsche nos invita a recorrer en medio de la contienda, por la

⁷⁸ G. Reale y D. Antiseri, *op.cit.*, pp.213-214.

⁷⁹ *NT*, secc.10, pp.97-98.

afirmación de todo lo existente y cómo este caballero es una prefiguración de un nuevo hombre. El primer llamado que Nietzsche hace, en medio de ese desierto de la cultura por el que cabalga su caballero Schopenhauer, es a la creencia en una vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia.

Bdigital.ula.ve

2.7. El caballero trágico: un nuevo combate.

Justamente este caballero cabalga imperturbable y necesita armarse para un duro combate; se inicia un nuevo episodio de la escaramuza, no hay miedo en ello, su espíritu anuncia la llegada de la maravillosa celebración de los saturnales de la naturaleza, transformación del desierto sombrío en el que se escucha «el tono melancólico de las Madres del ser, cuyos nombres son: Ilusión, Voluntad y Dolor».⁸⁰ Este espíritu habla en otra voz, el discípulo del dios Dionisos nos habla en tono de quien se adentró en los misterios insondables que habitan bajo las bellas superficies; en adelante escucharemos a Nietzsche hablar con tono fuerte pero distante de lo que anunciaba su caballero Schopenhauer. Aquí la distancia y la disidencia se ponen en evidencia porque ahora corresponde el tiempo de afirmación de la vida incluso en lo sombrío, tenebroso y terrible que engalana con bellos ropajes la hermosa figura de Apolo, dios del Olimpo, dios de la luz y de la belleza; el brillo fulgurante del arnés que lleva el caballero esconde el grito del horror ante el despedazamiento del individuo.

«Ahora osad ser hombres trágicos: pues seréis redimidos. ¡Vosotros acompañareis al cortejo dionisiaco desde la India hasta Grecia! ¡Armaos para

⁸⁰ *NT*, secc.20, p.164.

un duro combate, pero creed en los milagros de vuestro dios!». ⁸¹ Esta expresión en *El Nacimiento de la Tragedia* constituye el itinerario estratégico de una nueva lucha, se alternan los oficiales y Dionisos es el nuevo caballero que encuentra aquí una prefiguración con profundas consecuencias en la obra posterior a esos años de juventud, que son evaluados en retrospectiva por Nietzsche en el *Ensayo de Autocrítica* y *Ecce Homo*. Con certeza desde esta mirada en retrospectiva se comprende el alcance que tuvieron aquellas ideas premonitorias acerca de ese nuevo combate, que en principio se nos ofrece como una promesa de renovación que trasciende el campo de la cultura, y se instala en una nueva concepción de la vida entendida bajo la perspectiva de lo trágico; ciertamente, la lucha a librar no parece fácil, sin embargo nos guía el aliciente de que «el tiempo del hombre socrático ha pasado: coronaos de hiedra, tomad el tirso en la mano y no os maravilléis si el tigre y la pantera se tienden acariciadores a nuestras rodillas». ⁸²

La osadía de ese hombre trágico reside en cabalgar sin estar atento a los obstáculos, así va nuestro caballero, perfectamente armado para la nueva lucha: de paso seguro y mirada fija; su lanza en descanso parece esperar el momento oportuno para roturar otras tierras, otro destino; es otro el hombre que cabalga hacia esos paisajes venciendo y olvidando el optimismo del

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

hombre teórico, del hombre moral quien confiado en su espíritu religioso siempre se ha visto perseguido, instigado por la muerte y el diablo; convertido en el hombre del resentimiento, la culpabilidad y la necesaria expiación de sus culpas, en una palabra, este hombre habrá de vencer todo aquello considerado hasta ahora como un ideal, enemigo de la vida y calumniador del mundo.

Bdigital.ula.ve

2.8. El arma del nuevo soldado: lo trágico

Nietzsche en sus años juveniles de *El Nacimiento de la Tragedia* cree, como Schopenhauer, que la vida es esencialmente trágica, pero logró deslastrarse de aquel pesimismo y resignación que estaba a la base de ese pensamiento. En *Ensayo de Autocrítica*, cita textualmente a su pensador predilecto por entonces, y dice:

lo que le otorga a todo lo trágico el empuje hacia la elevación es la aparición del conocimiento de que el mundo, la vida no pueden dar una satisfacción auténtica, y, por tanto, no son dignos de nuestro apego: en esto consiste el espíritu trágico—, ese espíritu lleva, según esto, a la resignación.⁸³

Según Nietzsche, la tragedia así admitida encamina la voluntad hacia la nada en tanto que desde ella y con la visión que ella proporciona, el mundo y la existencia no son merecedores de nuestro afecto ni esfuerzo. Ante el espectáculo de las desdichas que en la voluntad se representa, sólo le resta la sustracción consoladora de los acontecimientos, lo que significa una voluntad que se vuelve sobre sí misma con el fin de negarse y de autoaniquilarse.

De este modo, Nietzsche enjuicia crudamente todo tipo de consideración que valore la existencia bajo los signos de la resignación, renuncia y negación. «Schopenhauer se equivocó aquí, como se equivocó en

⁸³ EA, en *NT*, p.34.

todo».⁸⁴ Según Nietzsche, la tragedia es precisamente la mejor prueba de que los griegos no fueron pesimistas; la tragedia alimenta y fomenta el deseo de vivir y es un contundente e inflexible «sí» a la existencia. Más allá del dolor y el conflicto que se producen allí, lo que sucede es realmente una alegre afirmación optimista. Ésta es ya la sentencia de lo dionisiaco pues ante todo es afirmación de la vida, aun en los aspectos más terribles y sombríos. Es la revelación de una voluntad capaz de decir «sí» y la vida no es redimida a causa del sufrimiento pues no puede atribuírsele ninguna culpabilidad, por el contrario, el dolor y el sufrimiento son plenamente justificados.

Para Nietzsche la tragedia significaba la maravillosa posibilidad de afirmación de la vida, a pesar del dolor y del espanto precisamente. Nos encontramos —tal como afirma R. Ávila— ante una transformación de la resignación schopenhaueriana en la más absoluta afirmación⁸⁵. «Oh, de qué modo tan distinto me hablaba Dionisos a mí! ¡Oh, cuán lejos de mí se hallaba entonces justo ese resignacionismo!».⁸⁶ Esto se esclarece en *Crepúsculo de los Idolos*, dejando en evidencia su absoluta convicción de un sentido afirmativo de la vida, a partir del conocimiento de la psicología de la tragedia:

⁸⁴ EH, “El nacimiento de la tragedia”, p. 68.

⁸⁵ Cfr., R. Ávila, *op. cit.*, pp.36-41.

⁸⁶ EA, en *NT*, p.34.

El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida, regocijándose de su propia inagotabilidad al sacrificar a sus tipos más altos, —a eso fue a lo que yo llamé dionisiaco, eso fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta trágico. No para desembarazarse del espanto y la compasión, no para purificarse de un efecto peligroso mediante una vehemente descarga del mismo —así lo entendió Aristóteles—: sino para más allá del espanto y la compasión, ser nosotros mismos el eterno placer del devenir, —ese placer que incluye en sí también el placer del destruir.⁸⁷

Entonces, Nietzsche define el concepto de lo trágico, que es esencial en nuestra interpretación, para la comprensión de esa alternancia de oficiales que han de librar la nueva batalla. Este nuevo oficial en mando enfila todo su poder y cuando actúa, todo es tocado por la magia dionisiaca. Su silueta en perfil se dibuja en medio de vientos huracanados que envuelve todas las cosas inertes, podridas, formando remolinos de nubes rojas de polvo, y las arrastra con la fortaleza de un espíritu que no conoce la detracción, valiente, se enfrenta a sus oponentes ahora desgarrados por su lanza, y sigue solo con el corcel y el perro.

⁸⁷ *CI*, p.136.[“Das Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen; del Wille zum Leben, im Opfer seiner höchsten Typen der eignen Unerschöpflichkeit frohwerdend — das nannte ich dionysisch, das errieth ich als die Brücke zur Psychologie des tragischen Dichters . Nicht um von Schrecken und Mitleiden loszukommen , nicht um sich von einem gefährlichen Affekt durch dessen vehemente Entladung zu reinigen —so verstand es Aristoteles—: sondern um, über Schrecken und Mitleid hinaus, die ewige Lust des Werdens selbst zu sein, — jene Lust, die auch noch die Lust am Vernichten in sich shliesst...”] F. Nietzsche KSA, 5, 160.

«La tragedia se asienta en medio de ese desbordamiento de vida, sufrimiento y placer, en un éxtasis sublime».⁸⁸

Sobre estas consideraciones podemos plantear dos nociones importantes: la primera es que lo trágico, esencialmente, es afirmativo —y por ello es puente para la psicología del poeta trágico—, para lo cual se precisa advertir que ha de ser comprendido a la luz del problema de lo dionisiaco. Desde la primera incursión que tuvo lugar en *El Nacimiento de la Tragedia*, hasta sus últimas obras, se asocian con la dimensión de lo dionisiaco lo desmesurado, complejo, incierto, horrible. Decir Dionisos alude a la vida exuberante, triunfante, al desbordamiento de vitalidad, sentimiento que crece y expande apasionadamente, dolorosamente; sentimiento que se expande en estados más oscuros, más plenos, más fecundos; aceptación de las cualidades más espantosas y equívocas de la existencia, sentimiento de unidad necesaria entre creación y destrucción y, sentimiento desbordante de vida y de fuerza, donde el dolor actúa como estimulante y no como reprobación. De la total asimilación del concepto trágico, se extrae, efectivamente, la afirmación dionisiaca que equivale a nombrar la voluntad misma de la existencia.

Schopenhauer otorgaba a la voluntad el sentido de privación, dolor; sufrimiento que llevaba el sello profundo de la resignación como una renuncia

⁸⁸ *NT*, secc. 20, p.164.

a la felicidad, a la esperanza de la voluntad de vivir. Por el contrario, Nietzsche afirma la voluntad desde la perspectiva del juego, «cuyo efecto inmediato es el placer estético. 'Juego' es fundamentalmente transformación, transmutación del fondo dionisiaco originario en imágenes capaces de afirmar la vida, de afirmar incluso el sufrimiento como 'máscaras' (apariencias) de Dionisos».⁸⁹ Esta consideración del juego artístico de la voluntad nos recuerda a Heráclito: «el niño que jugando, coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego las derriba».⁹⁰ Esta es una voluntad que es afirmación del principio lúdico de construcción y destrucción inocentes; sin culpa, sin expiación ni carga moral, que justifiquen la existencia, aun en lo que ésta tiene de terrible, espantoso, enigmático y doloroso.

La segunda idea importante es que la tragedia no provoca un efecto de purificación, el efecto catártico en sentido aristotélico; el hombre es en el placer del devenir —y en el placer del destruir— más allá del espanto y la compasión. De esta significación de Dionisos que afirma todo lo que aparece, incluso el más profundo sufrimiento, puede ser descifrada la esencia de lo trágico que es la afirmación múltiple y pluralista. Según G. Deleuze, para la afirmación de todo lo existente desde la visión nietzscheana es preciso el poder de la metamorfosis y la laceración dionisiaca. Los negadores de tales componentes ven aparecer el hastío y la angustia. Lo trágico no se halla en esa

⁸⁹ R. Ávila, *op.cit.*, p. 78.

⁹⁰ *NT*, secc.24, p.188.

angustia, ni en la nostalgia por la unidad perdida; por el contrario, «lo trágico se halla únicamente en la multiplicidad, en la diversidad de la afirmación como tal. Lo que define lo trágico es la alegría de lo múltiple, la alegría plural».⁹¹

Lo trágico designa la forma estética de la alegría, no es *catarsis*, ni solución moral del miedo o la piedad. La tragedia inmediatamente, es alegre sin apelar al temor o al miedo del espectador. Por el contrario,

ante la tragedia lo que hay de guerrero en nuestra alma celebra sus saturnales; quien está habituado al sufrimiento, quien va buscando el sufrimiento, el hombre heroico, ensalza con la tragedia su existencia —únicamente a él le ofrece el artista trágico la bebida de esa crueldad dulcísima.⁹²

Lo trágico se libera del miedo o de la piedad, así la vida recibe en homenaje su sabiduría suprema, la sabiduría trágica. Dionisos se convierte en el símbolo de la vida; en la tragedia, pese al terror y la compasión, nos convence del eterno placer de la existencia, de la alegría de vivir, no como individuos sino como partícipes de esa sustancia viviente única que envuelve a todos por su voluptuosidad creadora de la vida.

Frente aquellos instintos degenerativos propios del cristianismo y su virtud moral como la quería retratar Durero con su «soldado de Cristo»; de Sócrates y su optimismo, de Schopenhauer y su negación, el caballero provisto con poderosas armas confirma su estrategia de lucha: la afirmación nacida de

⁹¹ G. Deleuze, *op.cit.*, p. 29.

⁹² *CI*, “IncurSIONES de un intempestivo”, pp.102-103.

la sobreabundancia es un «decir sí» sin reservas al sufrimiento, a la culpa y a todo lo problemático y extraño de la existencia. En su totalidad, el instinto degenerativo, con su pretensión de valores y metas universales, en la historia del pensamiento occidental, ha ido minando la vida del hombre; por ello, este nuevo oficial del ejército prepara su lanza y con gesto severo parece ceñir aún más el gorjal a su rostro, para mirar de frente a sus enemigos y desenmascarar su intención de aniquilar el instinto de placer, de afirmación nacida del dolor y el espanto.

Nietzsche creía que en su época se estaban fraguando las condiciones para el resurgir de aquella patria originaria de los griegos, donde el mundo recobraría su natural sentido, su original inocencia, haciendo inviable la admisión de un universo inspirado en el ser metafísico. Es frecuente en *El Nacimiento de la Tragedia* la identificación de esta esperanza con sus preceptores Wagner y Schopenhauer, sin perder nunca de vista que este primer escrito se constituyó en un canto de alabanza a quien consideraba un artista trágico. A pesar de su distanciamiento de aquellos inspiradores juveniles, en *Ecce Homo* ratifica su cometido y lo escuchamos en estas palabras reveladoras: «Yo prometo una edad trágica: el arte supremo en el decir sí a la vida; la tragedia volverá a nacer cuando la humanidad tenga detrás de sí la

conciencia de las guerras más duras, pero más necesarias, sin sufrir por ello». ⁹³

El sentido de lo trágico a la luz de lo dionisiaco ya ocupaba el pensamiento de Nietzsche desde su juventud con una necesidad de trasponer y transfigurar instintivamente al nuevo espíritu que llevaba por dentro. Nuestro caballero, que no es otro que el hombre trágico, nunca descansa en su afán por encontrar esas vías de la conservación de una conciencia trágica que garantice el porvenir de la humanidad; el más triste lamento se escucharía por todos los rincones de la tierra si los hombres llegaran a perder esa esperanza, por ello el hombre ha de sentir un goce pleno al saber que esa conciencia trágica está integrada de nuevo al mundo, este es el júbilo de la humanidad ante la garantía de la perduración de lo humano en sí.

Para alcanzar tal fin es necesaria otra especie de hombres, otro género de espíritus que el encontrado en esta época, dice Nietzsche,

espíritus fortalecidos por guerras y victorias, a quienes la conquista, la aventura, el peligro, e incluso el dolor se les hayan convertido en una necesidad imperiosa; se necesitaría para ello estar acostumbrado al aire cortante de las alturas, a las caminatas invernales, al hielo, y a las montañas. ⁹⁴

⁹³ *EH*, "El nacimiento de la tragedia", p.71.

⁹⁴ *GM*, II, p.109.

¿Pero, es esto posible hoy día? —se pregunta—. En una época cualquiera, más robusta que éste presente decaído, hará falta que llegue el hombre redentor del gran amor y del gran desprecio; ese espíritu creador a quien su impulso creador lance más allá y lo separe del «más acá» y del «más allá». Este caballero es el espíritu libre cuya soledad es desconocida por todos los pueblos como si fuera una huida de la realidad, mientras que no hace más que abismarse en esa realidad, para traer un día, cuando vuelva la redención de esa realidad, el rescate de esa maldición que el ideal actual ha hecho pesar sobre ella. Se entiende entonces el sentido que hemos de otorgarle a este caballero desde la perspectiva nietzscheana; éste es el hombre fuerte para quien el «decir sí» a la realidad es una necesidad, mientras que para los débiles la necesidad es el «ideal»; están inspirados por su debilidad, son cobardes y huyen de la realidad. Según Nietzsche, el hombre débil no es dueño de conocer: los decadentes tienen la necesidad de la mentira, ella es condición de conservación. «Quien comprende la palabra dionisiaco y se comprende a sí mismo en ella, no tiene necesidad de nada aquello que *huele a la putrefacción: Platón, el cristianismo y Schopenhauer*».⁹⁵

En los nuevos parajes a los que nos conduce este caballero nietzscheano se escucha la voz de Zaratustra con la promesa de un futuro dionisiaco de la música, como señal trasladable a la humanidad entera y ratifica una edad

⁹⁵ EH, “El nacimiento de la tragedia”, p.70.

trágica a partir de la aniquilación de lo degenerado y parasitario, sembrado en milenios de historia de violación del hombre. Esto ya se dejaba sentir desde *El Nacimiento de la Tragedia* con el anuncio de una renovación del espíritu alemán y la esperanza de un renacer de la tragedia; y desde entonces no renuncia a creer en un futuro dionisiaco de la música.⁹⁶

¿En qué sentido lo proyecta Nietzsche? En principio, propone adelantar un siglo suponiendo que su «atentado contra los milenios de contranaturalidad y violación del hombre» haya alcanzado el éxito en sus objetivos. Esta es la crítica que Nietzsche emprende en toda su obra contra la historia del mundo occidental una visión que propone el destrono de todos los principios

⁹⁶ Podemos señalar que en 1865 Wagner había escrito algunos párrafos inconexos para un ensayo que llamó *¿Qué es alemán?* publicado trece años después, (1878) en la prensa alemana *Bayreuther Blätter*, aquí Wagner hace un recorrido para desentrañar la idiosincrasia de los alemanes, afirmando que el renacimiento del espíritu de este pueblo se produjo justo después de la más completa postración de su naturaleza, luego de enfrentarse a la total extinción nacional como consecuencia de las violentas devastaciones de la Guerra de los Treinta Años. Esta guerra significó, al decir de Wagner, la destrucción de la nación alemana, y sus efectos constituyeron el máximo obstáculo para una renovación. Sin embargo, pese a la aniquilación de la nación, el espíritu alemán sobrevivió a toda prueba. La esencia de ese espíritu para Wagner es el genio entendido como esos extraordinarios dones de las individualidades que no están al servicio del provecho mundano; entonces, uno de los rasgos más maravillosos de la historia del espíritu alemán consistirá en proyectar hacia afuera una renovación que sólo tendía lugar si se aprovechara la reunión de fuerzas, y la conversión del recuerdo (*Erinnerung*) como un proceso de autoconciencia o autodescubrimiento (*Er-Innerung*). Se trata de la interioridad más profunda del alemán, que se modela a sí mismo mientras se protege de las influencias externas. No sería entonces exagerado, según su modo de pensar que la significación universal de la Antigüedad habría quedado sin descubrirse si no hubiese sido por el reconocimiento que de ella hizo el espíritu alemán. Comparativamente otras naciones europeas no tuvieron el ingenio de lograr ese develamiento, sólo el alemán pudo captar la originalidad humana de lo antiguo al descubrir que su significado era completamente ajeno a otra finalidad que no fuera lo puramente humano. Al producirse esa comprensión íntima de la Antigüedad, el espíritu alemán fue capaz de restaurar lo 'puramente humano' forjando una forma nueva que partía de la concepción del mundo que tenía la antigüedad, sin el empleo de formas antiguas como si se tratase de partir de una materia prima dada. Esa idea auténtica de lo antiguo sólo podía hallarse a mediados del siglo XVIII con Winckelmann y Lessing.

anquilosados por la metafísica, la religión, la filosofía, la moral; en fin en contra de todo aquello que ha vulnerado y transgredido al hombre.

Este atentado nace de una decisión tomada mediante un conjuro contra todo lo creído, exigido y santificado hasta ese momento. Su enfrentamiento dinamita todo pasado y su revelación es como ninguna otra producida hasta ahora; y desde aquí propone el derrumbamiento de todos los ídolos, pero reserva la más grande promesa sobre la que se erige la gigantesca y maravillosa figura de Dionisos que hará posible de nuevo en la tierra, aquel exceso de vida del cual nacerá también la situación dionisiaca. Esta es la más grande de todas las tareas: la cría selectiva de la humanidad, incluida la inexorable aniquilación de todo lo degenerado y parasitario.

Este es el regreso del hombre al sentido de la tierra, esta es la llegada del hombre que anuncia Zaratustra; hombre más allá del hombre que rompe todas las cadenas, que ama la tierra y cuyos valores son la salud, la voluntad fuerte, el amor y la embriaguez dionisiaca. Este es pues el anuncio del superhombre, así cabalga este sereno y elegante soldado de Dionisos, osado y sereno al mismo tiempo, creyente en los milagros de su nuevo dios, el hombre del porvenir que vence con total hidalguía el hastío, la voluntad de la nada, del nihilismo, de aquel que devolverá el mundo su fin y al hombre su esperanza.

Es el gran libertador de los ideales, no sólo vencedor del hombre teórico cuyo jefe de ejército es Sócrates, sino también del «soldado de Cristo» y su

virtud moral, por cuya acción, el hombre actúa bien en la comunidad, según la prudencia, la justicia, la fortaleza y la templanza; todas ellas pertenecientes a la virtud moral, como virtudes cardinales. Así concibe Durero la imagen de este caballero, trasladado por el buril en plancha metálica como imagen del hombre virtuoso. Esta es la sana elegancia del caballero dureriano con actitud firme y con una voluntad que regula todos sus actos, ordena sus pasiones y guía su conducta según la fe y la razón; así se salva a través del conocimiento de este desierto y de la acción mordaz de sus espectrales compañeros.

Este hombre practica la regla recta de la acción y sabe discernir en toda circunstancia su verdadero bien y elige los medios rectos para realizarlo (*prudencia*); cree en la constante y firme voluntad de dar a Dios y al prójimo lo que es debido, esto como un deber y acto supremo de fe (*justicia*); tiene la firmeza y la constancia en la búsqueda del bien, a pesar de las dificultades y resiste a las tentaciones, se cree capaz de vencer el temor, incluso a la muerte y de hacer frente a las persecuciones (*fortaleza*) y luce con un dominio de la voluntad sobre los instintos y no se deja arrastrar por la pasión de su corazón (*templanza*).

En fin, este caballero cristiano de rectitud moral y religiosa, es la antítesis del caballero trágico a cuya lucha Nietzsche nos convoca, este es el hombre dionisiaco, rico en exuberancia de vida, que encuentra su gusto no

solamente en el espectáculo de lo terrible y dudoso, sino también en la misma acción espantosa y en toda destrucción, disgregación, aniquilación; en él lo absurdo, el mal y lo feo parecen lícitos a consecuencia de una sobreabundancia de fuerzas generadoras y reconstructivas.

Se adivina entonces, ¿quién es nuestro caballero nietzscheano? Es el hombre trágico que cabalga seguro y sin miedo hacia nuevos paisajes, es el artista trágico que siente predilección por las cosas enigmáticas y terribles como un síntoma de fuerza, antípoda del hombre débil, su espíritu acorazado es propio de los héroes que se afirman a sí mismos en la crueldad trágica: son los suficientemente duros para sentir el sufrimiento como placer. La profundidad de este hombre consiste en que su instinto estético otea las consecuencias más lejanas, que no se limita a la observación de las cosas próxima.⁹⁷

Este artista enfile ahora todas sus armas, dispone su ánimo y empuña su lanza contra los depredadores del instinto y del placer por la existencia, su patria primordial es la de aquellos griegos de los que ha aprendido a quedarse plantado con gallardía en la superficie, «en los pliegues, en la piel, adora la apariencia, cree en las formas, sonidos y palabras, en el Olimpo entero de las apariencias».⁹⁸

⁹⁷ *VP*, §847E, pp.563-565. *WM*, §852K, s 573.

⁹⁸ *NcW*, p.97.

CAPÍTULO III
Lo apolíneo y lo dionisiaco: el simbolismo artístico en la
«Transfiguración» de Rafael

Bdigital.ula.ve

*Los que son verdaderamente son
sólo el dolor y la contradicción
Nuestro dolor y nuestra contradicción es el dolor primordial
y la contradicción primordial, rotos por la representación
La terrible fuerza artística del mundo
tiene su análogo en el terrible dolor primordial*

F. Nietzsche, 1871



C.C.Reconocimiento

*Este es Rafael. Mientras vivió,
la gran Madre de las cosas temió ser vencida por él,
y cuando murió temió morir con él.*
Bembo, 1520.

CAPÍTULO III

«Lo apolíneo» y «lo dionisiaco»: el simbolismo artístico en la «Transfiguración» de Rafael Sanzio

Contenido: 3.1. La «Transfiguración» de Rafael en *El Nacimiento de la Tragedia*;
3.2. La montaña mágica de los Olimpos; 3.3. La embriaguez y el dolor primordial;
3.4. Rafael, un ingenuo inmortal; 3.4.1. Artista ingenuo, artista apolíneo; 3.4.2.
Artista dionisiaco; 3.4.3. Rafael, un artista trágico.

3.1. La «Transfiguración» de Rafael en *El Nacimiento de la Tragedia*

Habíamos advertido que la referencia de Rafael Sanzio (1483-1520) en *El Nacimiento de la Tragedia* podría resultar sorprendente, pues a pesar de ser ésta una obra primeriza impregnada de altas notas románticas,¹ la mención a

¹ Uno de los rasgos más importantes del Romanticismo –que estuvo precedido por el movimiento del *Sturm und Drang*– consistió en el culto a lo clásico; elemento éste que estuvo presente en el siglo XVIII con la Ilustración, pero que tenía los rasgos de un clásico artificial, repetitivo y carente de alma y de vida. J. Winckelmann (1717-1768) expuso los fundamentos necesarios para superar todas las limitaciones de una repetición pasiva de lo antiguo; una de las salidas para conseguirlo según él lo proponía era una recuperación de la perspectiva de los antiguos, tal como lo habían conseguido Rafael y Miguel Ángel, que les permitió alcanzar “el buen gusto y la regla perfecta del arte”. Cfr. G. Antiseri y D. Reale, *op.cit.*, 32 ss. Dada la influencia que el movimiento romántico tuvo en los años de juventud de Nietzsche, es probable que su afecto por Rafael proviniera de allí. Sin embargo, a pesar del alejamiento producido de tales principios encarnados principalmente por Wagner y Schopenhauer, que le llevó no sólo a un desprendimiento de su gran afecto por ellos y que incluso le valió fuertes enfrentamientos y juicios desapacibles; es importante resaltar, en primer lugar que, Nietzsche no cambia su visión y su alta valoración de Rafael que se atisba desde los primeros años, pasando por el etapa crítica y luego en el tiempo de sus escritos finales, retoma más fuerza esta figura como símbolo de un hombre-artista que encarna el hombre-artista apolíneo-dionisiaco. En segundo lugar, no pasa así

éste artista del Renacimiento italiano, entre otros tantos nombres que allí cita Nietzsche, parecía no conciliar con la trama dibujada para una teoría sobre el origen y el desarrollo del drama antiguo. Precisamente, el asombro que nos suscitó este hecho, aunado a la alusión directa a la «Transfiguración», (1517-1520) una de sus obras maestras, se constituyó en una señal resplandeciente en el espectro del pensamiento nietzscheano.

En su referencia a Rafael, no aparecía ninguna nota discordante, ningún indicio de un juicio acre, y por el contrario, un gran signo de admiración encerraba a Rafael en una solemnidad pensada, tal vez, sólo para los «ingenuos inmortales». Más aún, se puede comprobar, como veremos más adelante, que sus altas notas de admiración por este artista no desaparecen a lo largo de su obra, esto de modo muy distinto a otras figuras por quien profesaba gran veneración en sus tiempos de juventud, como Wagner y Schopenhauer.

Justamente, las interrogantes surgidas apuntan a tratar de comprender de qué modo Rafael tiene cabida en los argumentos nietzscheanos; cómo llegar a la comprensión de un simbolismo artístico supremo a través de una obra de contenidos religiosos cristianos, en un universo fulgurante de imágenes que nos habla de festividades en honor a Dionisos; cómo asociar a Rafael, cuyo

con Miguel Angel, a quien cita pocas veces, sin mayor elocuencia y sin grandes notas de brillantez e incluso lo interpela por cuanto este pintor mantuvo una disputa abierta con Rafael (*Cfr., Aurora*). En *Humano demasiado humano*, se encuentra una referencia a ambos como representantes de ese tipo de arte que no podrá volver a retoñar (*Cfr., Aurora*).

lenguaje plástico nos remite a la coherencia, el equilibrio y al buen juicio, con las imágenes de aquel dios, símbolo de la voluntad helénica, de lo Uno primordial. En fin, ¿por qué Rafael? y ¿por qué su «Transfiguración»?

En la historia se conoce a este artista por la forma abreviada y más familiar de su antropónimo, Rafael. Su reconocimiento como uno de los mejores artistas del arte occidental remite sin duda alguna, a la belleza de sus formas, a la apacible apariencia de sus figuras, los juegos excelsos de escalas cromáticas, y a su perfeccionamiento de la comunión entre la técnica clásica con los principios del naturalismo, una máxima contribución a la pintura, que elimina las disonancias y los defectos para sustituir las imperfecciones por su noción de forma ideal. Pintor imitado hasta la saciedad por sus seguidores «y sin embargo, en última instancia, el talento único de Rafael demostró ser imposible de copiar».²

Apenas estos referentes podrían inducir a desviar la atención de nuestros intereses; no se trata de una reconstrucción de la trayectoria artística de este personaje, ni una valoración de su indudable ingenio; lo hemos mencionado en un intento por mostrar aquello que nos impactó inicialmente al toparnos con el nombre de Rafael en *El Nacimiento de la Tragedia* para mostrar el proceso primordial del artista ingenuo, una referencia indudablemente portentosa, pues

² B. Talvacchia, *Rafael*, G. Dezza (Trad.), Phaidon, Nueva York, 2007, p.8.

su nombre va ligado al estereotipo de la belleza clásica, de la medida, el límite, la proporción áurea; es decir, podríamos afirmar amparados en la tradición artística: Rafael, un ejemplo canónico de la belleza apolínea. Sin embargo, no es esta realidad la que se nos ilumina con Nietzsche.

¡Nuevamente Nietzsche nos sale al paso para desviarnos de nuestras creencias, de nuevo nos impele la necesidad de ponernos de espaldas a esas ficciones engañosas, y enfrentar, junto a Rafael, la derrota de un reino de Titanes, aniquilando monstruos para celebrar la victoria sobre la horrorosa consideración del mundo! Veamos entonces de qué modo conseguimos esa victoria sobre el horror en esta obra de Rafael, la «Transfiguración»³ (Figura 2), que constituye un fantástico colofón para sus pinturas de tablas religiosas y «la obra más bella y más divina de Rafael»,⁴ según lo afirmara G. Vasari. Para ello tan sólo una breve reseña del relato cristiano bastará para nuestro ejercicio interpretativo —dejando de lado la cuestión de saber si las Sagradas Escrituras son tan pobres como afirma Schopenhauer—⁵ reseña que incluimos para comprender a Rafael, no desde la narración de un acontecimiento certificado

³ La *Transfiguración* (*La trasfigurazione*) fue pintada por Rafael por encargo del cardenal y vicescanciller Julio de Médicis, para la catedral de San Justo en Narbona (Francia). Después de su muerte, el cardenal retuvo la pintura y no fue enviada a su destino, tal como había sido pensada. Posteriormente el mismo Julio de Médicis la donó a la iglesia de San Pietro in Montorio, Roma. De allí fue sustraída por las tropas francesas y trasladada a París en 1797. Fue devuelta a Roma en 1815, donde se encuentra actualmente.

⁴ G. Vasari: *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, J.E. Payró (Trad.), Cumbre, México, 1978, p. 306.

⁵ *MVR*, III, §48, p.63.

por la historia testamentaria del cristianismo, sino desde la perspectiva de Nietzsche; esto es, «el Rafael de Nietzsche».

El tema de la transfiguración era poco habitual en las artes visuales; Rafael logra construir un relato de escala monumental, con un diseño complicado y con efectos impactantes.⁶ Se vale de dos disposiciones diferenciadas para narrar escenas relacionadas con episodios de los evangelios. Dispone dos escenas relacionadas textual y teológicamente: en la zona superior se muestra el Salvador flotando sobre el monte Tabor, que se ve transformado por el fulgor espiritual de su divinidad, dos de sus profetas, Moisés y Elías son testigos de esa milagrosa aparición, mientras a sus pies se ubican en tierra tres discípulos desconcertados: Pedro, Santiago y Juan.

El segmento inferior, más oscuro, muestra el sufrimiento, el temor y el desconcierto de una multitud ante el fracaso de los confusos apóstoles para exorcizar al niño endemoniado en ausencia de Cristo. En esta zona destacan los gestos vehementes de los apóstoles, la contorsionada postura del niño, y la figura recortada sobre un fondo oscuro de una joven mujer arrodillada con el hombro desnudo, con hermoso atuendo de pliegues sinuosos y elegante peinado de elaboradas trenzas. El gesto de esta joven busca que, en medio de esta agitación, el interés recaiga sobre el niño poseído de los demonios, que

⁶ B. Talvacchia, *op.cit.*, p.223.

será curado hasta la llegada de Jesús recientemente transfigurado y quien obrará el milagro, que es posible mediante la oración y el ayuno, según lo hace saber el mismo Jesús.

En un nivel simple esta pintura podría interpretarse como una representación dicotómica: arriba la majestuosidad divina de lo celestial, el resplandor, la serenidad; abajo la debilidad del hombre, la agitación, la desmesura, el desconcierto.⁷ Según Schopenhauer, esto corresponde a la significación nominal del cuadro, es decir, la significación exterior por completo, que reside en una mera noción agregada al reconocer que el hecho aquí representado es un acontecimiento de importancia capital para la historia del cristianismo.⁸

⁷*Ibid.*, pp. 217-218.

⁸*MVR*, III, §48, p.61.



Figura 6. Rafael Sanzio. La «Transfiguración», 1517-1520. Óleo sobre tabla, 405 x 278 cms. Museo Vaticano, Roma.

3.2. La montaña mágica de los Olimpos

Dediquemos ahora nuestros esfuerzos por desentrañar el sentido de esa referencia que hace Nietzsche de Rafael, por demás breve, pero no por ello nada valiosa pues a partir de ella se nos hace clara su argumentación del antagonismo y necesaria unión entre lo apolíneo y dionisiaco, omitiendo obviamente todo el sentido religioso cristiano aludido. Muchos de los referentes de esta antítesis primordial de Apolo y Dionisos ya se encuentran desarrollados en el primer capítulo; sin embargo, es preciso retomar algunas ideas puntuales.

Para ello, citando textualmente a Nietzsche, podemos «desmontar piedra a piedra aquel primoroso edificio de la cultura apolínea»,⁹ para comprender el estupor que produjo entre los griegos apolíneos no sólo la llegada de aquel dios extranjero, sino el descubrir que la conciencia apolínea velaba el mundo dionisiaco que habita en su substrato. Se descubren así las magníficas figuras de los dioses olímpicos que poblaban los frontones de ese edificio, y los relieves en los frisos que mostraban las grandes hazañas con excepcional luminosidad. Entre esos dioses, Apolo se erige como una divinidad particular, sin pretensiones de ocupar sitios de privilegio, lo que no debe inducir al error «¿Cuál fue la enorme necesidad de que surgió un grupo tan resplandeciente de

⁹ *NT*, secc. 3, p. 51.

seres olímpicos?»¹⁰ La respuesta ya fue dada: conocer los horrores y espantos de la existencia llevó a los griegos a la necesidad de crear tal mundo de dioses, los que hacen soportable la vida ahora circundada por una aureola superior.¹¹

Ese mundo olímpico ha nacido del mismo instinto que tenía su figura sensible en Apolo, y por ello es el padre y «dios de todas las fuerzas figurativas»,¹² de la apariencia y del arte. El mundo que aquí se nos ilumina con Rafael y desde Nietzsche, es de una religión distinta, es la montaña mágica del Olimpo, no es el monte Tabor donde tuvo lugar la transfiguración de Jesús, ese estado glorioso ante sus profetas quienes despertaban de un sueño.

En el mundo de los dioses olímpicos no hay nunca una búsqueda por una santidad, no hay estimaciones éticas, no hay espiritualización incorpórea ni misericordiosas miradas de amor. No hay testigos de estados gloriosos para corroborar lo sucedido y contar a otros la verdad de la teofanía, no hay cuerpos celestiales transfigurados y flotando en frente de nubes suavemente iluminadas, perdiendo la materialidad para transformarse en otra sustancia; aquí se nos habla de una existencia exuberante, más aun triunfal, «en la que está divinizado todo lo existente, lo mismo si es bueno que si es malo».¹³

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ VdM, en *NT*, p.238.

¹² *NT*, secc.1, p.42.

¹³ *NT*, secc.3, pp.51-52.

Si nos ubicamos en esta zona de la pintura de Rafael, el cielo es pura apertura que instala un espacio abierto donde Apolo se erige, como el resplandeciente, la divinidad de la luz, que domina el mundo de la apariencia que engaña y embauca, el de la ficción, revelado en el esplendor del sol y de la luz que son sus raíces más profundas. Apolo nos libera de esas emociones salvajes, con su sosiego y su sabiduría baña todo con «la solemnidad de la bella apariencia».¹⁴ Las imágenes de los dioses griegos nos hablan de una religión de esta vida, no de un más allá, no del deber, no de la ley divina comunicada a sus profetas, cuya trasgresión induce a la culpa, al castigo y por ende a su condena.

La montaña mágica de los Olimpos se abre y nos muestra sus raíces, un espectáculo de desbordamiento de hombres altaneros, en los que en el goce de la vida se intensifica hasta un placer absoluto, no sólo lo bello causa placer y goce, también el estremecimiento y la turbación. Se produce así el desvelamiento del engaño de la apariencia; Dionisos fragmenta el *Principium individuationis* y por ello en las festividades dionisiacas la exaltación que se produce no es la individual del ser humano, sino todo lo que está tras el «velo de Maya», es decir, la «cosa en sí», lo «Uno primordial». Y sólo entonces el individuo es consciente de su limitación y de lo efímero de ese límite.

¹⁴ VdM, en *NT*, p.232.

3.3. La embriaguez y el dolor primordial

Cuando este espectáculo se sucede frente a la mirada atónita del griego apolíneo, quien cree que aquella exaltación es producida por la ingesta de un bebedizo mágico, dice Nietzsche, tendríamos que gritarle: «no te vayas de aquí, sino oye primero lo que la sabiduría popular dice de esa misma vida que aquí se despliega ante ti con una jovialidad tan inexplicable».¹⁵ Recordamos las sabias palabras de Sileno, acompañante de Dionisos: «no haber nacido, no ser nada, y lo mejor morir pronto». Prometeo, Edipo, los Atridas u Orestes, son, en suma, toda aquella filosofía del dios de los bosques que fue superada constantemente una y otra vez, o por lo menos encubierta por los griegos, mediante aquel mundo intermedio artístico de los Olímpicos. Esa creación necesaria de sus dioses para poder vivir debemos imaginarlo como un lento proceso del instinto apolíneo de belleza que 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».¹⁶

Hemos retomado estas ideas para mostrar la antítesis de lo apolíneo y lo dionisiaco, como una imagen de la misma contradicción que se produce entre lo individualizado y ese fondo originario de lo «Uno primordial» que, como

¹⁵ *NT*, secc.3, p.52.

¹⁶ *Ibid.*, p. 53.

hemos señalado, Nietzsche lo expresa en lenguaje de Schopenhauer. Si Apolo es la imagen de ese *Principium individuationis*, esto equivale a afirmar que es el representante del principio de razón, es decir, el que origina las formas de conocimiento de la apariencia; mientras que en lo dionisiaco se mezclan el temor y la alegría del olvido de sí y el reencuentro con ese «Uno primordial». «Esta toma de conciencia es el instante donde quedan al descubierto las profundas grietas del andamiaje que sustenta a la razón; esta conciencia, representa por otra parte lo trágico que envuelve al ser humano».¹⁷

Esa antítesis también es mostrada en las festividades griegas en honor a Dionisos, donde la infracción del *Principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico. En tales fiestas brota con fuerza un rasgo sentimental de la naturaleza, como si ésta hubiera de llorar por su despedazamiento en individuos. En estos estados, no sólo la naturaleza renueva la alianza entre los seres humanos, también ella misma celebra la fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. La tierra ofrece sus dones, mientras el carro de Dionisos es recubierto por flores y guirnaldas. «Transfórmese el himno a la Alegría de Beethoven en una pintura y nadie se quede rezagado con la

¹⁷ J. Quesada, *op. cit.*, p.127.

imaginación cuando los millones se postran estremecidos en el polvo: así será posible acercarse a lo dionisiaco». ¹⁸

A esto apunta precisamente, la «Transfiguración» de Rafael; en ella se propicia tal acercamiento al fenómeno de lo dionisiaco, entendiendo, como hemos afirmado ya, que ese fondo originario necesita la bella apariencia, la visión extasiante, para su permanente redención. De esta obra de Rafael dice Nietzsche:

la mitad inferior, con el muchacho poseso, sus desesperados portadores, los perplejos y angustiados discípulos, nos muestra el reflejo del eterno dolor primordial, fundamento único del mundo: la «apariencia» es aquí reflejo de la contradicción, eterna madre de las cosas. De esa apariencia se eleva ahora, cual un perfume de ambrosía, un nuevo mundo aparenial, casi visionario, del cual nada ven los que se hallan presos en la primera apariencia –un luminoso flotar en la delicia purísima y en una intuición sin dolor que irradia desde unos ojos muy abiertos. ¹⁹

Según la lectura que hace Nietzsche de esta obra, en la zona inferior se ilustra el reflejo del eterno dolor primordial, entre una muchedumbre en medio de la agitación y el desconcierto; una tensión dramática impera entre la

¹⁸ *NT*, secc.1, p.44.

¹⁹ *NT*, secc.4, p.57. [Rafael, selbst einer jener unsterblichen "Naiven", hat uns in einem gleichnissartigen Gemälde jenes Depotenziren des Scheins zum Schein, den Urprozess des naiven Künstlers und zugleich der apollinischen Cultur, dargestellt. In seiner Transfiguration zeigt uns die untere Hälfte, mit dem besessenen Knaben, den verzweifelnden Trägern, den rathlos geängstigten Jüngern, die Widerspiegelung des ewigen Urschmerzes, des einzigen Grundes der Welt der "Schein" ist hier Widerschein des ewigen Widerspruchs, des Vaters der Dinge. Aus diesem Schein steigt nun, wie ein ambrosischer Duft, eine visionsgleiche neue Scheinwelt empor, von der jene im ersten Schein Befangenen nichts sehen - ein leuchtendes Schweben in reinster Wonne und schmerzlosem, aus weiten Augen strahlenden Anschauen"] F. Nietzsche KSA, 4, 37.

mayoría de los hombres que, a través de gestos distintos, nos muestran frustración, confusión, incredulidad, rechazo; manos que apuntan a distintas direcciones tratando de enfatizar todo lo que aquí sucede. Todas las diferencias entre los hombres parecen disolverse, nada parece indiferente ni innecesario, el gran juego de la naturaleza con el ser humano ha comenzado, en él se celebran el dolor, el horror y así se revela la naturaleza entera.

El cuerpo poseído del joven muchacho se contorsiona en movimientos ascendentes como si emergiera de las profundidades caóticas del enigma, no hay en él nada sobrenatural, no convoca fuerzas salvíficas, su cuerpo a punto de iniciar una danza, celebra el dolor del desgarramiento, de la infracción de la individualidad; vuelve del abismo con sus ojos abiertos, con éxtasis de placer supremo resuena el grito grave del espanto, y ante este grito jubiloso que hiela el corazón, celebra haber conocido el subterráneo dolor de las madres del ser. La inmovilidad de sus ojos despiertos nos hace volver al instante preciso de la redención del dolor, y de nuevo todo se convierte en orden, medida y claridad en ese movimiento de su brazo queriendo atrapar la unidad, la individualización, en un acto de profundo dolor e intuyendo al mismo tiempo, que habrá de sumergirse de nuevo en el caos, en la oscuridad profunda, abismal.

En la extrema derecha de la obra se marca una línea diagonal que no podríamos evitar porque se indica con ella la necesidad imperiosa de volver a la luz resplandeciente, al padre de la luz, es decir, al poder de Apolo. En medio de esta agitación, la figura arrodillada de esa joven mujer interrumpe ese temor y esa alegría del olvido de sí y el reencuentro con lo «Uno primordial»; allí nos tropezamos con la bella Helena, «imagen ideal de su existencia flotante en una dulce sensualidad».²⁰ Ella es la señal de una religión que está en consonancia con la vida. Así, en medio de esta fuerza instintiva desenfrenada que parece querer sólo expansión hasta el fin, aparece una fuerza que constriñe esos instintos desenfrenados, esa es la fuerza de Apolo, que con su límite y su medida apresa el instinto prepotente con las cadenas de la belleza; él pone yugo a los elementos más peligrosos de la naturaleza, a sus bestias más salvajes. Lo apolíneo como metáfora de ese principio de razón, que sólo puede aspirar al mundo fenoménico de las apariencias y del mundo onírico, nunca al mundo de las cosas en sí, de lo «Uno primordial».

Presenciamos así un acto de aquellas festividades dionisiacas de los griegos, «festividades de redención del mundo y de días de transfiguración, en las que el desgarramiento del *Principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico».²¹ El gesto enfático de esta joven mujer que muestra al

²⁰ *Ibid.*, p.52.

²¹ *NT*, secc.2, p.48.

joven poseso, nos recuerda la necesidad imperiosa de la apariencia para sostenernos en medio del continuo devenir, «porque lo Uno primordial necesita, a la vez en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera».²² Tras la bella lozanía de esta Helena arde la sabiduría popular de Sileno; y frente a esa sabiduría, el mundo de los dioses olímpicos ha sido imaginado y creado para la redención del dolor universal que se enmascara en espléndidas imágenes.²³

Dice Nietzsche, «ante nuestras miradas tenemos aquí, en un simbolismo artístico supremo, tanto aquel mundo apolíneo de la belleza como su substrato, la horrorosa sabiduría de Sileno, comprendemos por intuición su necesidad recíproca».²⁴ Apolo nos sale de nuevo al encuentro con esa divinización del *Principium individuationis*, mediante el que se hace realidad la meta eternamente alcanzada de lo «Uno primordial», esto es, su redención mediante la apariencia. Los gestos sublimes de aquella mujer de perfil envuelta en una luz, nos muestra cómo es necesario ese mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la visión redentora; aquí el dramático escorzo del muchacho en espiral ascendente nos habla de esto,

²² *NT*, secc.4, p.57. [“Hier haben wir, in höchster Kunstsymbolik, jene apollinische Schönheitswelt und ihren Untergrund, die schreckliche Weisheit des Silen, vor unseren Blicken und begreifen, durch Intuition, ihre gegenseitige”]. F. Nietzsche KSA, 4, 38.

²³ L.E.De Santiago, *op.cit.*, p.197.

²⁴ *NT*, secc.4, pp.57-58.

mientras el hombre sentado tranquilamente está inmerso en la contemplación de esa redención.

Dionisos ha descendido de su carruaje tejido de flores y guirnaldas, han sido domados la pantera y el tigre, cautivos ahora de la bella apariencia. En *Aurora*, dice Nietzsche:

Rafael dividió la humanidad en tres grados: los que sufren sin esperanza, los que sueñan de una forma confusa, y los que se extasían ante el más allá. Hoy ya no concebimos así el mundo, y ni siquiera Rafael tendría derecho a seguir concibiéndolo de este modo: vería con sus propios ojos que se ha producido una nueva transfiguración.²⁵

¿Cuál es esa nueva transfiguración? Es aquella que, experimentada en los estados dionisiacos, el individuo se reconcilia con la naturaleza; tal reconciliación es una transfiguración porque el individuo, traspasado por la magia dionisiaca, se ha convertido en otra cosa, el ser humano ya no es un artista sino que se ha convertido en una obra de arte. Es la voluntad helénica que quiso contemplarse a sí misma en la transfiguración del genio y del mundo del arte, para glorificarse ella a sí misma, «todas sus criaturas debían sentirse dignas de ser glorificadas, tenían que volver a verse en una esfera superior, sin que este mundo perfecto de la intuición actuase como un imperativo o un reproche».²⁶

²⁵ *A*, 8, p.36.

²⁶ *NT*, secc. 3, pp.54-55.

Cuando esa divinización de la individuación que es Apolo se piensa de modo imperativo y prescriptivo, conoce una sola ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo, la medida en sentido helénico. Esto implica que Apolo es una divinidad ética que exige de los suyos medida, la necesidad ética del «conócete a ti mismo» y «no demasiado». Estas exigencias marchan paralelas a la necesidad estética de la belleza.

El griego apolíneo al que le parecía titánico y bárbaro el efecto de la magia dionisiaca, supo de su parentesco con aquellos titanes y héroes abatidos, pues su existencia entera, con toda su belleza y moderación, descansaba sobre un oculto substrato de sufrimiento y de conocimiento que volvería a ser descubierto por lo dionisiaco. «Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dionisos».²⁷ Esta es la razón de su necesidad recíproca: el mundo construido sobre la apariencia y moderación necesita de la irrupción del extático sonido de la fiesta dionisiaca, que con melodías seductoras dan a conocer el placer, el dolor y el conocimiento hasta llegar al grito estridente.²⁸

Pero además, esta recíproca necesidad de Apolo y Sileno muestra también la dimensión del seno de la naturaleza. Así la *physis* se transfigura, su finalidad es conquistada cuando lo individual y lo aparente hacen su aparición bajo una señal distinta a la afirmada por la horrorosa sabiduría de Sileno o

²⁷ *Ibid.*, p.59.

²⁸ *Ibid.*

cuando Apolo nos toca con el bello laurel y penetramos en el mundo de la bella apariencia donde la voluntad de vivir no se agota sino que experimenta una expansión milagrosa. La voluntad de vivir —lo Uno primordial— puede así renacer de sus propias cenizas.²⁹

El mismo instinto que da vida al arte, como complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico, en el cual la voluntad helénica se puso delante un espejo transfigurador.³⁰

Esta es la única teodicea satisfactoria; bajo el luminoso resplandor solar de sus dioses se justifica la vida y es sentida como apetecible. La única teodicea posible en este mundo olímpico es la de una religión distinta, sin ascetismo, espiritualidad, ni deber, es la teodicea olímpica de Apolo, pero también de Dionisos, amparada en la sonrisa de Helena y el dolor de Prometeo, el gran amigo de los hombres. Prometeo, quien robó el fuego olímpico para entregárselo a los mortales y se rebeló contra el poder tiránico de Zeus, desafía esos principios anclados en un sufrimiento sin esperanza, de los que sueñan confusamente y se extasían ante el más allá. Prometeo, este artista titánico que creía poder crear a los hombres moldeándolos a partir del barro y aniquilar a

²⁹ J. Quesada, *op.cit.*, pp.128-129.

³⁰ *NT*, secc.3, p.53. ["Derselbe Trieb, der die Kunst in's Leben ruft, als die zum Weiterleben verführende Ergänzung und Vollendung des Daseins, liess auch die olympische Welt entstehn, in der sich der hellenische "Wille" einen verklärenden Spiegel vorhielt]. F. Nietzsche KSA, 4, 37.

los dioses, gracias a su infinita sabiduría, es el protector de la civilización humana; y estaba obligado a expiarla con un sufrimiento eterno.

En esta religión distinta que no es la cristiana, Prometeo no obra por sus amigos los mortales, ni ofrece milagros posibles a través del ayuno y la oración; en aquella los apóstoles debían esperar la llegada de Jesús transfigurado; en ésta los hombres nada esperan. Con Prometeo,

mediante un sacrilegio la humanidad conquista las cosas óptimas y supremas de la que ella puede participar, acepta las consecuencias: todo el dolor y el diluvio de sufrimientos con los que los Celestes ofendidos se ven obligados a afligir el género humano que noblemente aspira hacia lo alto.³¹

Este pensamiento áspero es la idea del pecado como virtud genuinamente prometeica, como justificación del mal humano, tanto de la culpa humana como del sufrimiento causado por ello. La desventura que yace en la esencia de las cosas, la contradicción que mora en el corazón del mundo a la que accede el joven poseso de Rafael, se le revela como dos mundos distintos entrelazados: de un mundo divino y de un mundo humano. Cuando el individuo trata de acceder a lo universal, en el intento por superar el sortilegio de la individuación y de querer ser él mismo la esencia única del mundo, el individuo padece en sí la contradicción primordial oculta en las cosas, así comete sacrilegios y sufre.

³¹ *NT*, secc.9, p.93.

Prometeo encarna la figura de esa justificación de la existencia ¿en qué sentido? Para ello es preciso comprender, dice Nietzsche, que el núcleo más íntimo de la leyenda de Prometeo es la necesidad del sacrilegio, impuesta al individuo de aspiraciones titánicas. Así Apolo quiere conducir a los seres individuales al sosiego de la individualización, recordándoles con sus exigencias de «conócete a ti mismo» y de moderación, que esas fronteras delimitadas son la leyes sagradas del mundo. Mas para que ese mundo de formas sosegadas y tranquilas no sea estático como poseído por una rigidez egipcia, dice Nietzsche, es menester que de cuando en cuando irrumpa lo dionisiaco destruyendo todos aquellos círculos por los que la fuerza apolínea los intenta apresar. Entonces, el *Prometeo* de Esquilo, nos da a entender que en sus ancestros él desciende de Apolo, dios de la individuación y de los límites de la justicia. Así, esa dualidad apolínea y dionisiaca propias de Prometeo, puede tener expresión en una forma conceptual: «todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado».³²

A través del mito de Prometeo podemos entender entonces el sentido de la «Transfiguración» que nos muestra Rafael; en tanto, se comprende a través de ese simbolismo artístico supremo de la necesidad recíproca entre Apolo y Sileno, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, de qué modo al arte no es sólo imitación de una realidad natural sino precisamente, un suplemento metafísico

³² *Ibid.*, p.95.

de ella, colocado a su lado para superarla. El mito prometeico participa plenamente de ese propósito metafísico de transfiguración, propio del arte en cuanto tal ¿Qué es lo que el arte y el mito transfiguran? Afirma Nietzsche, no es la realidad de ese mundo de apariencias, es la vida misma, es la realidad del hombre que no es optimista, sino trágica. Esta es la «metafísica del arte», cuya comprensión nos arroja a una máxima nietzscheana en *El Nacimiento de la Tragedia*, según la cual sólo como fenómeno estético está justificada la existencia y el mundo. Así el arte —y el mito trágico— nos convencen de «que incluso lo feo y disarmónico, son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer».³³

De este modo, se nos presenta ese propósito metafísico de la transfiguración con aquella mujer de espaldas a nosotros y señalando al muchacho poseído quien parece indicarnos con palabras de Nietzsche «¡Mirad! ¡Mirad bien! ¡Esta es vuestra vida! ¡Esta es la aguja del reloj de vuestra existencia!».³⁴ Lo que aquí aparece ante nuestros ojos es la vida presentada como un espectáculo, «la vida, sólo posible gracias a artísticas imágenes delirantes».³⁵ Ante este acto de transfiguración que nos muestra Rafael, como una clarificación suprema de la antítesis de lo apolíneo y de lo dionisiaco,

³³ *Ibid.*, p.188.

³⁴ *Ibid.*, p.187.

³⁵ F. Nietzsche, *Sabiduría para pasado mañana*, op. cit., fragmento de finales de 1870-abril de 1871, 7 [152], p.33.

según la interpreta Nietzsche, afirmamos que aquí se compendia la noción de lo trágico. (Figura 7)



Figura 7. Rafael Sanzio, La «Transfiguración», detalle.

Comprobamos, por ese simbolismo expresado, la celebración del antagonismo de los principios primordiales, y mediante él podemos alcanzar la

comprensión de esa suprema alianza que se produce en el drama trágico; nos imaginamos un acto de una tragedia en esta suerte de instante apoteósico de la transfiguración de «lo Uno primordial» y la redención en la bella figura.

Con esta afirmación, no desconocemos la tesis de Nietzsche sobre el origen de la tragedia, sus componentes y cómo en cada uno de ellos se expresan los impulsos artísticos divinizados de Apolo y Dionisos, y menos aún pretendemos una teorización del drama en su desarrollo propiamente dicho a partir de esta tabla rafaelesca; la nuestra es una declaración de una imagen recreada en nuestra imaginación donde hallamos el verdadero logro de Rafael como artista y el enorme alcance del proyecto filosófico de Nietzsche.

Al afirmar que aquí se expone, según entendemos, la noción de lo trágico, debemos retomar una de las definiciones ofrecidas por Nietzsche para argumentar nuestra idea. Lo trágico, dice, «es precisamente esa clarificación apolínea de lo dionisiaco: cuando separamos y disponemos en una serie de imágenes esas sensaciones entretejidas que la embriaguez de Dionisos produce unidas»,³⁶ estas imágenes constituyen lo trágico. En la «Transfiguración» de Rafael «todo es pura reciprocidad»,³⁷ las escenas aquí dispuestas en dos registros se unen por el gran círculo del devenir, de allí todo viene y a él todo vuelve.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, E.C. Frost (Trad.), siglo XXI, Argentina, 1968, p.14.

La fuerza apolínea, dirigida por esta mujer al restablecimiento del casi despedazado joven endemoniado, irrumpe aquí como el bálsamo saludable de un engaño delicioso, lo que antes nos parecía un gemido hueco brotado del centro del ser, ahora en este joven poseso quiere decirnos ¡cuán profundo es el abismo de lo primigenio! Y cuando imaginábamos ya sin aliento extinguirnos junto a él en un espasmódico movimiento de todos los sentimientos, vemos que, a pesar de su éxtasis de dolor, él no muere. Aquella figura ataviada con túnica anaranjada y sobremanto verde, nos invade de una infinita compasión, y comprendemos que, en cierto sentido, ella nos salva del sufrimiento primordial del mundo, tal como en el mito trágico la imagen simbólica nos salva de la intuición inmediata de la idea suprema del mundo.

Así, lo apolíneo nos arranca de la universalidad dionisiaca, y nos hace extasiarnos con los individuos; a ellos nos 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. «Esto es una magnífica apariencia, es decir, aquel engaño apolíneo por cuyo efecto debemos quedar nosotros descargados del embate y la desmesura dionisiacas».³⁸

³⁸ NT, secc. 21, p.171.

Hasta aquí hemos seguido la descripción que Nietzsche hace en *El Nacimiento de la Tragedia* de la armonía imperante entre el drama perfecto y su música, alcanzando así la tragedia un grado supremo de visualidad. Esto es lo que creemos presenciar, nosotros espectadores, ante la «Transfiguración»; con ello intuimos la valoración suprema de la individuación: esa de que «lo Uno primordial» necesita para alcanzar su fin último de placer. Si «lo Uno originario» necesita la apariencia es porque su esencia es la contradicción. El camino recorrido hasta ahora nos corrobora la afirmación inicial referente a esta pintura como un simbolismo supremo entre lo apolíneo y lo dionisiaco, como fundamento primordial de todo lo existente. Este es el «evangelio de la armonía universal», donde todo es unidad, y donde sucede la reconciliación, una vez que ha sido hendido el «velo de Maya».

En el segmento inferior del espacio pictórico con la imagen del joven, se sintetiza la relación entre trágico y dionisiaco, tal como lo indicamos en el capítulo anterior, en ocasión del arma poderosa del caballero de Nietzsche, soldado de Dionisos. Ya lo afirma R. Ávila, que la investigación de Nietzsche sobre lo trágico está unida al esclarecimiento de lo dionisiaco y la tragedia no es sino la expresión del espíritu de Dionisos.³⁹

³⁹ R. Ávila, *op.cit.*, p. 28.

Esto, según creemos, se evidencia en el joven poseído en una suerte de hipóstasis, es decir, una unión de su naturaleza humana con Dionisos. De este modo, en esa representación figurativa hallamos la máxima ilustración de lo dionisiaco asociado con el horror, la aniquilación, pero además con la vida exuberante, triunfante, con el desbordamiento de vitalidad. En su cuerpo se despliega ese sentimiento que crece y se expande apasionada y dolorosamente, en estado sombrío, y a la vez más pleno, más fecundo; en él y por él son aceptadas las cualidades más espantosas y equívocas de la existencia y nos empuja al principio de creación y destrucción. En suma, él representa en toda su expresión el sentido de lo dionisiaco: ese decir sí a la vida, la voluntad de vida, que no busca deshacerse del espanto y la compasión, sino ir más allá del espanto y la compasión, ser los mismos en el placer del devenir.⁴⁰

Esta idea que conduce a la comprensión del poeta trágico, comporta el sentido de esa afirmación dionisiaca, equivalente a nombrar la voluntad misma de la existencia, una voluntad que se deslustra de ese instinto de resignación —esto es, de una renuncia a la felicidad, a la esperanza a la voluntad de vivir—, que le adjudicaba Schopenhauer, y que en su lugar, lo único que pretende es una justificación de la existencia aun en lo terrible, espantoso, enigmático o doloroso. De esta manera todos los lados de la existencia negados hasta ahora, aparecen como necesarios y sobre todo, deseables; expresión

⁴⁰ Véase: cita 22, cap.II.

todos de esa voluntad de la existencia, pues ellos son afirmados por amor a ellos mismos, como si fueran los más fuertes, más fecundos, más verdaderos, esto significa, «ser dionisiacos ante la existencia», afirmación para la cual se requiere no sólo una condición de valor, sino un exceso de fuerza propio de los hombres superiores, «más allá del bien y del mal».

El joven endemoniado celebra la victoria del soldado de Dionisos, resurge del fondo primigenio, se sostiene en dramático escorzo porque ha experimentado el poder de la metamorfosis y laceración de Dionisos; mientras el hombre que lo sujeta se sostiene en pie ante el torbellino enigmático de lo que acontece ante su pavorosa mirada y casi imposibilitado, sostiene con sus brazos el cuerpo de quien experimenta con profundo goce el estado de posesión dionisiaca.

En el cuadrante derecho inferior de la pintura, ocupando un segmento del primer plano, aparece un hombre sentado, un trozo sobre un madero se asoma debajo de su pierna y lleva en su mano derecha un libro, con un gesto controlador que pretende dominar el caos y dar orden al torbellino vital. Mediante este personaje identificamos al hombre teórico, el decadente en absoluta contraposición al hombre dionisiaco. He aquí el opuesto a Dionisos y a todo lo que él representa para el sentido afirmativo.

Esta contraposición que en la tragedia se encuentra visualizada en Sócrates y Eurípides, aquí se nos presenta entre el representante de Dionisos y este hombre con su gesto regulador. Una clara diagonal se marca desde su mano hasta la mano del muchacho: la del primero constriñe, aplaca, regula, domina, se direcciona hasta el espacio exterior queriendo sobrepasar el plano pictórico; como si dominara



Figuras 8,9. Rafael Sanzio, La «Transfiguración», detalles.

la causalidad, el tiempo y el espacio; la del segundo, se extiende como potencia del tiempo destructor, de aquél que está más allá, mientras que el hombre insatisfecho trata de sostenerlo con sus temblorosos brazos, no se atreve a confiarse a la corriente helada de la existencia. No quiere tener nada en su totalidad, en una totalidad que incluye también la entera crueldad natural de las cosas. «Hasta tal punto los ha reblandecido la consideración optimista».⁴¹
(Figuras 8,9)

El hombre dionisiaco —como el propio Dionisos— es rico en exuberancia de vida, encuentra su gusto no solamente en el espectáculo de lo terrible y lo dudoso, sino también en la misma acción espantosa y en toda destrucción, disgregación, aniquilación; en él lo absurdo, el mal y lo feo parecen lícitos, a consecuencia de una sobreabundancia de fuerzas generadoras y reconstructivas. El hombre teórico es el negador de Dionisos. En él —Sócrates en el caso de *El Nacimiento de la Tragedia*— hay un impulso de transformar todo en algo pensable, lógico y racional; la sabiduría consiste sólo en el saber. Este hombre, el hombre teórico, desprecia el instinto y la razón convierte su ambición y su pasión en «una voluntad de ordenación y dominio racionales de lo existente».⁴²

⁴¹ NT, secc.18, p.149.

⁴² E. Fink, *op.cit.*, p.35.

Esta mirada a Rafael desde Nietzsche nos convence de que todo lo que nace está destinado a un doloroso ocaso y así nos vemos obligados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia; el espanto no debe helarnos, «un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables»;⁴³ en esta «Transfiguración» hemos comprendido no sólo la recíproca necesidad entre Apolo y Dionisos, sino que además se nos ilumina el placer de la existencia: la lucha, el tormento, la aniquilación nos parecen ahora necesarios.

Revisados ya los fundamentos que consideramos sirven de fundamento a esta interpretación de la «Transfiguración» de Rafael, se hace necesario insistir en qué términos se desarrolla esa oposición antagónica en esa obra que, tal como señala G. Deleuze, no debe asimilarse como una contradicción entre dos ideas, que podrían ser resueltas en una tercera, sino como dos modos antitéticos de resolverlas: Apolo, mediatamente en la contemplación de la imagen plástica; Dionisos, inmediatamente en la reproducción, en el símbolo musical de la voluntad.⁴⁴ Apolo, dios de luz y de la sabiduría, gobierna la montaña mágica del Olimpo, es el dios de la ilusión sin la que no podríamos vivir y así vemos aparecer allí —en la obra plástica— a la bella y enérgica Helena, procurando el sosiego de los seres humanos. El joven muchacho abre

⁴³ *NT*, secc.17, p.138.

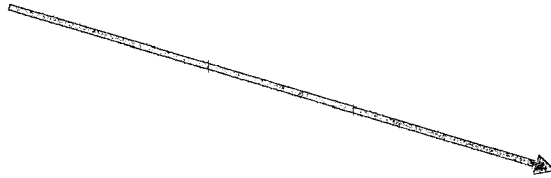
⁴⁴ G. Deleuze, *op.cit.*, pp.21-22.

el gran enigma de esa universalidad que se eleva desde la naturaleza, expresada fisiológicamente como el estado de embriaguez, revelador de esa esencia de la naturaleza como pulsión vital, y a la vez como dolor y contradicción. «La desmesura se desveló como verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza».⁴⁵

Estas fuerzas artísticas fundamentales de lo apolíneo y lo dionisiaco, antagónicas y complementarias, necesarias entre sí y dialécticamente opuestas, colaboran juntas en la supervivencia de la cultura griega. Además su complementariedad se refleja en la unión de arte y naturaleza. «Lo apolíneo es la dominación, la voluntad de la forma, lo dionisiaco por el contrario es la materia sin forma que en relación con el arte puede llegar a ser forma».⁴⁶ Así, el origen de todas las artes según Nietzsche lo plantea —a diferencia de la tendencia moderna de separarlas— es uno, a saber, Apolo y Dionisos, como impulsos artísticos naturales; no como una dualidad originaria que deba ser mediada, sino como una unidad desplegada en lo infinito de las diferencias.

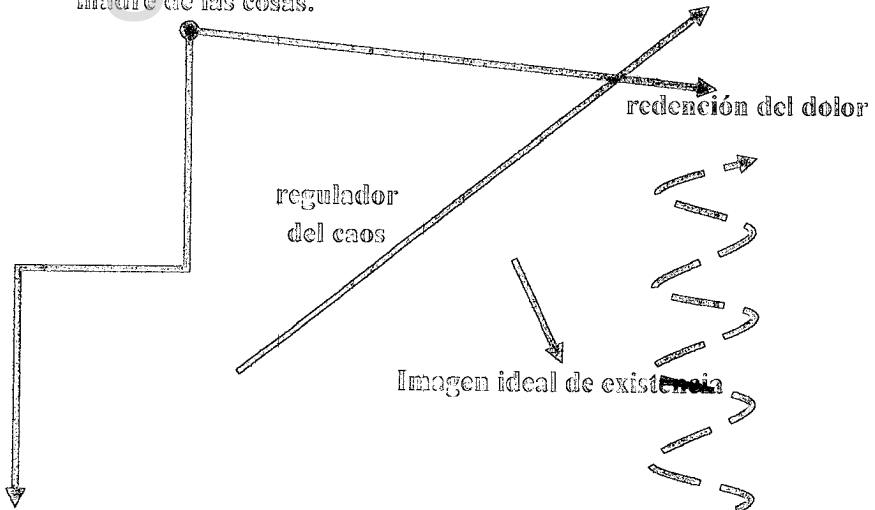
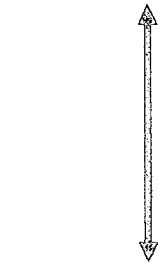
⁴⁵ *NT*, secc. 4, p. 59.

⁴⁶ L.E. De Santiago, *op.cit.*, p. 248.



Versus

Reflejo del dolor primordial,
fundamento único del mundo, eterna
madre de las cosas.



APARIENCIA= reflejo de la contradicción Apolíneo vs Dionisíaco



Lámina 2. La «Transfiguración» de Rafael desde la perspectiva filosófica de Nietzsche

3.4. Rafael, un ingenuo inmortal

En *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche considera a Rafael uno de esos «ingenuos» inmortales, junto a Homero, el artista ingenuo. Esta afirmación aparece en el texto como un sencillo preámbulo a su interpretación de la pintura rafaelesca, la «Transfiguración». En la expresión «ingenuo», Nietzsche hace uso de las comillas con una intención nada clara al principio, tal vez sólo sea una alerta bien para poner de relieve esta condición del artista o bien para dudar del valor conceptual de esa expresión. En este escrito, o en otros posteriores, no volvemos a toparnos con el nombre de Rafael asociado a este sentido de artista ingenuo, aunque su estimación como un hombre inmortal se mantiene hasta *Crepúsculo de los Idolos*. Considerando el uso de esa locución exponemos algunas ideas.

En primer lugar, Nietzsche afirma que todo artista ingenuo es un artista apolíneo cuya interpretación se posibilita a través del estado humano del sueño; en consecuencia, esto conduce a la explicación del artista dionisiaco y su correspondiente estado de embriaguez. No obstante, según lo sostiene, la embriaguez no es un estado exclusivo de lo dionisiaco, sino que además existe una embriaguez apolínea. A simple vista, el célebre Rafael nos parece apolíneo, en cuanto se deleita en la apariencia, en la belleza gozosa de lo que aparece, es decir en la «apariencia de la apariencia». Con base en las pruebas

que Nietzsche nos suministra, sostenemos la siguiente tesis: Rafael es, en efecto, un artista apolíneo —y en consecuencia ingenuo en el contexto de *El Nacimiento de la Tragedia*— pero a su vez, es un artista dionisiaco en tanto que afirma, que «dice sí». Por consiguiente, Rafael es simultáneamente un artista apolíneo y un artista dionisiaco, lo que equivale, según la interpretación de Nietzsche, a afirmar que Rafael es un artista trágico. Nuestra tesis será argumentada a la luz de algunas consideraciones importantes que es necesario considerar para la validación de nuestra afirmación.

Hemos señalado con anterioridad las distinciones de Apolo y Dionisos como instintos de la naturaleza, que pueden ser expresados análogamente en los términos psicológicos y fisiológicos del sueño y la embriaguez:⁴⁷

ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo tanto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros.⁴⁸

Estos estados humanos sirven para expresar la transfiguración que experimenta el artista, según domine en él alguno de estos instintos artísticos. Estos conceptos expuestos en *El Nacimiento de la Tragedia* constituyen una de las nociones de mayor repercusión en la obra nietzscheana desde su temprana

⁴⁷ VdM, en *NT*, p.253.

⁴⁸ *NT*, secc.2, p.49.

Visión dionisiaca del mundo, hasta sus últimas consideraciones; sobre ellos diagrama el oráculo de su visión del arte, el artista y el mundo; y son del mismo modo prefiguración de su estética fisiológica en la que resuenan con fuerza la voz de Dionisos y su embriaguez, símbolo portentoso de la voluntad de vida. De este modo lo expresa en un fragmento de 1873: «El proceso artístico está absolutamente determinado y es necesario desde un punto de vista fisiológico. El deseo es sólo un exceso de actividad fisiológica que quiere descargarse y ejerce una presión en el cerebro».⁴⁹

En *El Nacimiento de la Tragedia* esos dos instintos artísticos se enuncian, ya sea como mundo de imágenes del sueño, sin conexión alguna con la cultura intelectual o con la cultura del hombre, ya sea como realidad embriagada, que no presta atención a ese hombre, «sino que incluso intenta aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad».⁵⁰ Con ello, Nietzsche prepara el camino para su distinción del artista apolíneo y el artista dionisiaco. Siendo potencias de la naturaleza, el artista en este sentido, será un «imitador»⁵¹ y de modo cierto, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisiaco de la embriaguez, o —como en el caso de la tragedia griega—, a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez.

⁴⁹ F. Nietzsche, fragmento verano de 1873-1873, 19 [79]. Cfr. A. Izquierdo (Trad.), *Estética y teoría de las artes*, Alianza, Madrid, 2004, p.84.

⁵⁰ *NT*, secc.2, p.46.

⁵¹ El uso de la palabra imitación refiere en este caso a la expresión aristotélica de “imitación de la naturaleza”, tal como lo aclara Nietzsche cuando propone un acercamiento más profundo a esos instintos artísticos de la naturaleza en su comprensión de la relación del artista griego con sus arquetipos (*NT*, secc. 2, p. 47).

Es preciso señalar, en primer lugar, la relación entre arte y naturaleza, pues Nietzsche comprende esta conexión como vía fundamental para el desvelamiento del artista en tanto imitador. Considerando la marcada incidencia que el pensamiento romántico tuvo en el joven Nietzsche debemos mantenernos en conexión con tal influjo. El Romanticismo concebía la naturaleza como una fuerza omnipotente y creadora de vida; móvil intercambio de fuerzas que, obrando desde dentro, genera todos los fenómenos y por lo tanto, también al hombre, lo cual no implica, en ningún sentido, una superioridad de aquélla sobre el individuo. La naturaleza no es un sistema mecánico, sino que por el contrario es un todo orgánico y viviente, «que vibra al unísono con el espíritu humano».⁵²

Así, el artista, el genio como fuerza originaria, está en íntima relación con la naturaleza; crea de forma análoga a la naturaleza y por lo tanto no recibe reglas de afuera, «sino que es regla él mismo»,⁵³ esto es, en el artista obra ese poder creador propio de lo natural. De este modo, al exaltar la naturaleza como fuerza creadora de vida, se enaltecen igualmente el genio y su creación como suprema expresión de lo verdadero y Absoluto. Novalis, por ejemplo, consideraba que la naturaleza posee un instinto artístico, por lo que resulta

⁵² F. Copleston, *op.cit.*, p. 25.

⁵³ G. Antiseri y D. Reale, *op.cit.*, p.30.

ocioso distinguir entre naturaleza y arte.⁵⁴ El genio es ese «instinto mágico» del espíritu, aquello que puede convertirse en esa totalidad infinita que es esencialmente estética. Entendiendo el infinito como un constante «tender a», que no conoce pausa, afirman los románticos que el infinito es el sentido y raíz de lo finito, de tal modo la obra de arte es lo infinito manifestado a través de lo finito.

En estrecha relación con esa noción de naturaleza se encuentra el sentido de la pertenencia al Uno-Todo, *ese ser* un momento orgánico de la totalidad. En algún momento el Todo se refleja en el hombre e inversamente el hombre se refleja en el Todo, ese hombre es precisamente el artista.⁵⁵ Schlegel creía que el arte es obra del auténtico genio creador, el cual —precisamente en la medida en que es genio— lleva a cabo una síntesis entre lo finito e infinito. El verdadero artista es aquel que se anula en cuanto finito para convertirse en vehículo de lo infinito, de allí su elevadísima misión entre los hombres.

Cuando Nietzsche emplea los términos apolíneo y dionisiaco desde el inicio de *El Nacimiento de la Tragedia*, evidencia esa semejanza fundamental entre arte y naturaleza, pues el desarrollo del arte se encuentra ligado a esa duplicidad, de modo similar como la generación depende de la

⁵⁴ *Ibid.*, p.36.

⁵⁵ Schelling por ejemplo, —al igual que Goethe— adopta el símil de la naturaleza viva, para explicar la creación artística del genio; así la naturaleza es la fuerza universal y divina, eternamente creadora, que saca todas las cosas de su seno, y su actividad incesante da a luz cada día nuevas producciones. *Cfr.*, D. Estrada, *op.cit.*, pp.157-158.

dualidad de los sexos; entendida en los términos de una antítesis, excitación mutua, nacimiento. Así como en la naturaleza se encuentra esa polaridad genérica, del mismo modo en el arte se presenta como una contraposición entre lo figurativo, el arte apolíneo del escultor y lo no-figurativo de la música, arte dionisiaco. Esta conexión entre arte y naturaleza, sitúa al artista no sólo como un imitador de la naturaleza, sino un *medium* ejecutor de ella.

Sin embargo, Nietzsche va más allá de la noción aristotélica de «imitación de la naturaleza» y aun cuando es fiel a ese sentido el arte como imitación, opera un giro importante al considerar la naturaleza como un principio del arte, y el arte una segunda naturaleza.⁵⁶ El arte es esa imitación de la naturaleza, pero entendida como una imitación de la *póiesis* de la naturaleza, esto es, como fuerza inventiva, productiva. Lo que el artista imita no es la realidad producida por la naturaleza, sino la naturaleza como fuerza creadora de vida.

Esta noción está en conexión directa con Schlegel, para quien el arte imita esa fuerza productiva de la naturaleza. Entonces, si la totalidad es esencialmente estética —tal como lo percibieron los románticos—, esto supone en el pensamiento temprano de Nietzsche que el arte no reside en entidades

⁵⁶ L. E. De Santiago, *op.cit.*, p.234. Goethe, dice que la obra de arte es como una segunda naturaleza pues el artista agradecido a ella que lo produjo, le devuelve una segunda naturaleza, pero que ha sido sentida, pensada y realizada humanamente. *Cfr.* D. Estrada, *op.cit.*, p.164.

supremas, sino que el arte está puesto en la perspectiva de la vida. De inmediato debemos aclarar que en el sentido nietzscheano de arte como imitación y del artista como imitador, no refieren a una mera imitación de la naturaleza o del mundo empírico: «el arte no es meramente una imitación de la realidad de la naturaleza, sino precisamente un complemento metafísico de la realidad misma, colocado junto a ella para superarla».⁵⁷ Esta es la fundamentación de su metafísica del arte que propone en *El Nacimiento de la Tragedia*, el arte es un camino que conduce al conocimiento del ser, de allí su función metafísica propuesta desde la dimensión de la vida.

En *La voluntad de poder*, aparece de nuevo el problema de la relación arte y naturaleza asociado con esos principios artísticos. Lo tomamos textualmente en extenso:

Apolíneo y dionisiaco. Hay dos estados, en los que el arte mismo se considera como una fuerza de la naturaleza en el hombre, disponiendo de él, lo quiera o no: unas veces como impulso hacia la visión, otras como impulso al orgiasmo. Ambos estados existen también en la vida normal, de una manera más débil, en el sueño y la embriaguez-. Pero la misma contraposición se da entre el sueño y la embriaguez: unos desencadenan en nosotros poderes artísticos, cada uno de forma distinta: el sueño la del ver, asociar, poetizar; la embriaguez la de los gestos, la pasión, el canto, la danza.⁵⁸

⁵⁷ *NT*, secc. 24, p.187.

⁵⁸ *VP*, § 792E, p.525. *WM*, §798K, s 534.

Por otra parte, no debe olvidarse que el acto humano es una copia del acto artístico primordial, esto es, una descarga de imágenes a partir de un estado de excitación afectiva. Este proceso no es más que una producción de la apariencias; puede originarse o bien, del juego con las imágenes del mundo real (empírico) en la excitación visual del sueño, en que se obtienen «imágenes transfigurando imágenes»,⁵⁹ o bien se llega al estado donde se aniquila toda imagen, es decir, el estado de unión con la voluntad, a partir del cual se obtienen imágenes, no ya de imágenes sino de aquello que es a-figurativo.

En *El Nacimiento de la Tragedia*, el mundo en que vivimos es un mundo de apariencias, una creación del ser o de aquella voluntad única. «El mundo es la alcanzada redención del dios, la visión eternamente cambiante, eternamente nueva del ser más sufriente, más antitético, más contradictorio, que únicamente en la apariencia sabe redimirse».⁶⁰ Esta es la metafísica de artista que se levanta contra toda interpretación moral de la existencia. Entonces, el arte apolíneo es la proyección de la apariencia a partir de la visión de los objetos del mundo, y en ese sentido, es «apariencia de la apariencia», y como toda forma de arte, es un modo de redención en la apariencia que vela lo terrible y horroroso de aquel dios sufriente.

⁵⁹ A. Izquierdo, *op.cit.*, p. 29.

⁶⁰ EA, en *NT*, p.31.

La apariencia apolínea se origina del sueño, a partir de la excitación de la visión, de allí que todo cuanto es transfigurado en esa visión es una apariencia. «La mirada, lo bello, la apariencia delimitan el ámbito del arte apolíneo; es el mundo transfigurado del ojo, que en sueños, con los párpados cerrados, crea artísticamente». ⁶¹ El arte dionisiaco, en cambio, descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. De este modo el arte es la apariencia del ser, de esa voluntad única. Este es el mundo real, verdadero, mundo sin ninguna ilusión o apariencia, que produce sólo horror y espanto, mundo caótico, sin formas y lleno de contradicción.

Lo dionisiaco es el fundamento de todas las manifestaciones, el otro, lo apolíneo, es explicado psicológicamente, puesto que es un sueño que permite la aparición de las figuras de los dioses olímpicos en el horizonte humano. Sus imágenes claras y luminosas, son ciertamente la expresión del *Principium individuationis* y son así bellas apariencias. Lo apolíneo se interpreta

como una mediación, como un espejo, con cuya ayuda el griego se crea la ilusión de un orden, de un cosmos, a fin de salvarse del peligro de la falta de figuras, del mutismo sin horizontes, del caos, de la desorientación que se transforma en laberinto. ⁶²

⁶¹ VdM, en *NT*, pp.240-241.

⁶² L. Duch, *op.cit.*, p.300.

3.4.1. Artista ingenuo, artista apolíneo

Cuando se encuentra en el arte lo ingenuo —dice Nietzsche—, hay que reconocer el efecto supremo de la cultura apolínea; este no es un estado tan sencillo, evidente o inevitable, con el que tuviéramos que tropezarnos a la puerta de toda cultura. «Mas ¡qué raras veces se alcanza lo ingenuo, ese completo quedar enredado en la belleza de la apariencia».⁶³ La ingenuidad de Homero —podríamos añadir, la de Rafael—, consiste en una victoria de la ilusión apolínea, ilusión ésta semejante a la empleada por la naturaleza para conseguir sus propósitos. El artista apolíneo, el ingenuo, es aquel que ha experimentado la unidad de su ser con la naturaleza, apresado en el mundo de los sueños, que crea continuamente la apariencia y la adora como el poder de lo bello. Por su parte, el artista dionisiaco, es aquel que penetra toda apariencia para alcanzar el fondo terrible, pero necesita así mismo la apariencia para alcanzar su redención, se ampara en el espejo de la apariencia, donde siente deleite al ver las imágenes.⁶⁴

La noción de lo ingenuo expresada aquí por Nietzsche, está en correspondencia con las ideas de Schiller, especialmente de su obra *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1795), que Nietzsche revisó en reiteradas ocasiones mientras escribía *El Nacimiento de la Tragedia*. Lo ingenuo, según

⁶³ NT, secc.3, p.54

⁶⁴ L.E.De Santiago, *op.cit.*, p.202.

lo entiende Schiller, es ese encanto que se percibe en la naturaleza; así la poesía antigua era ingenua por cuanto el hombre antiguo actuaba en unidad armónica y natural por medio de la contemplación, y de este modo el poeta era él mismo naturaleza y expresión natural. Conforme a su don natural, que es de naturaleza divina, ignora las reglas artísticas y es guiado sólo por su inspiración; en virtud de esto, sus obras han de ser ejemplares para las generaciones humanas. El verdadero genio, afirma Schiller,

tiene que ser ingenuo, lo que equivale a un comportamiento conforme a su don natural, ignorando las reglas artísticas y guiado sólo por su inspiración. Conducido por su talento se sentirá seguro durante la creación poética venciendo el peligro de caer en el mal gusto. Tal inspiración divina lo hace poseedor de ideas altas y profundas; ideas de un dios en boca de un niño.⁶⁵

¿Qué hace al artista un genio ingenuo? El genio posee la ingenuidad propia del niño y su expresión espontánea, natural, sin rebuscamientos artificiales, ni retóricos. Es todo contrario a aquéllos que no son genios y que temen a las equivocaciones. El genio lo expresa de manera natural y desde su corazón. Por esto, es aquél que está más cerca de la naturaleza a diferencia del resto de los hombres. Así, al estar más cerca de la naturaleza y tener la ingenuidad del niño, «entonces todo lo dice de forma natural, y en una sola pincelada traza una imagen perfecta, sin retórica. Es como si las palabras

⁶⁵ D. Viñas, *op. cit.*, p.256.

necesarias y justas salieran de su corazón, y por eso son a la vez más sinceras». ⁶⁶ Esta es la imagen que Nietzsche recrea al comparar el juego del niño con la acción creadora del hombre en cuanto artista, hallamos aquí un indicio de aquello creemos se hace imagen en la «Melancolía I», el tercero de los grabados de Dürero, interpretado a la luz de las implicaciones de la noción del juego.

El artista apolíneo no es aquél que solo contempla fría y distanciamiento, sino que responde a esa necesidad humana de constreñir, de dar medida a aquel mundo que es en esencia desordenado y caótico, en transparentarlo en un mundo de perfección aparente. Por esta razón la vía idónea para explicar este estado artístico de lo apolíneo es mediante el estado del sueño, pues éste es capaz de añadir a la existencia un grado de belleza que no es encontrado en lo cotidiano. El sueño redime al hombre en grado sumo de todas las inquietudes, es elemento estabilizador que conserva lo que ya tiene lugar en el mundo de la vigilia, es presentado antes nosotros transfigurado y embellecido, por eso Homero es el gran soñador apolíneo de los dioses olímpicos. ⁶⁷

En *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche toma las figuras de Homero y Arquíloco para trazar otra vía que le permita la explicación de esa oposición fisiológica entre el sueño y la embriaguez. Homero y Arquíloco, han sido

⁶⁶ Schiller, en: G.Reale y D. Antiseri, *op. cit.*, pp.78-79.

⁶⁷ E. Fink, *op.cit.*, p.29.

interpretados en la estética moderna como un enfrentamiento entre el artista objetivo y el artista subjetivo, distinción ésta de poca utilidad, según él lo considera. Así, Homero, el anciano soñador, –al que le son afines el escultor, el pintor y el poeta épico–, es el artista apolíneo del sueño, inmerso en la intuición pura de las imágenes y soñador absorto en sí mismo. Es el «artista objetivo» donde hay una redención del «yo» y en quien se silencia toda voluntad y todo capricho individual. Más aún, si no hay objetividad y «si no hay contemplación pura y desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima producción verdaderamente artística».⁶⁸

¿Rafael un artista ingenuo? El modo de producir apariencia del artista apolíneo se origina desde una excitación parcial, esto es, a partir de una excitación de la visión que es obtenida del sueño, por esto lo que transfigura es ya una apariencia.⁶⁹ En *La visión dionisiaca del mundo*, como ya anotáramos, Nietzsche esbozaba el concepto del sueño como el juego del hombre individual con lo real, entonces el arte apolíneo es, a su vez, el juego del artista con el sueño, es el mundo transfigurado del ojo que crea artísticamente. Desde este estado del sueño, la vida aparece como un espectáculo de bellas apariencias, destinado a satisfacer nuestros deseos de belleza. Esa bella apariencia del

⁶⁸ *NT*, secc. 5, p.62.

⁶⁹ Cfr., A. Izquierdo, *op.cit.*, p.31.

mundo onírico posibilita la explicación de las artes figurativas: la pintura, la escultura y una parte de la poesía, es decir la epopeya.

Esta clasificación de las artes en sentido estricto, nos arroja la posibilidad de situar a Rafael como un artista apolíneo, ahora bien, ¿por qué es ingenuo? Por la misma razón que Homero es ingenuo, porque es el soñador del gran sueño apolíneo, porque actúa como una unidad armónica y natural, es decir, sentía naturalmente; —en el sentido de Schiller— porque era naturaleza él mismo y por tanto inmediata expresión natural. Sólo es guiado por su inspiración, es decir, no reflexiona sobre el sentir. El artista —dice Kant— crea, según la espontaneidad de la naturaleza, sin esfuerzo (*ohne Peinlichkeit*) y sin indicios de que las reglas académicas, aunque tenidas en cuenta, hayan encadenado sus potencias mentales.

Esto es evidente en Rafael, «el honesto», como le llama Nietzsche, «a quien mucho le importaba la Iglesia —como cliente solvente— pero poco los objetos de la fe eclesiástica, como a los mejores hombres de su tiempo, no siguió ni un solo paso a la pretenciosa extática de varios de sus clientes».⁷⁰ Rafael supo preservar su honradez, incluso en su «Madonna Sixtina», que fuera destinada a un pendón procesional. «Rafael no quería pintar estados del

⁷⁰ PyS, 73, p.50.

alma en cuya existencia no creía y en eso ha sido más listo que su crédulo espectador». ⁷¹

El ámbito de lo apolíneo tal como Nietzsche lo concibe, es el de lo ingenuo, en tanto belleza, apariencia, que celebran la victoria de la ilusión apolínea; Rafael, es guiado no por lo racional o la mera imitación de la naturaleza, sino por esas ideas que se dan en la misma visión del mundo onírico. Rafael es un Homero que sueña, —así como los artistas griegos—, dada la aptitud plástica de su ojo, maravillosamente precisa y segura, su luminoso placer por los colores; hace presuponer que también los sueños tuvieron para los griegos una causalidad lógica de líneas y contornos, colores y grupos de máxima perfección. En Rafael ese ferviente anhelo de apariencia, se manifiesta a través de una grandilocuencia formal, en riqueza de líneas y volúmenes como observamos en «La escuela de Atenas» (1509–1510), o en el dinamismo de líneas y contralíneas, en el equilibrio de peso y volumen, en la armónica disposición de las figuras y dirección de las miradas, que despliega en su «Triunfo de Galatea» (1512). ⁷²

Bajo la guía de Apolo, Rafael consigue ese mundo de bellas apariencias, imperio del orden, la medida, el equilibrio, claridad y resplandor, en fin, Apolo parece el autor de una parte de aquel epitafio que le escribiera el cardenal

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Cfr.*, D. Estrada, *op.cit.* p.443.

Bembo: «A Rafael Sanzio de Urbino, pintor eminentísimo, émulo de los antiguos, en cuyas imágenes animadas, si las contemplas, fácilmente advertirás la alianza de la naturaleza y el arte».⁷³ Por ejemplo, su obra «La virgen del gran Duque», sintetiza todos esos principios apolíneos de belleza, armonía, equilibrio, medida, color, claridad, grandeza y expresión. En ella incluye la *gracia* que, asociada a la armonía de las proporciones confiere una «nota natural y un aire fácil, como si la obra hubiera sido hecha sin ningún esfuerzo y sin previa reflexión»,⁷⁴ así como el soñador que en plena ilusión del mundo onírico sin perturbarla, se dice a sí mismo «es un sueño, quiero seguir soñándolo»⁷⁵ y con la tutela del maestro Apolo, intérprete de sueños olvidamos el apremio del día y experimentamos ese placer profundo e íntimo del sueño.

La apariencia bella y armoniosa de Rafael tiene similitudes con el sueño de Novalis: «una expansión libre de fantasía encadenada, que se divierte barajando las imágenes de lo ordinario, un gran desgarrón que se abre en el misterioso velo que, con mil pliegues, cubre nuestro interior».⁷⁶ El argumento que sostiene a Rafael como un artista apolíneo y consecuentemente ingenuo, según Nietzsche lo propone en *El Nacimiento de la Tragedia*, no ofrece mayores dificultades a simple vista, pues él hizo del arte de la pintura un

⁷³ G. Vasari, *op. cit.*, p.270.

⁷⁴ D. Estrada, *op.cit.*, p.591.

⁷⁵ *NT*, secc. 4, p.56.

⁷⁶ F.L.Novalis, en: D. Estrada, *op.cit.*, p.173.

imperio natural de aquellas cualidades apolíneas, llevadas a su máxima expresión. Sin embargo, aunque todo el arte figurativo y en especial la pintura, pertenecen al dominio de lo apolíneo, es necesario aclarar que Rafael es un artista apolíneo, pero no en el sentido de apropiarse de las formas copiándolas de una manera y partiendo de una noción [*unitas post rem*], es decir, de una unidad sacada de la pluralidad en virtud de la facultad de abstracción, que nuestra razón posee, según Schopenhauer.⁷⁷

Schopenhauer quien también sentía una predilección especial por Rafael —y Correggio—, afirma con una seguridad casi febril, lo distante que está este pintor de aquellos *imitatores, servum pecus*, quienes a partir de una observación de lo que agrada y produce efecto en las obras de arte, se dan cuenta de ello y lo fijan en una noción, es decir, lo conciben de modo abstracto y se ponen a imitar aquello con intención y perseverancia.⁷⁸ Solo artistas como Rafael, o aquellos hombres entusiasmados momentáneamente hasta la genialidad, le es posible hacer brotar la Idea, —única fuente real de la verdadera obra de arte— del seno de la vida misma, del seno de la naturaleza,

⁷⁷ *MVR*, III, §49, p.65.

⁷⁸ *Ibid*, Schopenhauer diferencia entre noción e Idea. La primera “es abstracta, discursiva, indeterminada en su comprensión, pero perfectamente limitada en cuanto a su extensión: para ser percibida no necesita más que la razón. Es la unidad sacada de la pluralidad en virtud de la facultad de abstracción [*unitas ante rem*]”. La Idea por su parte “es la unidad descomponiéndose en la pluralidad, en virtud de las formas del tiempo y del espacio que pertenece a nuestra percepción intuitiva”.

del seno del mundo, en toda su vigorosa originalidad. «Sólo de esta comprensión nacen las obras verdaderas que llevan en sí la inmortalidad».⁷⁹

Bdigital.ula.ve

⁷⁹ *Ibid.*

3.4.2. Artista dionisiaco

Del mismo modo como el artista apolíneo puede ser explicado a través del estado humano análogo del sueño, la embriaguez como fuerza creadora, nos conduce a la comprensión del artista dionisiaco. La embriaguez significa la pérdida de todos los límites que conforman las ilusiones; el hombre queda ante el fondo dionisiaco, ante un mundo caótico, y desde allí otea el fondo del mundo, su eterno dolor y su contradicción. Bien por el influjo de la bebida narcótica o bien por la aproximación poderosa de la primavera que impregna toda la naturaleza, «se despiertan todas las emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí».⁸⁰

En este éxtasis del estado dionisiaco, dice Nietzsche, el hombre ve la verdadera esencia de las cosas. Como Hamlet, estos hombres sienten náuseas al obrar porque su acción no puede modificar en nada esa esencia de las cosas. «Consciente de la verdad intuita, ahora el hombre ve en todas partes únicamente lo espantoso o absurdo del ser».⁸¹ De tal modo, si el sueño es el juego del individuo con lo real, la embriaguez es el juego de la naturaleza con el hombre. Lo dionisiaco abre al todo, a la madre naturaleza y así se opera el milagro de la reconciliación del individuo con la naturaleza. El hombre se siente mágicamente transformado, se produce una metamorfosis: en realidad se

⁸⁰ *NT*, secc. 1, p.44.

⁸¹ *NT*, secc. 7, p.78.

ha convertido en otra cosa, se siente dios. Lo que aquí se revela es la potencia artística de la naturaleza, no del ser humano como individuo; el sortilegio del *Principium individuationis* sufre una infracción en ese encuentro con «lo Uno primordial», no hay ningún placer por la belleza, y «el ser humano se convierte en una obra de arte»,⁸² la potencia artística de la naturaleza amasa y talla un barro más noble, un mármol más precioso, esto es, el ser humano. «No en el cambio de sobriedad y embriaguez, sino en la combinación de ambos se muestra el artístico dionisiaco».⁸³

En *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche identifica esa imagen del artista dionisiaco con Arquíloco, el primer lírico de los griegos, belicoso servidor de las musas, que grita su odio por las ebrias explosiones de su concupiscencia, que ama y odia con pasión, es el primer artista subjetivo. Ahora bien, lo que Nietzsche pretende resolver en su estética, es el problema de cómo es posible el lírico como artista. Pues al artista subjetivo según la estética moderna, sólo se le conoce como un mal artista, ¿es el no-artista propiamente dicho? Aquí Nietzsche se desplaza en otra dirección respecto a esa concepción moderna y nos ubica en su metafísica estética; junto a Schiller en su descripción del proceso de poetizar, según encontramos, que el estado

⁸² VdM, en *NT*, p.233.

⁸³ *Ibid.*

preparatorio al acto de poetizar es un estado de ánimo musical al que le sigue la idea poética.

Si a esta idea central se le añade el hecho importante, según Nietzsche, de que en la lírica antigua se origina una unión e identidad del lírico con el músico, entonces el lírico puede ser explicado ante todo como un artista dionisiaco, identificado con «lo Uno primordial», con su dolor y su contradicción y produce así una réplica de ese Uno en forma de música. No obstante, la demostración sensible de esta música es posible sólo bajo el efecto apolíneo del sueño, como imagen onírica simbólica. La música se manifiesta como símbolo o ejemplificación individual, por la redención en la apariencia de aquel dolor primordial a-conceptual y a-figurativo.

En el proceso dionisiaco todo artista abandona la subjetividad: «la imagen que su unidad con el corazón del mundo le muestra es ahora una escena onírica, que hace sensible aquella contradicción y aquel dolor primordiales junto con el placer primordial propio de la apariencia».⁸⁴ Lo que se manifiesta en tales estados es el «yo» del lírico desde el abismo del ser, y toda subjetividad, en el sentido de los estéticos modernos, es pura imaginación. Cuando Arquíloco proclama su furioso amor y su odio a la vez, lo que está ante nosotros, no es su pasión que danza como un torbellino, sino Dionisos a

⁸⁴ *NT*, secc.5, p. 63.

quien Apolo se le acerca y lo toca con su laurel, entonces la transformación mágica dionisiaco–musical, se nos muestra en un despliegue supremo que son «tragedias y ditirambos dramáticos».⁸⁵

Mientras el artista ingenuo está inmerso en la intuición pura de las imágenes, mientras habita entre ellas con gran deleite y hace descansar su mundo sobre esas imágenes; el músico dionisiaco, —que es el artista dionisiaco por excelencia según Nietzsche lo concibe— en cambio, sin ninguna imagen, es eco de ese dolor primordial. Las imágenes del lírico no son otra cosa más que él mismo, cuando pronuncia «yo» no es una individualidad sustraída del resto. Su yoidad es distinta a la del hombre empírico–real, ésta es «la única yoidad verdaderamente existente y eterna, que reposa en el fondo de las cosas, hasta el cual penetra con su mirada el genio lírico a través de las copias de aquéllas».⁸⁶

Así demuestra Nietzsche que el lírico no es en ningún modo un artista subjetivo, como erróneamente se ha señalado. Según él, la lírica y la música, permiten descubrir ese fondo primigenio existente tras la producción de todo fenómeno y cuyo símbolo máspreciado es Dionisos. Más allá, ambas —la lírica y la música— demuestran cuál es el verdadero sujeto del arte: «no el hombre que cree ejercerlo, sino el fondo mismo del mundo, que actúa por

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 64.

medio del hombre y hace de él, el depositario de sus tendencias».⁸⁷ Lo que sale a la luz con la bella apariencia, es ese subsuelo del mundo que busca la redención de su voluntad inquieta, sólo lograda mediante el engaño apolíneo de las formas bellas, medidas, armónicas y ordenadas.⁸⁸

Entonces lo que está aquí expresado a través de la figura de Arquíloco, padre de la poesía antigua, es propiamente una idea fundamental. No es Arquíloco como artista, sino una visión del genio del mundo que expresa su profundo dolor en ese símbolo que es el artista: mientras que ese hombre artista cuyos deseos y apetitos son subjetivos, no puede ni podrá ser jamás

⁸⁷ E. Fink, *op.cit.*, p.30.

⁸⁸ Nietzsche desarrolla otra contraposición, esta vez entre la epopeya básicamente apolínea y la canción popular, expresión de los impulsos dionisiacos, de su agitación sexual, del eterno juego del amor, siempre presente, perdurable y trágico a la vez. Ellas celebran la unión de ambos instintos propios de la naturaleza y generadores de frutos siempre nuevos. La canción popular es reconocida como el 'espejo musical del mundo' que en búsqueda de una apariencia onírica la encuentra en la poesía. En la canción popular, lo primero y universal es la melodía y aparece a través de múltiples objetivaciones en los textos. Una y otra vez genera de sí la poesía en creación incesante, originando así la forma estrófica de la canción popular. En ésta el lenguaje realiza un esfuerzo supremo por imitar la música; por esta razón Arquíloco genera un nuevo mundo de poesía que contradice al mundo épico de Homero. Cuando un poeta musical se refiere a su obra sobre la base de imágenes, éstas son representaciones simbólicas generadas por la misma música y no imitaciones hechas por ella. Sin embargo, no son precisamente tales representaciones las que develan el contenido dionisiaco de la música. La música, en el espejo de las imágenes y de los conceptos aparece como voluntad. En tal sentido, la mayor insistencia por parte de Nietzsche es atribuirle a la voluntad *ese aparecer*, no es que la música sea propiamente voluntad. De allí se desprende su clara distinción entre el concepto de esencia y de apariencia: si la música fuese voluntad, habría que desterrarla del terreno del arte, pues la voluntad según la concepción shopenhaueriana es lo no-estético en sí. El lírico realiza una interpretación de la música mediante imágenes apolíneas, pero él concibe la naturaleza entera y a sí mismo dentro de ella como lo eternamente anhelante. Ahora bien, si la lírica depende del espíritu de la música, ésta no necesita ni de la imagen ni del concepto, solamente los soporta a su lado. Lo que expresa el poeta lírico no es algo que no exista antes con vigencia primordial y que la música haya obligado a expresar con un lenguaje figurado. Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. Así lo dionisiaco aparece en cierto modo instaurado con suprema soberanía e independiente de lo apolíneo, mientras que la apariencia que es por esencia apolínea, depende siempre de un substrato dionisiaco.

poeta. Es decir, el artista es *médium*, vehículo a través del cual el único sujeto verdaderamente existente expresa su redención a través de la bella apariencia. En este sentido Nietzsche adopta una postura distante respecto a las consideraciones de Schopenhauer sobre lo subjetivo y lo objetivo, quien parece guiado por esa diferenciación para proponer una división de las artes, como si fuera una cuestión de fijar valores. En la medida en que ese sujeto es artista —y no individuo que quiere y fomenta sus finalidades egoístas—, se redime de su voluntad individual y se convierte en vehículo del sujeto verdadero, esto es de ese fondo primordial. «El arte propiamente dicho es la capacidad de crear imágenes»,⁸⁹ ésta que es una propiedad general humana es el significado cultural del arte.

De estas reflexiones puede inferirse que en el campo del arte hay producciones que sintetizan lo dionisiaco y lo apolíneo, así la canción popular es simultáneamente, lírica y representativa; la tragedia es la maravillosa alianza entre la música —arte dionisiaco por excelencia— y la imagen —arte apolíneo—. En otro término, la correspondencia entre ambas divinidades dentro del pueblo heleno, se expresa cada vez con mayor fuerza hasta conseguir que, a la base de su sólida cultura, donde la belleza y el equilibrio conformaban sus mejores méritos y reconocimientos, subyace aquello que es

⁸⁹ VdM, en *NT*, p.241.

esencialmente desmesurado y distinto. Así se erigieron ambas divinidades en un mismo templo donde el acorde perfecto de las formas homenajeaba a Apolo, mientras Dionisos exclamaba desde las profundidades.

En *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche afirma que los estados fisiológicos del sueño y la embriaguez, generan en el hombre un desencadenamiento de fuerzas artísticas de distinta manera. Entonces el arte es el resultado de la fuerza en cuanto fuerza de la naturaleza que dispone del hombre obligándole a la producción de imágenes, formas, ritmos, gestos, movimientos. El acto creador del artista dionisiaco está en estrecho vínculo con la sexualidad y la voluptuosidad, es decir, con efectos orgánicos que implican un incremento de la fuerza vital. El sentido de la embriaguez como sentimiento de poder, representa un concepto clave para su posterior fundamentación de la verdadera naturaleza del arte, la psicología del artista y sobre todo su fundamentación de una afirmación suprema de la vida.

En *Crepúsculo de los Idolos*, Nietzsche desarrolla con mayor profundidad sus nociones de la embriaguez en tres sentidos entre los cuales existen una estrecha conexión: 1) la embriaguez como condición fisiológica necesaria para que exista arte, como fundamento para la psicología del artista; 2) los conceptos antitéticos de lo apolíneo y lo dionisiaco, entendidos ambos como dos especies de embriaguez; 3) la embriaguez como estado que

transforma todas las cosas por un estado sobrecargado de fuerza. A partir de ellas se pone en circulación el sentido del artista dionisiaco, condición para la afirmación del artista trágico.

Uno de los aspectos de la embriaguez la encontramos expresada en estos términos, dice Nietzsche:

Psicología del artista. Para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estéticos, resulta indispensable una condición fisiológica previa: la embriaguez. La embriaguez tiene que haber intensificado primero la excitabilidad de la máquina entera: antes de esto no se da arte ninguno.⁹⁰

El uso del término “máquina”, implica aquí un rasgo principal, pues con este se indica el concepto de cuerpo en el sentido de *Leib*, —el cuerpo desde adentro—, es decir «todo yo», «yo con todo». Aquí la máquina entera, está en juego dinámico; no es el cuerpo (*Körper*) contra el alma (*Seele*), sino la unidad que es el individuo, no el hombre del dualismo ontológico, escindido entre cuerpo y alma como partes de una unidad. Ahora se instala el sentido de la máquina como unidad, es decir, de la máquina que conforma desde lo más sutil de los sentidos hasta la vida misma. La embriaguez se propone como una condición fisiológica indispensable para el arte y para la creación artística. Por otra parte,

⁹⁰ *CI*, “IncurSIONES de un intempestivo”, pp.90-91.

lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de plenitud y de intensificación de las fuerzas. De este sentimiento hacemos partícipes a las cosas, las constreñimos a que tomen de nosotros, las violentamos, –idealizar es el nombre que se da a ese proceso. Desprendámonos aquí de un prejuicio; el idealizar no consiste, como se cree comúnmente, en un sustraer o restar lo pequeño, lo accesorio. Un enorme extraer los rasgos capitales es, antes bien, lo decisivo, de tal modo que los demás desaparezcan ante ellos.⁹¹

Heidegger advierte que en primer término la embriaguez es nombrada como «condición fisiológica» previa del arte; luego, lo que es esencial es el sentimiento, es decir, «el modo en que nos encontramos ante nosotros mismos y, a una con ello, ante las cosas, ante el ente que no somos nosotros mismos».⁹²

El sentimiento implica la inclusión del cuerpo en nuestra existencia. Ese sentimiento, esa vivencia, determina al hombre y así nada le es extraño, el artista dionisiaco se siente poseído por todas las fuerzas y de este modo las proyecta a todas las cosas; una fuerza de Titanes lo sobrecoge en un sentimiento de sobreplenitud que violenta, que transforma todo a su alrededor, y entonces la proyecta enriqueciéndolo con su plenitud.

Ese sentimiento de plenitud es el sentido de afirmación e intensificación de la vida, como un principio que nos permite atrapar lo inatrapable, de este modo, la mayor expresión de fuerza y de plenitud, es darle al devenir el

⁹¹ *Ibid.*

⁹² M. Heidegger, *op.cit.*, p.102.

carácter de ser, plasmar el devenir como ser. Esto es la suprema voluntad de poder, es decir, de fuerza, en función de intensificación de la vida, de plenitud de la vida; es allí donde tenemos el arte para no perecer a causa de la verdad. Entonces, *idealizar*, no en el sentido de abstracción, significa no dejar de lado lo accidental, «sino extraer todos los rasgos capitales y de este modo todo lo demás se disipe como lo aleatorio».⁹³ «Idealizar», «es ese ver más pleno, más simple, más fuerte, que se da en el crear», afirma Heidegger.⁹⁴

Esto implica convertir la vida misma en una obra de arte, desde este sentimiento de plenitud e intensificación de fuerzas, una especie habitual de embriaguez en la vida. Desde aquí la embriaguez se convierte en un vehículo para llegar a la plenitud de lo que es, en esto consiste ese violentar las cosas, pues por ese estado de embriaguez las cosas se hacen partícipes de todo cuanto es el hombre. El esfuerzo por llegar a la verdad con Nietzsche, no es desde la lógica, que con sus conceptos terminan constriñendo la vida en un afán absoluto de razón, sino a través de la embriaguez en tanto sentimiento de intensificación de la vida, que no teme sino que afirma esa voluptuosidad de la vida.⁹⁵

⁹³ L.E. De Santiago, *op.cit.*, p.242.

⁹⁴ M. Heidegger, *op.cit.*, p.117.

⁹⁵ Lo aquí expuesto sobre el estado de embriaguez y otros parágrafos de *La voluntad de poder*, en relación con este aspecto, fueron desarrollados en la discusión y reflexión que se motivó en el seminario sobre Nietzsche, dictado por la Dra. Marta De La Vega Visbal.

Ese sentimiento de plenitud y de intensificación de fuerzas queda plasmado en grandes obras, de este modo el arte nos salva de ese naufragio de la voluntad del fondo primigenio que es puro caos y confusión; el arte como un consuelo metafísico, según lo entiende en *El Nacimiento de la Tragedia*, es colocado sobre el gran signo de la vida, para no perecer a causa del espanto. En los estados de embriaguez, el hombre se convierte en un dios poderoso, que vive a pesar del horror, el hombre es el héroe trágico que sólo puede verse través de la figura mesurada de Apolo, que da forma e individualiza el caos.

Por otra parte, Nietzsche advierte que a pesar de que esos principios primordiales son antitéticos, tienen en común que ambos son dos formas de embriaguez en tanto son principios naturales, así se determina que todo arte deriva de la excitación producida por la embriaguez. Nietzsche pregunta:

¿Qué significan los conceptos opuestos, introducidos por mí en la estética de lo apolíneo y lo dionisiaco, concebidos como especies de embriaguez?— La embriaguez apolínea mantiene excitado ante todo el ojo, de manera que éste adquiere la fuerza de ver visiones. El pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios *par excellence*. En el estado dionisiaco, en cambio, lo que queda intensificado es el sistema entero de los afectos: de modo que ese sistema descarga de una vez todos sus medios de expresión, y al mismo tiempo hace que se manifieste la fuerza de representar, imitar, transfigurar, toda especie de mímica y de histrionismo.⁹⁶

⁹⁶ *CI*, “IncurSIONES de un intempestivo”, p.92.

La diferencia entre ambos consiste en que mientras en el estado apolíneo esa embriaguez sólo afecta la visión, en la embriaguez dionisiaca, la excitación alcanza el sistema entero de los afectos. En ambos casos, lo fundamental es la facilidad de «metamorfosis». Sin embargo, es el hombre dionisiaco el que posee el mayor grado de instinto de comprensión, de adivinación, de igual manera que posee la mayor capacidad de comunicación; pues se introduce en toda piel, en todo afecto y se transforma permanentemente.

Bdigital.ula.ve

3.4.3. Rafael, un artista trágico

¿Rafael, un artista dionisiaco? Los grandes hombres como Goethe o Rafael, alcanzaron esa embriaguez dionisiaca. En ellos Nietzsche identifica un modelo de lo que él llama la cultura, en cuanto la manifestación de esos dos principios primordiales incorporados a la vida misma: lo apolíneo y lo dionisiaco. Por ejemplo, Rafael logró hacer de su vida y de su propia existencia una obra de arte. Su vida atesoró las grandes riquezas de un espíritu apolíneo, dotado de temperamento gentil y de agraciada afabilidad, que siempre supo mostrarse dulce y agradable con «toda clase de personas y en todas las circunstancias. Gracia, saber, modestia y buenas costumbres hubieran sido suficientes para cubrir cualquier vicio por grosero que fuere»,⁹⁷ como lo reseñó G. Vasari.

Fue pintor afamado de la corte de Urbino desde muy joven, con un vasto inventario de obras a su cargo, a petición de familias destacadas de Roma y Florencia, el cual conforma toda su prodigiosa producción pictórica y algunos proyectos arquitectónicos y escultóricos. Gozó de gran estima entre los gobernantes pontificios, especialmente de Julio II y León X e incluso aspiró como laico a ser cardenal; aunque no lo consiguió era muy probable que lo hubiera logrado, de no haber sido por su muerte prematura a sus 37 años.

⁹⁷ G. Vasari, *op.cit.*, p.243.

Aunque no hay consenso sobre la causa de su muerte —que poco podría interesarnos desde nuestro acercamiento—, una versión sostiene que fue producto de sus excesos amorosos, mientras otras advierten que tras largas jornadas de trabajo acostumbraba extensas tertulias con el papa León X, en salas frías y ventiladas, de modo que «el sudor se le enfriaba sobre sus carnes», cualquiera que fuera la causa cierta, le fue diagnosticada una pleuresía, y según la costumbre de entonces, le hicieron una sangría que terminó agotándolo.

Esta corta referencia de la historia personal de Rafael, «el mortal», nos sirve ahora para argumentar nuestra interpretación de Rafael como un artista dionisiaco. Su personalidad está llena de distintos matices, su ambición le permitía sumirse en una rivalidad abierta aunque nunca para eclipsar a sus oponentes, largas horas de trabajo y agotamiento circundaban cada una de sus obras, siempre exigiéndose lo máximo de sí, pintar para él no era una simple acción, alcanzaba en todo momento ese sentimiento de plenitud, de sobreabundancia de fuerzas, y asimismo, fuerza vivificadora. Un poema de Baltasar Castiglione, amigo íntimo de Rafael, a propósito de su reconstrucción de la ruina de Roma, nos alecciona en ese estado dionisiaco en que este hombre se sumergía olvidándose de sus preceptores eclesiásticos o laicos:

suscitaste la envidia de los dioses y ahora ultrajas la muerte, ofreciéndola con tu capacidad para devolver el aliento vital a cosas perecidas y dar forma de nuevo a aquello que el paso del tiempo ha borrado, desdeñando las leyes mortales.⁹⁸

Su muerte fue un acto religioso, su vida y su obrar artístico, nos parece como un instante donde presenciamos el desgarramiento de su espíritu, bien por abatimiento o por ímpetu sexual, su sangre vertió su vida como una gran ofrenda a sus dioses inspiradores: guiado por Apolo conoció la medida en su vida y en su obra, pero al acecho Dionisos susurraba los oscuros secretos de lo verdaderamente existente, así vivió el desgarramiento y el espanto, pero renacía a cada instante en cada una de sus bellas formas; pintó la dulzura de sus *madonas* y la intensidad dramática en la matanza de los sacrílegos; que parecen ser el fruto de una exhalación espontánea de genialidad. Sus formas nos devuelven a un completo olvido de sí, a ese *pathos*, a la pasión desmedida del juego de la vida en el acto creativo. Todo en Rafael sufre una transfiguración, él transformó todos aquellos pensamientos nauseabundos sobre lo espantoso y lo absurdo para transformarlos en representaciones con las que se puede vivir.

Rafael fue un hombre que enriqueció todas las cosas con su propia plenitud:

⁹⁸ En: B. Talvacchia, *op.cit.*, p. 227.

lo que uno ve, lo que uno quiere, lo ve henchido, prieto, fuerte, sobrecargado de energía. El hombre de ese estado transforma las cosas, hasta que ellas reflejan el poder de él, — hasta que son reflejos de la perfección de él. Este tener-que-transformar las cosas en algo perfecto es — arte.⁹⁹

Rafael edifica la dimensión del hombre dionisiaco que transforma las cosas por medio de la fuerza estético-plástica en sus infinitas variantes, y como una posibilidad de transformarse a sí mismo constantemente. «Esto no sólo es un medio para la descarga de los afectos, sino también la posibilidad de crearse nuevos afectos en sí mismo».¹⁰⁰ En este estado creador, él adquirió el poder de transformar las cosas hasta que ellas reflejaron su poder. Por esa razón, Rafael fue un arista de valor, uno de aquellos que «son consecuencia de un temperamento fuerte, exuberante; se trata de animales vigorosos, sensuales; no se puede pensar —sin un cierto estado de enardecimiento del sistema sexual— en Rafael».¹⁰¹

En la historia abundan, dice Nietzsche, aquellos hombres que «adelgazan, empobrecen las cosas y las hacen tuberculosas», esos son los anti-artistas, los cristianos auténticos, famélicos de la vida, los cuales por necesidad acogen las cosas, consumiéndolas hasta hacerlas más flacas, este es el cristiano auténtico. «Un cristiano que sea artista es algo que no se da. No se

⁹⁹ *CI*, “IncurSIONES de un intempestivo”, p.91.

¹⁰⁰ V. Quinche, *op.cit.*, p.104.

¹⁰¹ *VP*, §794E, p. 528. *WM*, §800K, s 534.

sea pueril y no se me replique con Rafael, Rafael decía sí, Rafael hacía sí, por consiguiente Rafael no era un cristiano».¹⁰²

Con esta afirmación parece claro que Rafael fue un artista trágico, un hombre sobrecargado de energía vital, que logró transformar «el mundo a imagen y semejanza de su propia fuerza y plenitud».¹⁰³ Un artista como Rafael no corrige el mundo, lo transforma permanentemente, produce sus propias reglas ante la ausencia de modelos, pues «hallándose el mundo tan escaso de jueces competentes y de obras apreciables»,¹⁰⁴ para pintar una hermosa doncella recurrió a una imagen forjada en su propio interior. Así ordenó el mundo y dio sentido humano, no glorificó los errores religiosos, ni guardó la fe en verdades absolutas, no fue un artista cristiano que relaciona sus representaciones con una explicación celeste. A la crítica que hiciera León X a los rostros ruborizados de san Pedro y san Pablo en su «Disputa del sacramento», Rafael respondió: «lo hice a propósito, señores, porque es de creerse que los santos Pedro y Pablo estén ruborizados al ver, desde el cielo, que la Iglesia esté gobernada por hombres como vosotros».¹⁰⁵

Rafael significa esa especie de arte que ya no puede retoñar «porque supone no sólo una significación cósmica, sino también una metafísica de los

¹⁰² CI, “IncurSIONES de un intempestivo”, p.91.

¹⁰³ L.E. De Santiago, *op.cit.*, p.214.

¹⁰⁴ Cfr., D. Estrada, *op.cit.*, p.694.

¹⁰⁵ G. Vasari, *op.cit.*, p.254

objetos del arte».¹⁰⁶ El artista «se expresa a sí mismo en su obra», por una intensificación de fuerzas creadoras en la que él es propiamente un *médium* del artista primordial, es decir, de lo verdaderamente existente que se redime en la apariencia. Este es el sentido del artista trágico, aquél que librado de su voluntad individual acepta el llamado del artista originario, —de lo «Uno primordial»—, y perdido en su intuición artística, deviene en instrumento de ese fondo creador de la vida y portavoz de las tendencias cósmicas. El artista trágico es la expresión de una voluntad del mundo que crea y destruye eternamente, y obtiene un placer perpetuo en esa destrucción; convive con la guerra y el aniquilamiento de la apariencia, hasta que entra en escena Apolo, y la naturaleza alcanza su perfección actuando como un conjuro a esta destrucción.

El artista trágico tiene en su seno la afirmación dionisiaca, el decir sí a la vida incluso en las dificultades, en los horrores y ese sentimiento desbordante de vida y de fuerza, donde el dolor actúa como asentimiento y no como reprobación. Rafael, «hace sí», tiene esa condición de valor, ese exceso de fuerza que tienen los hombres superiores, aquellos que se sitúan más allá del bien y del mal. Como artista trágico, él muestra ese estar en el mundo sin miedo ante lo terrible y lo problemático. «Ese mismo estado es una

¹⁰⁶ *HdH*, §220, pp.156-157.

aspiración elevada, quien lo conoce lo venera con máximos honores».¹⁰⁷ Aunque la fama y el reconocimiento entre los hombres de su tiempo fue inigualable, el sólo rindió honores a sí mismo. No sólo afirma el mundo y se afirma a sí mismo, sino que acepta todo aquello que ha sido y anhela volver a tenerlo tal como fue, con todas sus dificultades, sus victorias y sus derrotas. Rafael, dice Nietzsche, no pintó mártires, porque nada le importaba ese éxtasis moralizante, que tanto agrada al creyente cristiano, en cambio pintó la cara oculta de la belleza, la gracia.

Esa afirmación dionisiaca es sólo posible porque su plenitud de vida, le permite trascender hacia el propio ser del hombre, es decir, llegar a ser Superhombre (*Über-mensch*) y ¿quién es el superhombre? Aquél que no venera lo creado como si fuera algo extraño, sino que sabe de su conciencia creadora y proyecta nuevos valores para el hombre, que niega la autoalienación y la evasión, y en su lugar todo es expansión y engrandecimiento; estos hombres son un modelo de cultura y de hombre; Rafael era un modelo de Superhombre. El artista trágico inmerso en esa tendencia cósmica fundamenta esa idea de cultura como una interpretación del mundo y de la vida, sostenida por él. La cultura no es meramente obra humana, sino que el hombre como artista —como salvador, como sabio— crea y define una cultura. He aquí el sentido de Rafael como un «inmortal».

¹⁰⁷ CI, “Incursiones de un intempestivo”, p.102.

En la segunda de sus Consideraciones Intempestivas, *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida* (1874), Nietzsche enfatiza el sentido en que deben ser comprendidos hombres como Rafael o Goethe. La historia enseña siempre «érase una vez», la moral «tú no debes» o «tú no debías haber». De este modo la historia se convierte en un compendio de inmoralidad efectiva, entonces, algo que ofende a la moral es que un Rafael tuviera que morir cuando tenía 36 años, ¡un ser así no debería morir!¹⁰⁸ Siendo un apologista de los hechos, se dijera que Rafael expresó todo lo que tenía dentro de sí; si hubiera vivido más tiempo, hubiera podido crear reiteradamente la misma belleza, pero no una nueva belleza, y cosas semejantes.

Así os convertís en abogados del diablo al tomar como vuestro ídolo el éxito, el hecho y el hecho es siempre estúpido. Como apologistas de la historia, la ignorancia es vuestra inspiración: en realidad, tan sólo porque no sabéis qué cosa es *una natura naturans* como la de Rafael, os deja indiferentes el saber que él vivió una vez y nunca más volverá a vivir.¹⁰⁹

Ciertamente, la historia ha enaltecido a Rafael como uno de los mejores exponentes del buen arte de la pintura, famoso en su propio tiempo con un precoz ascenso al estrellato, por sus esfuerzos ímprobos para satisfacer a tiempo encargos provenientes de distintos sectores de la Italia de su tiempo,

¹⁰⁸ Nietzsche hace referencia en esta oportunidad a que Rafael tenía 36 años cuando la muerte lo sorprendió, sin embargo, la edad cierta de su fallecimiento era 37 años en el mismo día de su nacimiento, es decir el viernes santo de 1520, tal como lo atestiguan las fuentes biográficas del pintor.

¹⁰⁹ *SuP*, 8, p. 37.

parte del gran triunvirato de pintores italianos del Renacimiento. Sin embargo, considerar sólo los hechos y el éxito que tuviera este hombre, nos convertiría en los grandes apologistas de la historia. Lo que hace a Rafael un inmortal es su *natura naturans*,¹¹⁰ es decir, su naturaleza creativa que intuye lo originario, lo Absoluto, lo Uno primordial, —como lo creía Schopenhauer—, porque descubre ese fondo primigenio, que es fundamento de sí mismo, y porque expresó en un lenguaje simbólico supremo aquella antítesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco, tal como lo muestra su «Transfiguración». «Ante tales muertos como Goethe o Rafael ¡qué pocos tienen derecho a la vida!».¹¹¹

Este último alegato de Nietzsche comprueba que todo hombre es virtuoso en tanto se rebela contra la ciega fuerza de los hechos, contra la tiranía de lo real y las leyes a las que se somete, no son las leyes de esas fluctuaciones de la historia, va en contra de la corriente histórica y «sobre todo se compromete a ser sincero, mientras la mentira teje en torno a él sus brillantes redes». ¹¹²

¹¹⁰ El término *natura naturans* fue empleado por Spinoza, para la Sustancia Infinita, el *Deus sive Natura* identificado como principio creador. Sólo existe una substancia que es Dios. Así lo originario (lo Absoluto, como afirman los románticos), es el fundamento primero y supremo y en cuanto tal que no hace referencia a largo distinto de él, y que por lo tanto es un fundamento de sí mismo, causa de sí. *Causa sui*. En el libro I de su “Éthica”: dice Spinoza “Ha de entenderse por *Natura Naturans* lo que es en sí y por sí es concebido, es decir, los atributos de la sustancia que expresan una esencia eterna e infinita. Esto es, Dios en tanto que se le considera como “Causa Libre”. Por *Natura Naturata* entiendo, en cambio, todo lo que se sigue de la necesidad de la Naturaleza de Dios, o lo que se sigue de cada uno de sus atributos, o todos los modos de los atributos de Dios en tanto son considerados como cosas que son en Dios y no pueden sin Dios ser ni concebidas.” *Cfr.*, F. Copleston, vol.4, *op.cit.*, p.197; G. Antiseri y D. Reale, *op.cit.*, p.359.

¹¹¹ *SuP*, 8, p.37.

¹¹² *Ibid.*

Hemos recorrido con Nietzsche los fundamentos esenciales para la comprensión de los rasgos esenciales de esa unidad antitética de lo apolíneo y lo dionisiaco, evaluados en la dimensión de un artista como Rafael, en quien creemos se conjugan en tanto hombre-artista esos principios concebidos desde Nietzsche, totalmente integrados al sentido de la vida y del hombre en la tierra. Rafael, como dijéramos al inicio, es un artista apolíneo y dionisiaco al mismo tiempo, en cuya conciliación encontramos el punto de encuentro con ese artista trágico, esencialmente afirmador.

Por una parte, su obra la «Transfiguración» es un instante donde se representa un acto trágico desgarrador amparado por el héroe Prometeo, y por otra, Rafael, «el mortal», «el Rafael de Nietzsche» es todo él, la conciliación de ese arte supremo de la tragedia, es decir, Rafael hizo de su vida una obra de arte trágica, no pesimista, sino que «dice sí», que «hace sí» incluso a todo lo problemático y terrible. Por su plenitud, y su intensificación de fuerzas embriagadoras tanto apolíneas como dionisiacas, dotan la vida de una dimensión metafísica, es decir, fue capaz como individuo de conducir a una identificación con ese algo que está «más allá de él», con lo Uno primordial y de transportarlo a un horizonte de libertad.

Precisamente, aquí se experimenta un distanciamiento abismal entre Nietzsche y Schopenhauer respecto al reconocimiento de la genialidad inmortal de Rafael. De modo cierto, Schopenhauer considera que este artista,

logró en sus fisonomías y especialmente en las miradas, la expresión, el reflejo de la inteligencia más perfecta, de la que tiene por objeto, no las cosas particulares, sino las Ideas, es decir, la comprensión acabada del mundo y de la esencia del hombre.¹¹³

Este conocimiento —afirma Schopenhauer— le suministra un calmante, un quietador, y con ello ha llegado a la resignación absoluta, que es el verdadero espíritu del cristianismo, que lleva consigo como consecuencia la renuncia perfecta, el sacrificio de todo deseo, la supresión de toda voluntad, y, por consiguiente, como último resultado, la salvación. Según esto, Schopenhauer nos dibuja un Rafael distinto, de rostro desapacible y con expresiones aquietantes.

La diferencia en ese semblante ahora pesimista y hosco de Rafael que nos presenta Schopenhauer, radica en la concepción distinta de la noción de voluntad y de sus consecuencias en el modo de admitirla. Voluntad, según Schopenhauer, no es sólo un querer consciente en sentido estricto y como originalmente se ha entendido, sino de manera general, todo desear, anhelar, esperar, amar, odiar, resistir, conocer, pensar, representar. Vale decir: la vida

¹¹³ *MVR*, III, §48, p.63.

toda, es voluntad. Ella está a la base de todos los fenómenos del mundo y es el más íntimo núcleo (ser) de todos y cada uno de éstos, desde las leyes de la naturaleza, hasta la conciencia humana. El mundo, el hombre, la totalidad, es voluntad y nada más que voluntad, eterno desear, inquieto siempre e insatisfecho. Esto justifica, entonces que Schopenhauer admita la voluntad como dolor, sufrimiento, privación, tendencia insaciable hacia un objetivo, que una vez alcanzado se revela insuficiente e incapacitado para saciar las ansias originarias del querer: «jamás hay descanso final; por tanto, jamás hay límites ni términos para el dolor». ¹¹⁴ Esto es, la vida como una tragicomedia carente de sentido. Sin embargo, ese impulso de la voluntad, es el impulso sustenta todo lo existente. Un círculo vicioso circunscribe la vida: «todo tiende al ser: el existir es dolor; viene el deseo de librarse de él; pero con el vivir asegurado vuelve el aburrimiento, y, con él de nuevo, la insatisfacción». ¹¹⁵

Nietzsche en cambio, trasciende esas consideraciones de la voluntad de Schopenhauer. Esta voluntad, cuando tiene conciencia de ella misma, dirige toda su fuerza contra sí misma y se empeña en su autoaniquilamiento. Y de este modo, esa voluntad se transforma en voluntad de afirmar. Así, frente al único valor reconocido por Schopenhauer: *no vivir*, Nietzsche declara únicamente su contrario: *vivir*. La voluntad nietzscheana es la afirmación en la

¹¹⁴ *MVR*; IV§ 56, p.127.

¹¹⁵ J. Hirschberger, *Historia de la filosofía*, t.II, L.M.Martínez (Trad.), Barcelona, Herder, 1986, p.297.

vida misma; como expresión de ese torrente inagotable en sus manifestaciones y siempre en constante superación. La vida debe y puede ser justificada luego del profundo dolor causado por el eterno fluir de la voluntad y las múltiples escisiones en individualidades y más allá; la existencia misma es la que necesita superar su sentido finito ante lo impermanente de las individuaciones. Nietzsche, señala, tal afirmación es posible a través del arte. Esta voluntad es esencialmente afirmación dionisiaca, y por tanto, esencia de lo trágico.

Unas de las vías que encuentra Nietzsche para la expresión afirmativa de la voluntad es ubicarse en la dimensión del juego, entendido como transfiguración del fondo original y primordial que es Dionisos, mediante imágenes capaces de afirmar la vida, incluso en el dolor, en el espanto y en el sufrimiento. El dolor primordial tras bellas máscaras de Apolo. E. Fink indaga en la diferencia fundamental entre Schopenhauer y Nietzsche, respecto al sentido de la voluntad. Para el primero, la voluntad es impulso ciego, lo único verdadero (la cosa en sí), mientras que el mundo como representación es propio del intelecto humano, en tanto las formas subjetivas de la intuición, vale decir, espacio y tiempo; no tienen ellas mismas una realidad específica, sino que se encuentran alojadas en el espíritu del hombre. De tal modo, el mundo como fenómeno no existe nada más que para el hombre.¹¹⁶

¹¹⁶ E. Fink, *op.cit.*, p.37.

Nietzsche, en cambio, afirma que el fondo primigenio dionisiaco es una realidad que juega y produce la apariencia del fenómeno, siendo éste un producto artístico de su impulso estético, y más allá, un medio de encontrarse a sí mismo y de autocontemplarse. El fenómeno es, en este sentido, un requerimiento para que la voluntad llegue a sí misma, sea consciente de sí y se redima en la bella apariencia apolínea. «Esta tiene que salir de sí misma, tiene que dividirse para poseerse, y luego escapar a la otra vez a la división para alcanzar con ello su conciencia de sí». ¹¹⁷ Por tal motivo, la tragedia es el lugar de ese auto-reconocimiento de lo verdaderamente existente. De esto se origina una nueva diferencia respecto a la noción de lo trágico según lo admite Schopenhauer:

lo que otorga a todo lo trágico el empuje peculiar hacia la elevación es la aparición del conocimiento de que el mundo, la vida no pueden dar una satisfacción auténtica, y, por tanto, no son dignos de nuestro apego: en esto consiste el espíritu trágico—, ese espíritu lleva, según esto, a la resignación. ¹¹⁸

Admitida así, la tragedia encamina la voluntad hacia la nada, en tanto que desde ella y con la visión que ella proporciona, el mundo y la existencia no son merecedores de nuestro afecto ni esfuerzo. Ante el espectáculo de las desdichas representadas en el drama, al individuo sólo le queda una vía: «la sustracción consoladora de los acontecimientos; lo que sería en definitiva, una

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ EA, en *NT*, p.34.

voluntad que vuelve sobre sí misma con el fin de negarse y de autotiquilarse». ¹¹⁹

Nietzsche enjuicia duramente este pensamiento que valora la existencia bajo los signos de la renuncia y la negación. Por ese motivo, se vale del fenómeno de lo dionisiaco que, ante todo, es afirmación de la vida, aun en los aspectos más terribles y sombríos; como una revelación de una voluntad capaz de «decir sí». La vida no es redimida a causa del sufrimiento, pues a ella no puede atribuírsele ninguna culpabilidad, antes bien, dolor y sufrimiento son plenamente justificados por la vida. Desde esta perspectiva lo trágico equivale a la afirmación.

La tragedia alimenta y fomenta el deseo de vivir y es un contundente e inflexible sí a la existencia. Más allá del dolor y el conflicto que se produce en la tragedia, lo que realmente sucede es una alegre afirmación. Las consecuencias de esto es que, mientras para Schopenhauer la contemplación estética es una de las vías para suavizar, para aquietar el dolor producido por una voluntad escindida en individuos, Nietzsche nos dice: «sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo». ¹²⁰

Aquí se yergue la figura inmortal de el «Rafael de Nietzsche», en cuyo ser y hacer artístico expresa esa voluntad del mundo, que es esencialmente

¹¹⁹ R. Ávila, *op.cit.*, p.38

¹²⁰ *NT*, secc. 5, p.66.

artística, como un fenómeno estético que incorpora la vida entera y la máquina (*Leib*) del hombre en su totalidad. Rafael, como hombre que recibe el llamado de esa voluntad primordial, se redime de su voluntad individual y es instrumento creador del fondo primordial: Dionisos. La representación en imágenes de la voluntad es ella misma justificación y redención. Así como ese impulso oscuro se redime en la imagen, y así como lo indeterminado se realiza y se patentiza en el mundo de las formas y esa apacible felicidad que proporciona la confianza de toda individualización; de esa misma forma, el arte transfigura la dureza y la pesadez, el absurdo y el abismo de la existencia.

No hay aquí vestigios de un pesimismo que nos ate, que nos paralice el cuerpo: mediante el arte se salva la voluntad del peligro de la nada, mediante ese mundo de apariencias; por el arte el hombre se salva de la negación. Nietzsche encauzó sus mejores esfuerzos por una afirmación de la vida a partir de una voluntad que mide su poder por la adversidad, por la tortura y el dolor, que resiste y que no reprocha a la vida su carácter trágico y doloroso. Por eso, Rafael es un artista trágico, quien en un estado de embriaguez, se retira en un acto de autoalienación mística y poseído por el influjo apolíneo del sueño, se sumerge en las profundidades del fondo más íntimo del mundo, en una imagen onírica simbólica; se identifica así con aquel ser que, por ser creador y espectador único de la comedia de arte, se procura un goce eterno a sí mismo,

y nosotros que solo actores en el mundo de las apariencias, espectadores diluidos en un saber artístico tan sólo ilusorio, conocemos con Rafael, esa patria primordial, y esa alianza fraterna entre las divinidades Apolo y Dionisos.

En palabras de Hölderlin:

Ser uno con el Todo, éste es el vivir de los dioses; esto es el cielo para los hombres. Ser uno con todo lo que vive, y volver, en un feliz olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza, tal es el punto más elevado del pensamiento y de la alegría, es la sagrada cumbre de la montaña, es el lugar de la eterna calma, donde el mediodía pierde su bochorno, se desvanece la voz del trueno, y el mar se agita y se llena de espuma, recuerda las ondas de un campo de trigo ¡ser uno con todo lo que vive!¹²¹

¡Ser uno con todo lo que vive!, eso podríamos añadir recreando aquel momento en que, en la cabecera del féretro de Rafael fue colocado el majestuoso panel inconcluso de la «Transfiguración», en esa misma sala en la que trabajaba cuando la muerte sorpresivamente lo arrebató de su trabajo. Se repite la misma dicotomía de su cuadro: arriba, la vida contenida en cada figura de su pintura; abajo el cuerpo inerte. Rafael, el gran aprendiz, se eclipsa, desaparece de nuestra vista cuando aún estaba aprendiendo. «Todos los días aquel noble ladrón robada un pedazo de su naturaleza; el gran aprendiz se vio perturbado por la muerte en el momento en que cumplía su tarea más difícil, llevándose a la tumba el último fin justificador que perseguía».¹²² Rafael

¹²¹ En: G. Antiseri y D. Reale, *op.cit.*, pp.35-36.

¹²² *A*, 540, p.262.

representa el «arte de la apoteosis, esplendor y gloria del ditirambo»,¹²³ que «cometió el pecado de divinizar la apariencia de la interpretación cristiana del mundo»,¹²⁴ pero también fue reconocido en obras donde no se mostró totalmente cristiano, así es su «Transfiguración».

Bdigital.ula.ve

¹²³ *VP*, §840E, p.557. *WM*, §845K, s 567.

¹²⁴ *Ibid.*

CAPÍTULO IV

«San Jerónimo en su celda»: Dionisos y el Crucificado

Bdigital.ula.ve

*¡Sin duda, un amigo ama a su amigo
Como yo te amo a ti, vida llena de enigmas!
Lo mismo que si me has hecho gritar de gozo que llorar,
lo mismo si me has dado sufrimiento que placer,
yo te amo con tu felicidad y tu aflicción:
y si es necesario que me aniquiles,
me arrancaré de tus brazos con dolor,
como se arranca el amigo del pecho de tu amigo.*

*Con todas mis fuerzas te abrazo:
¡deja que tu llama encienda mi espíritu
Y que, en el ardor de la lucha,
Encuentre yo la solución al enigma de tu ser!
¡Pensar y vivir durante milenios,
arroja plenamente tu contenido!
Si ya no te queda ninguna felicidad que darme,
¡bien! ¡Aún tienes — tu sufrimiento!*

F. Nietzsche, “Al dolor” (oración a la vida)

*Mi vida transcurre según la voluntad del cielo,
refleja más resignación que entusiasmo*
A.Durero

CAPÍTULO IV

«San Jerónimo en su celda»: Dionisos y el Crucificado

Contenido: 4.1. «San Jerónimo en su celda de Alberto Durero»; 4.2 Afirmación de la fe en la vida; 4.3. La esperanza en el sentido de la tierra; 4.4. La fuerza transfiguradora del amor; 4.5.Dionisos contra el Crucificado: el sufrimiento como afirmación de la existencia; 4.6.Justificación estética de la existencia.

4.1. «San Jerónimo en su celda» de Alberto Durero

También Jerónimo —el que tiene nombre sagrado— como discípulo de Cristo, libró las batallas de Dios, por Dios y con Dios y así nos lo retrata Durero, símbolo de la reflexión, el estudio y la concentración, pero también símbolo del verdadero cristiano que profesa y actúa según los principios de las virtudes infusas por las que logró orientarse directa e inmediatamente hacia su fin último, es decir, Dios. Supo permanecer en la fe, la esperanza y la caridad (amor al prójimo), la pureza de su corazón y toda una vida de penitencia y contemplación prepararon a este hombre para recibir la gracia de ingresar al santuario de la divina sabiduría, comulgó con el pueblo de Dios para poder

ingresar en el núcleo de la verdad que Dios mismo quiere revelar a los hombres. Jerónimo es el emblema de ese noble, indomable y valiente defensor de la fe, es el caballero del silencio y del desierto que Durero nos ilustra con una sagacidad de líneas negras y trazos reticulados impregnados del silencio, el sosiego y la paz de la comunión perfecta con Dios, destronando las fantásticas y agitadas visiones del individuo humano.

Decía san Jerónimo, «todo aquel que no está con Cristo, pertenece al anticristo» ¿Acaso en esta afirmación no encontramos el camino que nos conduce al pensamiento de Nietzsche?, ¿no es hacia este tipo de hombres, espíritus débiles, hombres morales–cristianos contra quienes nuestro pensador enfila toda su artillería, ¿es éste el nuevo adversario de aquel caballero, «soldado de Dionisos»? A esto respondemos afirmativamente, este es uno de los oponentes predilectos de Nietzsche, el hombre cristiano. Aquellos cultivadores de falsas sabidurías, negadores de la exuberancia de la vida, los negadores del cuerpo, de aquellos que prefieren la pasividad del silencio y la calma sobre la embriaguez como estado estético, de aquellos que, encarcelados entre sus vestiduras, asfixian el respiro de lo sobreabundante en fuerza, de voluntad de poder; hombres cuyos ideales trasmundanos imposibilitan la afirmación de lo posible e imposible, castradores del tiempo presente, nauseabundos espíritus que se pasean entre los rincones de la Verdad como

único valor para la vida, almas perdidas en el mundo terrenal que sufren y padecen para lograr la gracia de su salvación eterna.

Con Nietzsche el silencio y la paz de esta estancia dureriana se desgarran, una voz nueva se deja escuchar al otro lado de los muros de la celda, en tono elevado un nuevo hombre llama a la puerta, la campanada de mediodía y del gran juicio nos libera del ideal, del gran hastío, de la voluntad de la nada y del nihilismo, «ese anticristo y antinihilista, ese vencedor de Dios y de la nada, — *alguna vez tiene que llegar...*».¹ Un vacío abismal se apodera de la fe cristiana, se dinamita la confianza y la certeza divina en el más allá y nos devuelve desde las grandes alturas al sentido primigenio de la tierra con sus brotes primorosos pero también con todo el espanto de lo terrible; los ideales ascéticos calumniadores del mundo terrenal pierden todo su significado para ubicarnos con Nietzsche en el corazón del mundo y de la vida en su constante lucha, contienda de los principios vitales de lo apolíneo y lo dionisiaco.

¹ GM, II, p.110.



Figura 10. Alberto Durero. «San Jerónimo en su celda», 1514. Grabado sobre metal, 247x188 cms. Localización en reserva.

«San Jerónimo en su celda» (*Der heilige Hieronymus im Gehäus*, 1514) es el segundo de la trilogía calcográfica de Durero, en el que el artista alemán representa, según hemos indicado, la virtud teologal. (Figura 10) En éste se ilustra la vida en meditación profunda del hombre santo en el mundo espiritual de la contemplación divina, logrado con la misma maestría técnica y artística de los otros dos grabados de este grupo. Así, a través de esta imagen, se pretende simbolizar la teología y la *vita meditativa* del sabio religioso, a diferencia de «El caballero, la muerte y el diablo», que alude a la *vita activa* y moral.

Según se conoce, en la historia artística de Durero el tema de San Jerónimo² ocupa buena parte de su repertorio iconográfico, pues entre sus primeras estampas esta temática es recurrente, en las que dota siempre de inteligencia y serenidad interior a este personaje. Nicolás Kessler, un

² Eusebio Hierónimo de Estridón o Jerónimo de Estridón (Estridón, Dalmacia 340, Belén, 420), es conocido entre los cristianos como San Jerónimo, es considerado uno de los cuatro grandes Padres de la Iglesia Latina. Estudió latín en Roma bajo la dirección del profesor más famoso de su tiempo, Donato, el pagano. Reconocido por su espíritu enciclopédico, con una obra literaria donde deja de manifiesto sus dotes filosóficas, retóricas, gramáticas y dialécticas, con una capacidad única en el dominio del latín, griego y hebreo. A él se debe la traducción al latín del Antiguo y del Nuevo Testamento, que llegó a ser con el título de *Vulgata*, la Biblia oficial del cristianismo. Aunque muy buen conocedor de distintos idiomas, no lo fue de los libros religiosos y espirituales. Jerónimo dispuso irse al desierto a hacer penitencia por sus pecados (por su fuerte sensualidad, su mal genio y su gran orgullo), sin embargo a pesar de sus largas noches de oración y sus extenuantes ayunos pronto descubrió que su misión no era vivir en soledad. Luego de volverse a Italia y ser ordenado sacerdote, vivió en un clima de grandes tensiones entre los representantes de la iglesia por lo que decidió pasar sus últimos 35 años en una gruta, junto a la cueva de Belén. En esta ciudad construyó un convento para hombres, gracias a las donaciones de ricas matronas romanas a quienes él había convertido, y que decidieron vender todas sus posesiones y seguir a este guía espiritual. En Belén promovió la vida monástica llegando a fundar varios conventos de órdenes religiosas masculinas y femeninas. *Cfr.*, J.S. Blázquez, *Santos de leyenda leyendas de santos*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2000, p.263.

importante impresor de Basilea, publicó las *Epístolas de San Jerónimo* (1492), allí se ilustra la página que cubre el texto y lo presenta con una xilografía del joven Durero, lo que representó el inicio de su carrera artística cuando contaba tan sólo con 21 años de edad, por el que obtuvo la enorme admiración entre los artistas de esa ciudad a quienes impresionó con grandes dotes de perfección. Al parecer, esa visión idílica del santo le era muy querida a este artista, quien deseaba un similar estado espiritual de paz y dedicación al estudio.

Durero traslada a la plancha de cobre la imagen de este padre de la iglesia y traductor de la Biblia, sentado detrás de un escritorio sobre el cual se halla una cruz como recordatorio de la muerte y resurrección de Jesús, un tintero y un pequeño atril donde apoya su manuscrito. De esta manera, el sabio aparece protagonizando la escena dentro de un espacio concebido como una verdadera celda de un claustro, dotada con amplia ventana de celosía que deja filtrar la luz en broquelados que se proyecta sobre el lienzo de sus muros occidentales. En la estancia claustral prevalecen el orden y la sencillez en una atmósfera que invita a una vida devota y de dedicación al estudio. El silencio y la comunión consigo mismo impregnan cada rincón de este espacio íntimo y de sobrecogimiento en el que el santo se postra en un acto de trabajo totalmente absorto.

Gran precisión y justa medida ha empleado Durero en los atributos que identifican a san Jerónimo a quien suele representársele en la tradición iconográfica acompañado por el león domesticado, que según cuenta la historia llegó al monasterio mientras el santo enseñaba la Biblia; el animal herido con una espina en su zarpa, fue curado por este devoto hombre, convirtiéndose en su fiel acompañante. Sobre el poyo de la ventana una calavera se ilumina con la luz tamizada que ingresa por el ventanal y que es asimismo un elemento recurrente en los programas figurativos, aludiendo de este modo a la caducidad de la existencia y símbolo del pensamiento humano. Acompañan estos atributos los libros que se ordenan en distintas zonas de esta celda donde se encuentra el sabio hombre.

En esta obra dureriana la figura del león vigilante, ocupa el primer plano acompañado por un perro dormitando —muy frecuente en las obras del artista a quien suele identificar con el concepto de lealtad—, en total paz y concordia sin llegar a transgredir el orden y la intimidad de este espacio destinado a la introspección y al ejercicio meditativo. Destacan otros elementos, sobre el muro de fondo un sombrero —probablemente empleado por este hombre en sus largas travesías por el desierto— y un reloj de arena arrimado a la esquina derecha, elemento presente en los tres trabajos sobre cobre, al que se asocia el inexorable paso del tiempo y la brevedad finita de la vida humana. De los tres

grabados, «San Jerónimo en su celda», ha recibido desde su tiempo los mejores reconocimientos en virtud del uso perfecto de las reglas de perspectiva y manejo de la luz a través del claroscuro, unidos a la maestría de Durero en el dibujo y su profundidad de pensamiento que lo convirtió en el artista más destacado en el arte alemán de la época y uno de los mejores exponentes del grabado en toda la historia del arte.

No obstante, más allá de estas consideraciones que bien podrían ser válidas para cualquiera de las obras pictóricas de Durero en las que la magia de su ingenio se apodera de la blancura inerte de la tela o de sus grabados, donde el punzón sutilmente destrona las abstracciones de la mente para convertirlas en viva forma de un espíritu inquieto que habla en nombre de la vida y de su entrega al don divino de la creación, en este «San Jerónimo en su celda» las palabras del romántico alemán W. Wackenroder nos recuerdan la grandeza de las cualidades de su ingenio:

toda figura ha sido aprehendida y eternizada en la plenitud de su vida. Quien debe lamentarse se lamenta; quien debe enojarse se enoja; quien debe orar ora. Todo habla y habla alto y claro; todo nos habla con la misma fuerza, y captamos sólidamente el alma del conjunto.³

Ésta es la imagen dureriana del hombre cristiano que luego de haber adquirido los grandes vicios de la juventud romana, adicto a las vanidades y a

³ W. Wackenroder, en: Paltrinieri, *op.cit.*, p.120.

los lujos, se despoja de todo ello y se entrega enteramente a Dios; éste es el hombre que deambuló por el desierto despiadado y se adentra en este rincón remoto preñado del silencio de la cercanía con Dios, la del hombre exiliado a esta prisión voluntaria por temor al infierno. Absortos ante este grabado podemos trasladarnos a esa atmósfera creada e impregnada por la fuerza activa del espíritu de este hombre de religión descifrada por la fuerza penetrante de la luz y el verbo del león y la premonición de la muerte y de los imperios invisible de este fiel perro.

Veamos cuál es el sentido intrínseco de la virtud cristiana que subyace en el lenguaje dureriano de este grabado en que representa a uno de los personajes más insignes de la iglesia de Cristo. ¿Qué es la virtud entre los cristianos? En palabras de santo Tomás ésta es definida como «una buena cualidad de la mente por lo que se vive con rectitud, de lo cual nadie hace mal uso y que Dios obra en nosotros, sin nosotros».⁴ Es la disposición ordenada a obrar el bien, sin que deba ser entendido como acto sino como cualidad permanente, un hábito y como tal, es estable y única vía para eliminar los vicios (defectos) del hombre.

Una rápida mención sobre el sentido de la virtud en Nietzsche nos arroja la enorme diferencia con respecto a la virtud para el hombre cristiano. La

⁴ O. De la Brosse, et.al., *Diccionario del cristianismo*, Herder, Barcelona, 1986, p. 800.

virtud, afirma Nietzsche, es vigor, es una fuerza activa como presupuesto de una vida ascendente, es esencialmente una capacidad propia del hombre que la posee. La virtud no se impone, no hay sufrimiento por falta de ella, no hace propaganda, «no permite a nadie hacer de juez porque es siempre una virtud por sí misma»; hace lo que está prohibido; es virtud en el sentido del Renacimiento, «virtud libre de moralidad». La virtud debe ser defendida de sus propios enemigos, porque le predicaban como si se tratase de un ideal para todos y la despojan «de ese raro encanto de lo inimitable».⁵ Entonces, no es ningún sentido un don infuso por Dios en el hombre, sino una invención, una defensa y una necesidad nuestras; si no es así, se está ante el peligro de andar por la senda de la decadencia, dice Nietzsche.

El sentido de esta imagen de Durero desde la visión de Nietzsche, traspasa las fronteras de aquellos argumentos juveniles en los que se encuentran las fuertes raíces de planteamientos claves de su proyecto filosófico, como es propio ya reconocerlo, debemos entonces indagar en escritos posteriores donde esas ideas primeras se desarrollan y se perfilan con mirada rigurosa y crítica. En nuestro modo de proceder, tal como lo hiciéramos en el caso del caballero de Durero, algunas premisas nos servirán de guía en nuestro ejercicio exegético. «San Jerónimo en su celda» nos permite una lectura desde la perspectiva filosófica de Nietzsche en dos direcciones

⁵ *VP*, §315E, p. 230. *WM*, §317K, s 220.

paralelas: la primera de ellas es una indagación en el sentido de las virtudes cristianas consideradas como virtudes teologales y el sentido opuesto de la virtud nietzscheana. La segunda dirección que creemos se ilustra en esta obra dureriana es la oposición Dionisos y el Crucificado, oposición que aparece al final de su libro *El Anticristo* (1888, publicado en 1895).

Ambas direcciones, creemos, tienen en común la más cruenta batalla librada por Nietzsche contra la tradición occidental, Dios y todas las normativas morales de la existencia que han nacido de la religión cristiana, han de morir a manos del dios Dionisos. San Jerónimo es también ese «soldado de Cristo», quien, con su vida evangélica, su sabiduría y su virtud de hombre cristiano ha de comparecer ante el tribunal de este nuevo jefe del ejército, de espíritu guerrero fortalecido por las victorias y por las derrotas, por ese nuevo soldado que no huye cobardemente ante la realidad ni sabe refugiarse en esperanzas venidas de otros mundos.

El Nacimiento de la Tragedia mirado con neutralidad como lo hace Nietzsche en el *Ensayo de Autocrítica* guarda un precavido y hostil silencio sobre el cristianismo, la más aberrante variación sobre el tema de la moral que haya escuchado jamás la humanidad. A pesar de ello, y aunque sólo al final de su escrito nombra a los sacerdotes cristianos como una «pérfida especie de

enanos»,⁶ a cuyo servicio ha estado el genio alemán. Uno de los reconocimientos fundamentales de esta obra es la interpretación y justificación estéticas de la existencia realizada por Nietzsche, justificación ésta que luego es examinada en contraposición a la doctrina cristiana, con sus pretensiones morales y sus normas absolutas. Del mismo modo, según él afirma en *Ecce*

Homo:

el cristianismo no es ni apolíneo ni dionisiaco; niega todos los valores estéticos, los únicos valores que *El Nacimiento de la Tragedia* reconoce: el cristianismo es nihilista en el más hondo sentido, mientras que en el símbolo dionisiaco se alcanza el límite extremo de la afirmación.⁷

Cuán lejos está san Jerónimo, hombre meditativo, imbuido en su propio pensar y precavido en su actuar, de aquel hombre dionisiaco que reconoce el horror de la existencia con absoluto placer al conocer todas las caras de la existencia, descubriendo que tras la bella máscara de la apariencia apolínea habita el gesto desgarrador del fondo abismal dionisiaco.

⁶ *NT*, secc. 24, p.189.

⁷ *EH*, "El nacimiento de la tragedia", p.68.

4.2. Afirmación de la fe en la vida

Según se reconoce desde la Edad Media, las virtudes teologales son tres: *fe, esperanza y caridad* que, en cuanto virtudes, dependen de dones divinos y están encaminadas al logro de una beatitud inalcanzable para el hombre exclusivamente con las fuerzas de naturaleza por lo que éstas tienen un carácter sobrenatural, a diferencia de las virtudes *éticas* —aquellas que Aristóteles asociaba con la parte apetitiva del alma, en cuanto moderada por la razón: fortaleza, templanza, humildad, franqueza y justicia— o de las virtudes *dianoéticas* también reseñadas por Aristóteles como propias de la parte intelectual del alma: el arte, la ciencia, la cordura, la sabiduría y el entendimiento. La teología cristiana denomina virtudes teologales aquel soplo divino que Dios infunde en la inteligencia y en la voluntad del hombre en su vida espiritual para ordenar sus acciones y guiarlos hacia él. Se conciben así como actos y principios de actividad del hombre —por ello son virtudes— «que miran directamente a Dios y dimanar de la gracia de Dios en el alma»⁸.

Así tenemos que la *fe* es aquella virtud que permite al hombre adherirse a Dios en cuanto es la Verdad que le es revelada; por la *esperanza*, el individuo cuenta con la ayuda de Dios para alcanzar sus promesas y las bienaventuranzas prometidas y la *caridad* permite al hombre unirse inmediatamente con Dios.

⁸ O. De La Brosse: *op.cit.*, p. 743.

Las virtudes teologales son el fin de las virtudes morales y de los dones del Espíritu Santo, que permiten al individuo humano participar por la gracia de Dios en la vida de las personas divinas. De este modo, todas las virtudes humanas tienen su raíz en las virtudes teologales pues ellas adaptan las facultades humanas a la participación de la naturaleza divina. Por esto, ellas están referidas directamente a Dios y disponen a los cristianos a vivir en relación con la Santísima Trinidad, es decir, su origen, motivo y objeto es Dios Uno y Trino. Ellas son infundidas por Dios en el alma de los fieles para que obren como hijos suyos y merezcan así la vida eterna.

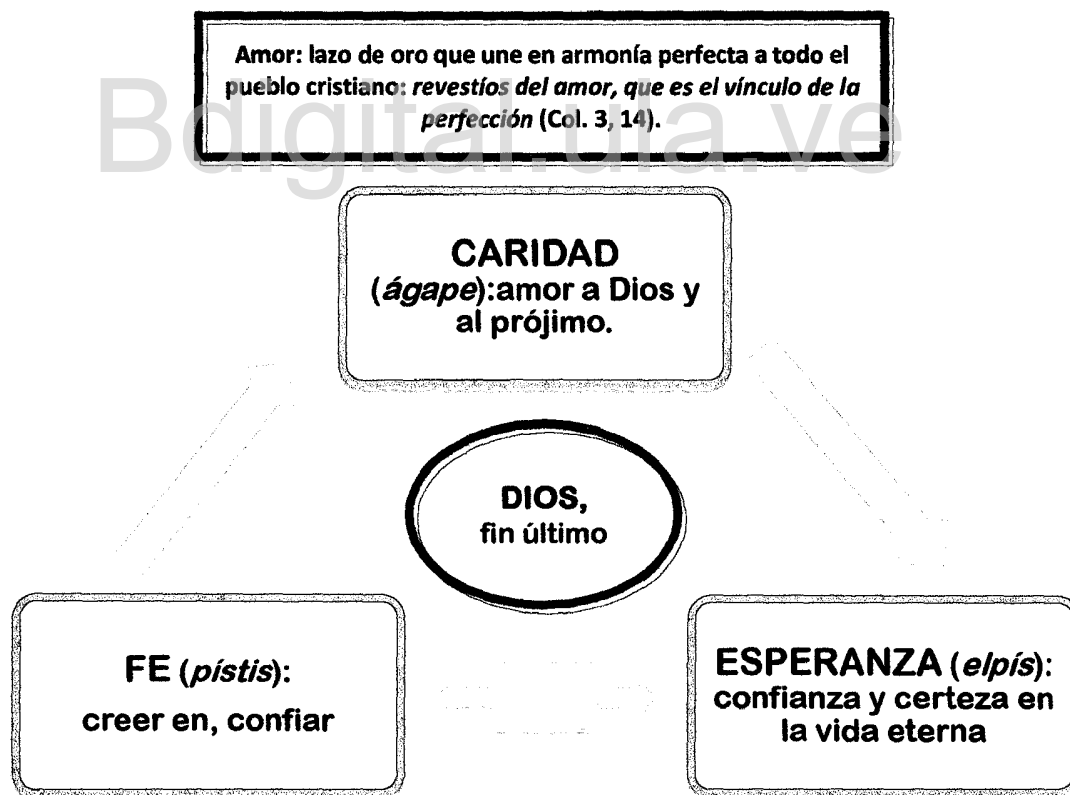


Gráfico 1: Las virtudes teologales cristianas

Dentro de estas virtudes teologales, la fe (*pístis*) es estimada como una de las fuentes vivas de la vida cristiana, es de origen sobrenatural y con ella pueden verse realidades con los ojos de Dios, base de toda justificación y fundamento de las demás virtudes. «Sin la fe es imposible agradar a Dios» (Hb, 11). En su significado se convalidan dos aspectos: en primer lugar, fe como confianza, como *creer en*; como adhesión a la persona que revela y en segundo lugar, la fe como conocimiento e iluminación, que otorga conocimiento y luz al alma comprometida con la palabra de Dios y en su promesa. San Pablo compendió las características de la fe cristiana en palabras de la carta a los Hebreos: «es la Fe la firme seguridad de lo que esperamos, la convicción de lo que no vemos» (Hb, 11, 1). En esta dirección, Santo Tomás aclara el sentido de la fe afirmando:

En cuanto se habla de convicción, se distingue la Fe de la opinión, de la sospecha y de la duda, en cuyas cosas falta la firme adhesión del entendimiento a su objeto. En cuanto se habla de cosas que no vemos, se distingue la Fe de la ciencia y del entendimiento, en los cuales algo es evidente. Y cuando se dice firme seguridad de lo que esperamos se distingue la virtud de la Fe de la Fe en el significado común [o sea de la creencia en general] que no se dirige a la beatitud esperada.⁹

Este concepto de santo Tomás fue adoptado por la Escolástica aunque aparece desarrollado otro aspecto de la fe, a saber: su carácter práctico ya no

⁹ Santo Tomás, en: N. Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, A.Galletti (Trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p.524.

dependiente de la voluntad sino de la capacidad de dirigir la acción. Duns Scoto, el primero en insistir acerca de este carácter, afirma que la fe es una acción práctica, entendida ésta como todo aquello que dirige la conducta y por lo tanto, la teología es práctica en tanto ella enseña verdades que no son teóricas —demostrables y necesarias— sino que sirven para conducir al hombre a la beatitud eterna.

El objeto de la fe es Dios mismo en cuanto verdad primera que se revela al hombre, es por la fe que el hombre se entrega entera y libremente a Dios y el creyente siempre se esfuerza por conocer y hacer la voluntad de Dios. La vida moral del cristiano tiene en la fe en Dios un manantial vivo en el que él revela su amor y el deber de todo hombre es creer en Dios y dar testimonio de él. El estado contrario a éste es la incredulidad, que es el menosprecio de la verdad revelada o el rechazo voluntario de darle asentimiento.¹⁰

¹⁰ Mario Perniola refiere a los sentidos en que es pensada la noción de fe: la que puede ser entendida como *confianza* y la otra como *confesión dogmática*. A estas corresponden dos verbos griegos que, aunque provienen de la misma raíz, tienen asuntos significativos diversos. La fe como confianza está conectada al verbo *peitho*, que quiere decir “persuadir”, del cual el sustantivo *peithó*, persuasión; la fe como confesión dogmática sí es por el contrario definida en relación al verbo *pisteuo*, que quiere decir “creer”, del cual se acota *pistis*, como fe. En la primera, “tener fe” quiere decir “tener confianza, estar seguro, estar y permanecer en un estado de seguridad” suceda lo que suceda. La fe como persuasión por consiguiente tiene poco que hacer con la búsqueda de convencer a los otros acerca de la justicia del punto de vista propio y tanto menos de la verdad absoluta de algunas proposiciones; el acento está puesto sobre la condición de seguridad de lo “justo” que, según la Biblia, descansa sobre su ilimitada confianza en Jahvé. En la segunda concepción, el término “fe” está ligado al proselitismo. Esto pertenece a la predicación misionera cristiana, la cual solicita una explícita adhesión a una nueva doctrina. Esto explica el énfasis que de esto se asuma en la predicación de Pablo, el cual exhorta a quienes lo escuchan a recibir su mensaje de salvación. Por cuanto esta idea de fe tiene en consecuencia un basamento neotestamentario esencial, es sólo en la edad moderna que en la iglesia católica se consolida el legado entre la fe y el dogma. Cfr. M. Perniola: *Del sentire cattolico. La forma culturale di una religione universale*, Il Mulino, Italia, 2001.

Nietzsche considera que el cristianismo representa la abrumadora necesidad de crear trasmundos platónicos para evadirse de la contingencia. En *El Anticristo* nos dice: «a las tres virtudes cristianas, fe, amor y esperanza: yo las denomino las tres listezas cristianas»¹¹ para huir de la finitud y del miedo a la vida. La fe desacredita la razón, el conocimiento, la investigación: «el camino que conduce a la verdad se convierte en el camino *prohibido*».¹² Con esta afirmación retornamos aquella frase de Nietzsche refiriéndose a Schopenhauer como un caballero dureriano a quien «le faltaba toda esperanza, pero quería la verdad»¹³ ¿Cuál es esa verdad querida por Schopenhauer? En el contexto de *El Nacimiento de la Tragedia* la verdad es aquella por la que Nietzsche emprende su lucha contra el optimismo de la lógica y la dialéctica, fundamento de la cultura moderna. En este libro deja claro que en los principios de Kant y Schopenhauer se asientan las bases de una nueva idea de la verdad, pues no existen verdades eternas, lo que existe es la mera apariencia, obra de Maya.

El significado y las metas del hombre teórico han de ser comprendidos en sus diferencias respecto al artista. Dice Nietzsche, el hombre teórico encuentra, al igual que el artista, una infinita satisfacción en lo existente y ambos se sienten protegidos contra la ética práctica del pesimismo. En cada

¹¹ *AC*, 23, p.49.

¹² *Ibid.*, p. 48.

¹³ *NT*, secc. 20, p.164.

desvelamiento de la verdad, el artista, «con miradas extáticas, permanece siempre suspenso únicamente de aquello que también ahora, tras el desvelamiento continúa siendo velo».¹⁴ En cambio, el hombre teórico, encuentra gozo y satisfacción con el velo arrojado; la más alta meta de placer «la alcanza en el proceso de desvelamiento cada vez más afortunado, logrado por la propia fuerza».¹⁵ He aquí un problema central, Nietzsche nos habla del desvelamiento de la verdad, una de las ideas de mayor alcance en su proyecto filosófico que encuentra aquí su prefiguración.

En *El Nacimiento de la Tragedia* se asoma el quiebre con la tradición metafísica occidental, el desplazamiento hacia otra dimensión: la dimensión de la vida; se nos abre la primera puerta hacia el nihilismo como objeto de meditación posterior por parte de Nietzsche.¹⁶ En este escrito de sus tiempos juveniles el argumento del problema de la verdad, tiene su punto de partida en Kant y Schopenhauer, como hemos visto, en su negación de aquella pretensión de la ciencia y en ese optimismo apoyado en las verdades eternas. Se cuestiona de este modo la verdad absoluta, «la verdad en sí». Nos dice Nietzsche:

Por ello Lessing, el más honesto de los hombres teóricos, se atrevió a declarar que a él le importa más la búsqueda de la verdad que ésta misma: con lo que ha quedado al descubierto

¹⁴ *NT*, secc.15, p.126.

¹⁵ *Ibid.*, p.127.

¹⁶ J. Quesada, *op.cit.*, p.136.

el secreto fundamental de la verdad, para estupor, más aún, para fastidio de los científicos.¹⁷

Las mayores consecuencias derivadas de esto son, en primer lugar, la imposibilidad de corregir el ser siguiendo el hilo de la causalidad; esto es la representación ilusoria de Sócrates, del optimismo de la lógica. En segundo lugar, la otra consecuencia es decisiva respecto a la verdad, según la concibe el joven Nietzsche, pues se despliega hacia otra dimensión que no es la dimensión de la lógica en la que la verdad es *adaequatio*, es decir, adecuación de la cosa al intelecto o del intelecto a la cosa.

Desde estas primeras consideraciones Nietzsche se mueve hacia otro horizonte, a saber, la verdad trágica, la verdad puesta en lo real o lo real como verdad. Ahora la verdad se revela como caos, horror, abismo, aniquilación. Nos situamos en el ámbito de la verdad como experiencia dionisiaca. El caos informe, primigenio, necesita de la transfiguración. Esto refiere al juego antitético de lo apolíneo y lo dionisiaco, lo terrible, lo horroroso, el abismo de ese fondo primordial, necesita para su transfiguración la bella apariencia de Apolo; la bella máscara oculta la desnudez de lo real y encuentra así su redención. «Así en el arte queda transfigurado todo lo que existe»,¹⁸ y la existencia es justificada sólo como fenómeno estético.

¹⁷ *NT*, secc. 15, p. 127.

¹⁸ E. Fink, *op. cit.*, p. 35.

El arte es el camino del conocimiento de la verdad ¿Cómo es posible que esa verdad horripilante en la que consiste la esencia de las cosas, pueda ser transfigurada en una bella apariencia? Esto es sólo posible porque la belleza que «es ese deleitarse en las formas bellas»,¹⁹ redime, celebra su victoria sobre el sufrimiento y el dolor. La belleza no se encuentra en lo que ella *representa* sino en su el *modo* en que se representa, esto es, en la forma.²⁰ Nietzsche contraría el sentido tradicional del arte en relación con la verdad y afirma así que todo es sólo apariencia. Incluso la ciencia y la religión quedan reducidas a la esfera del arte, al mundo de la bella apariencia, «a la ilusión, error, interpretación, aderezamiento, arte»,²¹ ideas claves de la filosofía de Nietzsche.

La vía hacia una nueva consideración del concepto de verdad pasa por el profundo examen que Nietzsche hace de éste en su escrito polémico *Verdad y mentira en sentido extramoral* hasta llegar a una crítica hiperbólica en sus fragmentos póstumos de *La voluntad de poder*. Desde aquí su concepción de la verdad como ilusión y la verdad como error «son inseparables de la concepción nietzscheana del «valor», que es a su vez indisociable de la «Vida» en cuanto meollo fundamentador de todo lo que es».²² Y con tal consideración hemos de encarar el sentido de este grabado de «San Jerónimo en su celda», en

¹⁹ *NT*, secc. 16, p. 133.

²⁰ *Cfr.*, L.E. De Santiago, *op. cit.*, 338ss

²¹ EA en *NT*, p. 32.

²² M. De La Vega, "Nietzsche: la voluntad de poder como conocimiento". M. Navia (Ed.), en: *Seminario Nietzsche 2000*, 2ª ed., Centro de Investigaciones Estéticas, Universidad de Los Andes, Mérida, 2002. Versión CD.

cuyos muros Nietzsche pretende escribir todos los signos de un nuevo valor: «la verdad es fea. Precisamente el arte intenta siempre 'que no perezamos a causa de la verdad'». ²³ Lo que está en el fundamento de esta afirmación es que la única verdad es el fondo abismal, no hay cabida a la interpretación de las verdades sustanciales, a las entidades metafísicas de la realidad aparente del mundo de los fenómenos, es decir, no hay un «en sí», no hay *noumenon* para los fenómenos; no hay un mundo más allá de lo físico, todo es ilusión (*illudere*), juego (*ludere*), esto es el arte como valor superior a la verdad. ²⁴ Entonces, ¿cómo se soporta el hombre en medio de esta idea reveladora que Nietzsche nos lanza? «Por razones antropomórficas inscritas en su estructura ontológica el hombre necesita de esas verdades para no disolverse en medio del devenir». ²⁵ La realidad no es lo que habíamos creído, es decir, «sustancia», «sujeto», «objeto», «ser»; la realidad es la bella apariencia de la embriaguez.

Esta es la consideración fundamental del arte que entendido como pura apariencia, es ficción, es fuerza inventiva, y por ello es más verdadero que aquello que pretende ser verdadero desde la concepción de la verdad como *adaequatio intellectum res o rei adaequatio ad intellectum*, siempre adecuación en la dimensión del juicio. Entonces, para Nietzsche esa fuerza que crea es aquella que es capaz de darnos la posibilidad de entender el mundo por

²³ *VP*, §817E, p.545. *WM*, §822K, s 554.

²⁴ *Cfr.* De La Vega, *Seminario Nietzsche 2000*, *op. cit.*

²⁵ M. De La Vega, *Seminario tutorial sobre Nietzsche*, *op.cit.*

la necesidad de la rápida aprehensión y orientación en medio del devenir. Ese fondo no es otro que Dionisos con su desmesura, su tortura, su caos; Apolo, en cambio, es la risueña apariencia que vela el dolor insondable del horror de la existencia que es justificada estéticamente a través de la bella apariencia; por ello el arte nos salva para no perecer a causa de la verdad terrible. Este es el camino hacia la comprensión de su concepto de lo trágico, que es la vida misma y todo lo que ella es en eterna contradicción. Esta es la justificación estética del mundo y de la existencia que Nietzsche había ya anunciado como una tesis central en *El Nacimiento de la Tragedia*.

Para poder captar esto se necesita coraje y como condición de él, un exceso de fuerza: «pues nos acercamos a la verdad exactamente en la medida en que al coraje le es lícito osar ir hacia delante, exactamente en la medida de la fuerza».²⁶ Esta es una sentencia decisiva en el pensamiento nietzscheano pues lo que aquí subyace es la necesidad de suprimir ese binomio mundo-verdad, en cuanto supone el más grave atentado contra la vida. Ya no existen límites establecidos por las doctrinas de la trascendencia, es la voluntad —que no es otra que voluntad de poder, según la entiende—, que se sitúa en el lugar de tales concepciones, y es ella misma la que establece según sus intensidades de fuerza el criterio de la verdad y de los valores.

²⁶ EH, “El nacimiento de la tragedia”, p.69.

Descubrir esta dimensión supone reconocer que la verdad se instala en medio del abismo caótico dionisiaco que exige una redención estética. La verdad no es una entidad ontológica, es un valor, entendido éste como una condición para la vida, aquello que fomenta y estimula la vida; por ello el arte es esa fuerza que inventa, impulsa y configura la vida, esto es, el arte como el gran estimulante de la vida.²⁷

El signo afirmativo encarnado por Dionisos y lo dionisiaco que caracteriza el pensar filosófico de Nietzsche, comienza a dibujarse desde muy temprano, su fuerza inigualable para trazar nuevos rumbos en la bitácora del destino humano le asaltan intempestivamente y pronto graba verdaderos signos ancestrales para la existencia. Uno de esos signos, probablemente el más poderoso, es el de la vida como constante devenir, inocencia del devenir. Esa es la fe que él profesa. La totalidad de lo existente es ese flujo continuo del devenir como caos, es el devenir absoluto que todo lo abarca y hace que todo difiera constantemente de sí mismo. La falta de fe y la desconfianza en el devenir ha provocado una falacia que ha durado más de dos milenios y ha servido para proyectar un inexistente «más allá» que se opone a la facticidad cambiante de los acontecimientos vitales.

La noción de vida, según Nietzsche la concibe, no puede encarcelarse en las trampas engañosas de un concepto fijo y abstracto porque ella no se ancla

²⁷ M. De La Vega, Seminario tutorial sobre Nietzsche, *op.cit.*

en rígidas estructuras trasmundanas, pues la vida se contempla bajo la óptica del arte, y el arte desde la vida y con ello destaca su rasgo esencialmente creador y dinámico. La vida en la apariencia como meta es la radicalización que opera Nietzsche frente a la tradición platónica. Y dentro de todas las formas de apariencia, el arte es el valor supremo en tanto ilusión, juego de ficciones. La metafísica de Platón se suplanta radicalmente por una metafísica de artista, en lugar de la apariencia desacreditada ante el mundo inteligible que proponía Platón, la apariencia es para Nietzsche un elemento necesario para proteger la vida. En ella deviene el mundo real que no es fijo e inmutable, «sino que es eterna metamorfosis de visiones de ficción creadas por el propio artista».²⁸ El arte es, así, la bella mentira, y no contemplación de la verdad. La fe es afirmación de la vida en devenir, de la realidad como mera apariencia.

Esta es una de sus máximas premisas desde *El Nacimiento de la Tragedia* que se mantiene a lo largo de su proyecto filosófico. La vida se entiende así como un proceso, un devenir sin metas ni fin, construcción y destrucción, signos éstos de su visión de lo dionisiaco.²⁹ La comprensión de la óptica de la vida en Nietzsche pasa por no olvidar su verdadero sentido desde la experiencia trágica, desde el conocimiento de la futilidad de todo lo finito y

²⁸ Cfr., L.E. De Santiago, *op.cit.*, p.193.

²⁹ *Ibid.*, p.321.

la inagotabilidad del fondo dionisiaco del mundo,³⁰ y a pesar de ello mantenerse firme ante el abismo. La clave para la comprensión de su idea de la vida, es el sentido de lo trágico como un antagonismo de Apolo y Dionisos, que son los poderes básicos de la realidad del mundo.

La vida es esa lucha entre Apolo y Dionisos y el arte, tal como lo afirma desde las primera líneas de *El Nacimiento de la Tragedia*, está unido indisolublemente a la duplicidad antagónica de lo apolíneo y lo dionisiaco, con lo cual estamos ante una interpretación de la vida y el arte vistos desde los principios del dinamismo y lo esencialmente creador. «La propia esencia del arte es ser 'función' de la vida, y su máxima expresividad la alcanza *en* y a través de la vida»³¹ ¿Cómo se afirma la fe en la vida, que es esa eterna contradicción de las dos pulsiones artísticas en constante disputa? Sólo a través de la bella apariencia del arte, idea central de su metafísica de artista. La apariencia para Nietzsche es equiparable al engaño, a la mentira, a la ficción y no debe entenderse en sentido negativo respecto a la verdad, sino que es un fenómeno necesario para la vida.

El desconcierto y la fría desesperanza que experimentaría san Jerónimo frente al flujo vital, dinámico, siempre fluyendo en el río de la vida, puede traernos a la memoria el gesto petrificado del hombre que sostiene totalmente

³⁰ E. Fink, *op. cit.*, p.23.

³¹ L.E.De Santiago, *op.cit.*, p.323.

perturbado el cuerpo del joven poseso en la «Transfiguración» de Rafael. Pávido nos imaginamos a este sabio hombre de religión, ante la sola sospecha de la presencia de un nuevo habitante entre los muros de su habitación cuya voz estalla contra la fortaleza del silencio anunciando el nuevo espectáculo de lo terrible donde ha de celebrarse el aniquilamiento del individuo que cabalga seguro ante la infranqueable seguridad de la existencia de un trasmundo donde ha de conseguir la verdad, con la esperanza de la redención de todos sus pecados y el amor profesado de su Dios salvador.

Mientras este hombre de religión «negador, calumniador, envenenador de la vida siga siendo considerado como una especie superior de hombre, no habrá respuesta a la pregunta: ¿qué es la verdad?»,³² afirma Nietzsche. Para estos hombres «la fe es cerrar los ojos, de una vez por todas, frente a sí mismo para no sufrir del aspecto de una falsedad incurable».³³ Una voz severa y siniestra entona con profundo placer la total destrucción, la disgregación de todo lo existente a consecuencia de una sobreabundancia de fuerzas generadoras y reconstructivas; la luz necesita de las tinieblas y las bellas formas del caos informe, el grito estridente de la criatura naciente del horror, necesita la diáfana sonrisa que se dibuja en la bella máscara de la apariencia para no perecer a causa del abismo.

³² AC, 8, p.33.

³³ *Ibid.*

San Jerónimo acalla el estridente lamento de su espíritu sobrecogido por la muerte de Jesús, armado para la defensa de su fe con la lealtad del perro y la fuerza del león en guardia. Se adivina ¿cuál es esa voz terrorífica que amenaza la tranquilidad del silencioso habitante y sus acompañantes? Dionisos y su mayor discípulo, Nietzsche, se acercan con la certeza de poder irrumpir esta desértica estancia, habitáculo de los viejos valores que reconoce la fórmula del valor universal de la moral cristiana: Dios y los rígidos preceptos para el pueblo creyente, para la moral y las buenas costumbres del hombre occidental. La voz que se escucha es la del alegre mensajero, del descubridor de la verdad, el forjador de nuevas esperanzas, «porque la humanidad ha estado gobernada por los fracasados, por los astutos vengativos, los llamados ‘santos’, esos calumniadores del mundo y violadores del hombre».³⁴ Esta declaración de Nietzsche refiere a un problema de primer rango, el problema de los valores morales que condiciona el destino de la humanidad.

³⁴ *EH*, “Aurora”, p.89.

4.3. La esperanza en el sentido de la tierra

Para la teología cristiana, la esperanza (*elpís*) es la segunda de las virtudes teologales por la que el hombre aspira al reino de los cielos y a la vida eterna como felicidad, centrando toda la confianza en las promesas de Cristo, apoyándose, no en las propias fuerzas humanas, sino en el auxilio de la gracia del Espíritu Santo: «mantengámonos firme en la confesión de la esperanza, pues fiel es el autor de la promesa» (Hb. 10, 23). Por esta virtud actúa una adherencia a Dios en tanto que es bondad perfecta, es decir, el fin supremo del hombre y su bienaventuranza, a fin de obtener por su ayuda la bienaventuranza prometida. «La esperanza tiene como sujeto la voluntad dotada de gracia por Dios; es pasión espiritual, o apetito espiritual de Dios, mediante el auxilio de Dios.

La esperanza es virtud infusa, es decir, nacida de un don de Dios o de la gracia». ³⁵ Corresponde al anhelo de felicidad puesto por Dios en el corazón de todo hombre y como virtud cristiana se manifiesta desde el comienzo de la predicación de Cristo en la proclamación de las bienaventuranzas, que elevan las esperanzas al cielo, hacia la nueva tierra prometida; trazan el camino hacia ella a través de las pruebas que han de ser superadas por los discípulos de

³⁵ O.De La Brosse, *op.cit.*, p.276.

Cristo. «La esperanza es el ancla del alma, segura y firme» (Hb. 6, 19-20), y además, es el arma de defensa en el combate de la salvación.

Cuando Dios se revela al hombre y lo llama, éste no puede responder plenamente al amor divino por sus propias fuerzas, y por ello debe esperar que él lo capacite para devolverle el amor y obrar conforme a los mandamientos de la caridad. De esta manera, la esperanza es aguardar confiadamente la bendición divina y bienaventurada visión de Dios, pero es también el temor de ofender su amor y provocar así su castigo. A la esperanza corresponde el don del temor, don del Espíritu Santo que hace temer sustraerse a la ayuda divina que se espera. Esperanza y fe se incluyen mutuamente a pesar de la distinción establecida por san Pablo, según quien la fe enfatiza el aspecto del conocimiento en el movimiento de adhesión a Dios y de confianza, la esperanza, por su parte, señala el aspecto de la espera de los bienes prometidos y de paciencia. La esperanza hace posible en el hombre la confianza y plena certeza de conseguir la vida eterna y los medios para alcanzarla con el apoyo de Dios. Según santo Tomás, ella reside en la voluntad y fluye de tres convicciones: Dios es Omnipotente, Dios ama inmensamente, Dios es fiel a su promesa.

Nietzsche concibe esta virtud cristiana como la capacidad de entretener a los desgraciados y «de mantenerlos en pie con una esperanza que no puede

ser contradicha por ninguna realidad,— que no quede suprimida por un cumplimiento: una esperanza del más allá». ³⁶ La esperanza es el peor de los tormentos humanos porque prolonga el tormento del hombre que sólo espera otra vida mejor. Frente a esta actitud nihilista que está dominada por el resentimiento y la falsedad que son propias del cristianismo. El hombre debe permanecer fiel al sentido de la tierra, librándose del espejismo de la otra vida, así lo enseña Zaratustra: «dejar de esconder la cabeza en la arena de las cosas celestes y a llevarla libremente, una cabeza terrena, la cual es la que crea el sentido de la tierra». ³⁷

Cuando Zaratustra desciende a la tierra después de diez años de soledad, enseña a los hombres: «Muertos están todos los dioses: ahora queremos que viva el superhombre. —¡Sea ésta alguna vez, en el gran mediodía, nuestra última voluntad!». ³⁸ Un nuevo signo se cierne sobre el destino del hombre: nada ultramundano, nada de idealidad. Ahora el hombre se instala en la tierra, y proyecta sus propios valores. ¿Qué es la tierra? Todo el mundo de realidad alrededor del hombre, opuesto a todo lo ultraterreno; éste, que es un

³⁶ AC, 23, p.48.

³⁷ AhZ, “De los trasmundanos”, p.59. Za 1, I p.84. Para las citas de *Así habló Zaratustra* hemos empleado la versión en español de Andrés Sánchez Pascual (Alianza, 1980) que se identifica en el conjunto de notas a pie de página con las siglas AhZ. Además hemos empleado la edición bilingüe alemán- francés, F.Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra. Ainsi Parlait Zarathoustra*. 2 vols. Traduction et préface de Genevieve Blanquis. éd. bilingue. Aubier-Flammarion, Paris, 1969, cuya referencia se indica con la sigla Za que corresponde a la obra en alemán, seguido del número arábigo que indica el volumen, luego el número romano que señala la parte de la obra y la página respectiva

³⁸ AhZ, “De la virtud que hace regalos”, p.123. Za 1, I p.174.

pensamiento telúrico, implica la valoración de todo cuanto sea digno de fomentar la vida. Este es el reclamo de Zaratustra, la superación del hombre:

¡Seguid siéndome fieles al sentido de la tierra, hermanos míos, con el poder de vuestra virtud! ¡Que vuestro amor dadivoso y vuestro conocimiento sirvan al sentido de la tierra. Así os pido y así os conjuro a ello.³⁹

El hombre cristiano busca su propia trascendencia en Dios: síntesis de toda idealidad, su mirada está puesta en Dios y dedica sus acciones a la veneración de su ley divina. Nietzsche afirma que la virtud sólo puede ser alcanzada siendo fieles al sentido de la tierra, como único horizonte en el que el hombre ha de ser superado:

El hombre es el sentido de la tierra. Diga vuestra voluntad: ¡sea el superhombre el sentido de la tierra! ¡Yo os conjuro, hermanos míos, permaneced fieles al sentido de la tierra y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales! Son envenenadores, lo sepan o no».⁴⁰

Éste es el hombre que acepta complacido la muerte de Dios, es decir, el fin del idealismo fundado en el «más allá», Dios como fundamento de la suprasensible y meta de todo lo real. El idealismo ha convertido al hombre en un prisionero, en un ser desgraciado y escindido entre cuerpo y alma. En su lugar, Nietzsche afirma la libertad humana que se incorpora a la tierra, en ella tiene sus límites y en ella consigue los centros de fuerza para su expansión y

³⁹ AhZ, "De la virtud que hace regalos", p.121. Za 1, I p.174.

⁴⁰ AhZ, "Prólogo", p.34. Za, 1, I p.52.

proyección. Del pensamiento de Zaratustra que conoce las abismales profundidades, la noción del hombre que se hace grande, de una grandeza que consiste en «ser un puente y no una meta»,⁴¹ es decir, aquellos precursores, aquellos a los que Nietzsche llama los despreciadores, los que se entregan a la tierra, los que aman la virtud, los que poseen un alma pródiga que nada agradece y nada devuelve, los que justifican el pasado y redimen el futuro, los castigadores de su Dios, en fin, los espíritus libres, esos son el puente al superhombre.

Que el hombre trascienda el ser propio del hombre, es decir, llega a ser el superhombre (*Übermensch*) tal como lo afirma Nietzsche en su tardío *Así habló Zaratustra* nos remite de nuevo al sentido del artista trágico expuesto en *El Nacimiento de la Tragedia*. En el arte trágico, tal como lo afirma L.E.De Santiago,

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. El individuo pierde así su identidad psicológica asociada con su individual existencia, al mismo tiempo que es transformado en otro,⁴²

⁴¹ AhZ, "Prólogo", p.36. Za 1, I p.52.

⁴² L.E.De Santiago, *op.cit.*, p.210.

de tal modo que «nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial».⁴³ El artista trágico es el hombre afirmador por excelencia, pues a pesar de saber que todo lo que nace está destinado a un doloroso ocaso, penetra en los horrores de la existencia individual y la afirma con sus dolores y sus espantos, con su padecimiento y su placer, pero también con todo aquello que le permite vivir.

Así el artista trágico se opone a los negadores de la vida, es dionisiaco porque afirma lo problemático y terrible, y esto es sólo posible porque puede trascender su propio ser, ésta es la suprema anticipación de lo que Nietzsche considera en su pensamiento filosófico posterior como el Superhombre, éste que es fiel a la tierra, a su destino y a la realidad en su totalidad. El artista trágico —a diferencia del santo— no tiene pretensiones de metas ni orígenes fuera de este mundo, afirma en lugar de negar la vida en su totalidad, no se supedita a la Verdad absoluta que reside en Dios, su única verdad es el horror y la desmesura del dios sufriente que canta la canción de la vida en noches de horrible oscuridad y alargando su mano encuentra el resplandor del mundo en la bella máscara del dios de la medida, Apolo. Este es el artista trágico que hace de la vida una realidad embriagada de bellas formas, no sucumbe ante el abismo, no encubre la realidad, no se detracta ante el

⁴³ *NT*, secc.17, p.138.

peligro del caos y renace a cada instante para transfigurar el caos y la desmesura en orden y límite ¡Este es Rafael!

Los rasgos del artista trágico que hemos desarrollado en ocasión de la «Transfiguración» de Rafael, nos permiten señalar que la definición del Superhombre de Nietzsche en su pensamiento posterior ya encontraba clara prefiguración en *El Nacimiento de la Tragedia*. Ambos son enemigos de la moral de esclavos, no creen en la humildad, la castidad o la obediencia a reglas exteriores, se entregan a su destino sin servilismo, ni rencor. Esta es la infantilidad que se manifiesta en el juego del niño y en proceso creador del artista, como modos de comprender la infantilidad del dios que juega su juego con la voluntad transfiguradora, creadora. Ellos, no tienen conductas regidas por normas morales establecidas. Su única fidelidad es a la tierra, al mundo de las apariencias, y por ello crean valores que estén apegados al sentido de la vida y no a la muerte. Desmienten toda realidad suprasensible y aceptan todas las dimensiones terribles de la existencia; en definitiva, son dionisiacos ante la vida.

4.4. La fuerza transfiguradora del amor

En Tesalonicenses se lee: «revistamos la coraza de la fe y de la caridad, con el yelmo de la esperanza de salvación» (Ts. 5,8). En esta referencia bíblica se encuentra expresada la conexión en el contenido espiritual entre el primero de los grabados de Durero, «El caballero, la muerte y el diablo», expresión de la virtud moral del hombre cristiano y esta otra calcografía en la que se representa a «San Jerónimo en su celda», exposición figurativa de la sencillez evangélica de este hombre religioso cuya vida estuvo dedicada a la práctica de las virtudes infusas por Dios en su espíritu. El caballero dureriano cabalga entre la paz de su espíritu acorazado y el espanto de sus espectrales compañeros, con tal firmeza de voluntad que ni la muerte es capaz de seguir su paso, amenazada ésta por la espada enfundada que reposa en la fuerza indomable del hermoso corcel.

San Jerónimo, en cambio ya ha transitado estos desiertos y ahora en su celda se resguarda de todas las tentaciones y peligros de la vida mundana, dialoga con su alma, se pierde entre los laberintos de su mente, expía las verdades de Dios en sus ejercicios espirituales en un grado supremo de concentración y absorto del momento presente, todo él parece disolverse en la gracia divina por la que se libera de sus propios pensamientos, ¿no es acaso el

habitante silencioso de aquel castillo que se ancla severamente sobre la colina divisada en la cumbre del paisaje por donde transita el «soldado de Cristo»?

La caridad (*ágape*) constituye la primera de las virtudes teologales, está en el vértice de esta trilogía por cuanto como virtud cristiana es fundamental pues ella consiste en la realización del concepto cristiano primordial: «ama a tu prójimo como a ti mismo». Por encima de las otras dos virtudes —fe y esperanza— san Pablo la ubica en el rango más elevado: «la caridad todo lo excusa, todo lo cree, todo lo espera, todo lo tolera. Tenemos la fe, la esperanza y el amor, los tres. Pero el mayor de los tres es el amor» (Cor. 13, 7-10). Según san Pablo concibe, la caridad es el lazo que mantiene unidos a los miembros de la comunidad de Cristo y hace que ésta sea el propio cuerpo de Cristo. Esta virtud se define por su único objeto propio y especial, esto es, Dios como bondad soberana. Por lo tanto la caridad es amor voluntario de elección, una dilección, es decir, un acto propio del amor espiritual que se conecta con Dios, con sus intenciones y con la comunidad de sus hijos amados.

A partir de esto se llega a una definición cuya fórmula se encuentra en el enunciado bíblico: «amarás a Dios con todas tus fuerzas y sobre todas las cosas». En este sentido, la caridad es la virtud de las virtudes en tanto es el origen en el hombre de la vida divina. Si bien, las virtudes contribuyen a que el hombre alcance su plenitud, la caridad es imprescindible para ordenar y elevar

la vida humana completa a Dios. Es entonces, el vínculo de perfección, es la culminación de la vida del hombre en Dios; esta caridad cuyo objeto primordial es el Padre, es extendida al hombre como objeto secundario. Por ella el individuo ama la bondad de Dios y los hombres son partícipes de esa bondad, por lo tanto, se debe amar al prójimo. Santo Tomás, quien define la caridad «como una amistad con Dios», dice que la razón de amar al prójimo es Dios, entonces, el acto con el que se ama a Dios es el mismo con el que se ama a los demás.

El amor, cree Nietzsche, es un tema sobre el cual cada hombre tiene un criterio particular. El amor cristiano es una fuerza ilusoria, dulcificadora, «es el estado en el cual, la mayoría de las veces, el hombre ve las cosas como *no son*».⁴⁴ El amor al prójimo, que es la más alta de las virtudes cristianas, es negado por Nietzsche tal como nos lo hace saber en *Así habló Zaratustra*,

yo os digo: vuestro amor al prójimo es vuestro mal amor a vosotros mismos. ¿Os aconsejo yo amor al prójimo? Prefiero aconsejaros la huida del prójimo y el amor al lejano. Yo no os enseño el prójimo, sino el amigo. Sea el amigo para vosotros la fiesta de la tierra y un presentimiento del superhombre.⁴⁵

Esta «fiesta de la tierra» es aquel «evangelio de la armonía universal» descrito bellamente por Nietzsche en la sección primera de *El Nacimiento de la*

⁴⁴ AC, 23, p.49.

⁴⁵ AhZ: “Del amor al prójimo”, p. 99. Za 1, I p.148.

Tragedia, refiriéndose a los efectos de esa magia de lo dionisiaco en la que cada hombre se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo sino uno con él «cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial».⁴⁶ Se opera así una transformación mágica, el hombre se siente dios, camina tan estático y erguido como en sueños veía caminar a sus dioses. En contraposición a ese «evangelio universal», estaría el «evangelio de los humildes» de los cristianos que «han aprendido a considerar su existencia como una injusticia»⁴⁷ y se disponen a tomar venganza no sólo para sí sino para todas las generaciones. Este es el estamento de esclavos, hombres que sucumben a cada instante ante la finitud de la vida porque viven en los preceptos del amor y el servilismo de religiones que se han convertido por sus fundamentos en religiones doctas.

En otra dirección, en *La voluntad de poder* Nietzsche se pregunta: «¿se necesita la prueba incontrovertible de lo lejos a que llega la fuerza de transfiguración de la embriaguez? El 'amor' es esa prueba: lo que se llama amor en todos los idiomas y en todos los silencios del mundo».⁴⁸ La embriaguez se aparta de la realidad de tal modo que, en la conciencia del amante desaparece la causa, creyendo que puede conseguirse otra cosa en lugar

⁴⁶ *NT*, secc. 1, p.45.

⁴⁷ *NT*, secc. 18, p.147.

⁴⁸ *VP*, §802E, p.534. *WM*, §808K, s 542.

de ella. No hay en este caso, diferencia entre el hombre y el animal, no toman parte ni el espíritu, ni la bondad, pero el amor y hasta el amor a Dios, el amor santo de las «almas redimidas»,⁴⁹ en su raíz la misma cosa: «una fiebre que tiene motivos para transfigurarse, una embriaguez que hace bien en mentirse sobre sí misma». Cuando se ama se miente bien, el hombre se presenta ante sí transfigurado, se siente más fuerte, más rico, más perfecto. Aquí encontramos «el arte como función orgánica; lo encontramos inscrito sobre el angélico instinto 'amor'; lo encontramos como el mayor estimulante vivo; el arte tiene, por tanto, una finalidad sublime aun en su propia mentira».⁵⁰

Este es el valor del arte como ilusión transfiguradora, como voluntad creadora y afirmativa, como perfeccionamiento de la existencia que bendice y diviniza la vida ¿cómo es posible esto? Por el estado de ánimo que provoca la embriaguez; el hombre se percata de la extraordinaria finura y esplendor de los colores, de la claridad de la línea, de la gradación de los sonidos; todo aquello que en estados normales carece de toda distinción.⁵¹

Este es el instinto de poder y de soberanía del artista trágico: representar las cosas enigmáticas, a las que no teme, de las que no huye, porque en estado de embriaguez experimenta el aumento de sentimiento de poder y la «interior

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Cfr., *VP*, §816E, 544.WM, §821K, s 553.

necesidad de hacer de las cosas un reflejo de la propia plenitud y perfección».⁵² Según se visualiza en este esquema, la proposición de Nietzsche queda resuelta en estos términos en contraposición a las virtudes teologales propuestas desde la Escolástica.

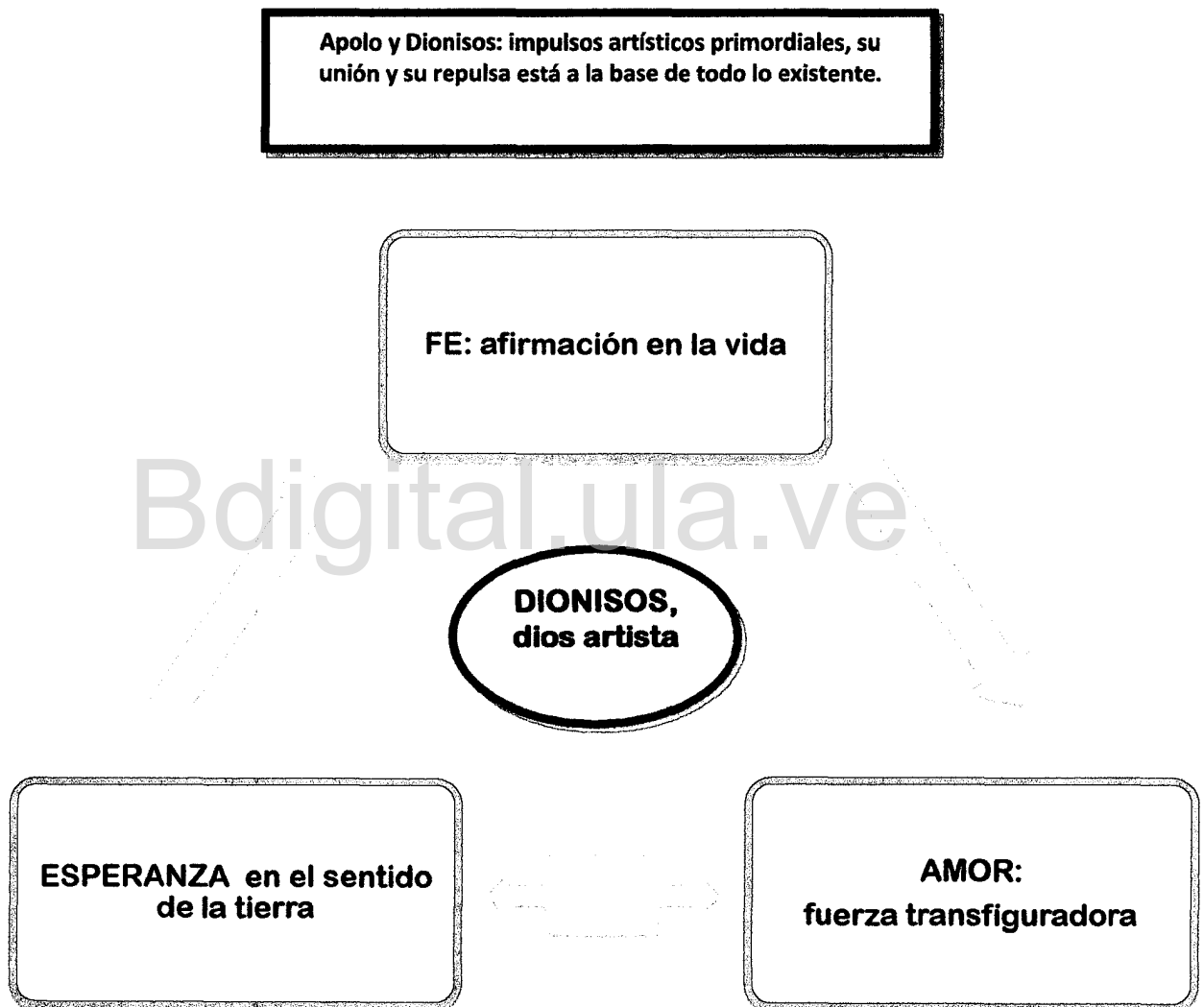


Gráfico 2: Fe, esperanza y caridad, según Nietzsche.

⁵² *VP*, §806E, p.537. *WM*, 811K, s 545.

San Jerónimo, a quien el Cristo crucificado sobre su escritorio le recordaba la muerte y el misterio de la resurrección de El Salvador para sostenerlo en sus largas jornadas de trabajo intelectual, verá morir de nuevo al Hijo del Padre, esta vez por el ímpetu de un espíritu afirmador de la tierra, del mundo, del hombre y la vida en su macabra pero bella totalidad. Ya no hay necesidad de salvadores porque nada hay que salvar, no hay fe que soporte el corazón estigmatizado del individuo por el pecado original, porque tener confianza es *reconocer-nos* en la inmensidad de la vida que fluye y aniquila a cada instante; la esperanza es cantada en un hermoso himno desde las profundidades más abismales en voz del nuevo hombre: Zaratustra, y el prójimo, tu hermano, está escondido en el misterio de tu propio corazón: ¡ámate a ti mismo!, es el principio del amor del hombre.

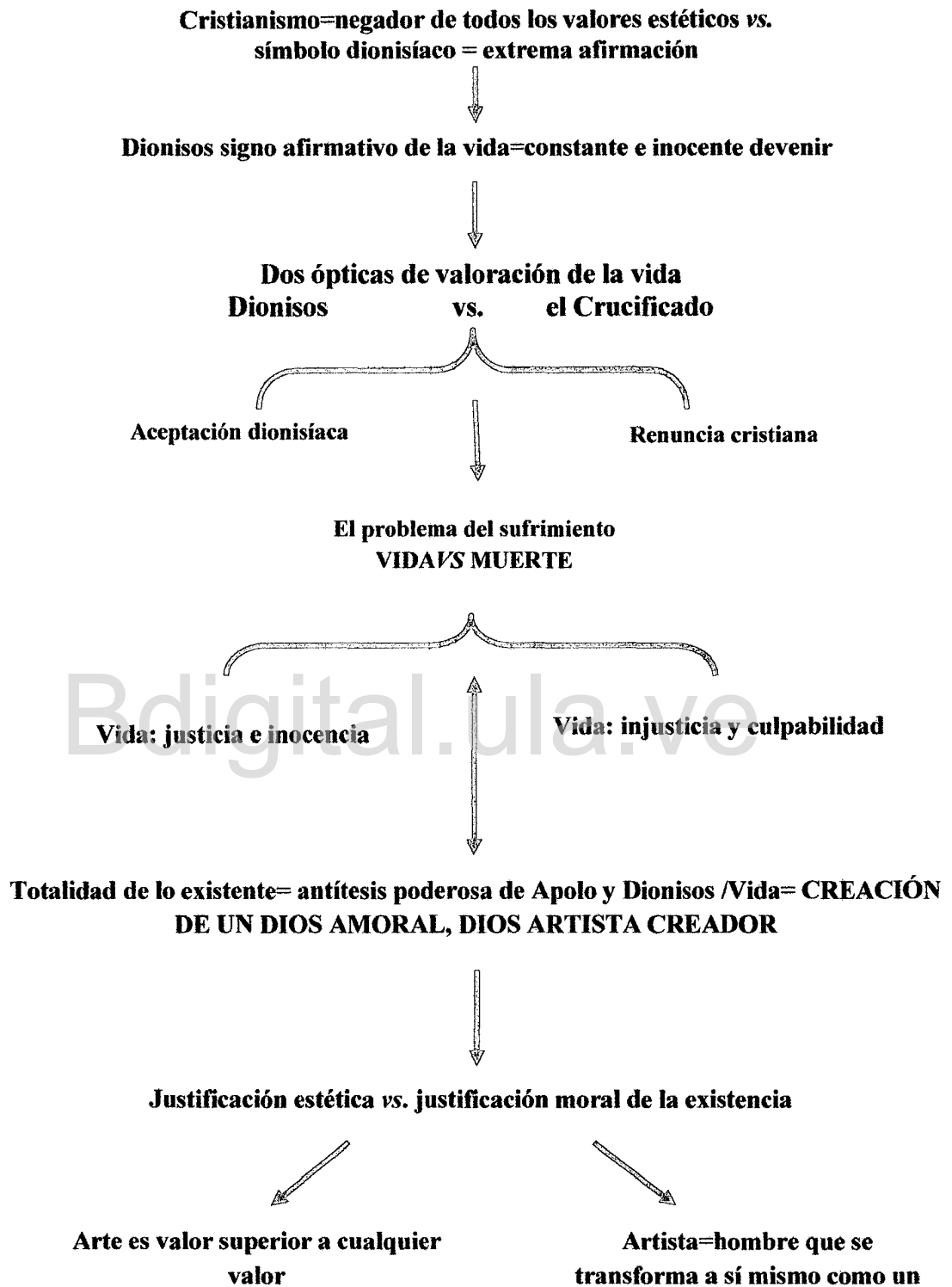


Lámina 3. «San Jerónimo en su celda», desde la perspectiva filosófica de Nietzsche



Lámina 3. «San Jerónimo en su celda», desde la perspectiva filosófica de Nietzsche

4.5. Dionisos contra el Crucificado: el sufrimiento como afirmación de la existencia

Nos proponemos ahora desentrañar el sentido de esta calcografía en la que creemos se ilustra una oposición fundamental propuesta por Nietzsche: *Dionisos contra el crucificado*. Oposición ésta que se enrumba con gran severidad y dura crítica a sustituir aquella oposición entre el hombre teórico-socrático y el hombre trágico-dionisiaco, que se trama en *El Nacimiento de la Tragedia*. La revisión de esa otra oposición concierne al sentido otorgado por este filósofo no sólo a la dimensión religiosa sino que se traslada con inagotable fuerza a su nueva consideración del sentido de la existencia que ha sido menospreciada, aniquilada en su plenitud por el cristianismo y por los valores morales propuestos por esa especie de espíritus decadentes, que justifican la existencia sólo a través del espíritu bondadoso y misericordioso del dios salvador. En definitiva, una visión radicalmente opuesta a la del cristianismo que es la negación de la vida hecha religión.⁵³

La cruz se erige como símbolo de muerte y esperanza de resurrección del cuerpo del hombre con dones salvíficos para la humanidad, que han de ser redimidos por la culpa originaria del pecado heredado, así lo enseña el cristianismo desde sus orígenes. La cruz es el emblema universal de la doctrina cristiana anclada en el sufrimiento y la entrega para la salvación. Ante ella el

⁵³ EH, "El caso Wagner", 118.

hombre postrado reconoce su finitud, y consagra vivir en una disposición estable para obrar bien; esto es, procurar una vida en virtud, tener confianza, confiar en la promesa de la vida eterna y amar a Dios y al prójimo. Esto supone entonces la creencia en la vida eterna más allá después de la muerte, el premio o el castigo y la salvación o la condena. Para Nietzsche, «cuando se coloca el centro de gravedad de la vida no en la vida, sino en el 'más allá' —en la nada,— se le ha quitado a la vida como tal el centro de gravedad». ⁵⁴ Esta es la condena que Nietzsche lanza contra el cristianismo, contra su ideal de santidad, contra esta religión que procura beber hasta el final todo amor, toda esperanza de vida; el «más allá», como voluntad de negación de toda realidad; la cruz como el «signo de reconocimiento para la más subterránea conjura habida nunca», ⁵⁵ que se levanta contra la vida misma.

Este ataque frontal que ejerce Nietzsche en contra del cristianismo y todo lo que él representa como voluntad negadora de la existencia, se sustenta esencialmente en la valoración de la vida, de esta vida que es vista desde dos ópticas distintas: o bien bajo los principios de la *renuncia* cristiana que conduce al ascetismo o bien desde la *aceptación* dionisiaca. La totalidad de lo existente es esa antítesis poderosa de lo apolíneo y lo dionisiaco actuando desde el fondo hasta la superficie, por lo que todo es apariencia del fondo

⁵⁴ AC, p.109.

⁵⁵ *Ibid.*

abismal de donde todo viene y a donde todo va; en consecuencia, la vida según la visión nietzscheana es dolor, lucha, incertidumbre pero también es espejo luminoso de la alegría, de la guerra maravillosa que tiene lugar en el cielo o en el abismo originario, es la fulgurante luz en una noche horripilante.

La vida es creación vigorosa de un «dios amoral», de un dios artista–creador a quien no le corresponde en absoluto una adoración en el sentido cristiano que erige al dios de la bondad y el amor. La virtud entonces es una pasión individual de «decir sí» a esa lucha constante que era hermosamente explicada bajo el influjo de los dioses Apolo y Dionisos al inicio de *El Nacimiento de la Tragedia*.

La oposición Dionisos y el Crucificado entraña el problema del sentido de la existencia, su interpretación y su valoración. Injusticia y culpabilidad, han sido los sellos impresos desde los orígenes griegos y precristianos de la filosofía. Nietzsche juzga como una sentencia lapidaria la expresión de un verdadero pesimista como Anaximandro, cuando afirma: «tienen que hundirse las cosas allí donde se han originado, según la necesidad; pues tienen que expiar y sufrir castigo por sus injusticias, según el orden del tiempo».⁵⁶ Esto constituye, a su parecer, el primer planteamiento del problema moral de la

⁵⁶ *FtEg*, 4, p.205.

existencia, pues según esto, todo nacer es una iniquidad que ha de expiarse por la muerte. Anaximandro se pregunta:

¿cuánto vale nuestra existencia? Y si no vale nada, ¿por qué existís? Me percató de que por vuestra propia culpa estáis en esta existencia. Tendréis que expiarla por la muerte. Pero siempre de nuevo surgirá tal mundo de lo perecedero: nadie puede redimirnos de la maldición del nacer.⁵⁷

De este modo se imprime un carácter de injusticia al devenir, pues si todo nace para perecer hay que pagar la culpa, esto es, expiar el pecado de nacer y de morir. Todo lo que *es* ha de perecer hasta que quede reducido a vaho y humo. Fink afirma que éste es el primer pensador moral al otorgarle a la existencia un carácter pesimista e injusto puesto que *Dike* (justicia) y *adikia* (injusticia) son interpretadas como nociones morales básicas con las que se determina la culpa de la totalidad de la existencia.⁵⁸

Este pensamiento tiene sus resonancias en Schopenhauer, que «oyó desde las alturas aéreas de la India la sagrada palabra del valor moral de la existencia y la convierte en una doctrina de la limitación de la existencia».⁵⁹ Por eso Schopenhauer afirma que nuestro nacimiento se expía primero por la vida y luego por la muerte ¿Qué puede esperarse de un ser cuya existencia está expiada por el sufrimiento y la muerte?, en definitiva, de un ser que no debería

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ E. Fink, *op.cit.*, p.48.

⁵⁹ *FlEg*, 4, p.206

existir. La culpa y el castigo nos hacen a todos pecadores y estamos por ello condenados a la muerte.

En este sentido pueden asociarse simbólicamente el uso recurrente del reloj de arena presente en la trilogía de grabados de Durero, recuerdo de lo efímero y vacío de la existencia, instante presente que huye libremente hacia lo pasado, siendo esta fuga un paso perpetuo a la destrucción, un morir constante, diría Schopenhauer.⁶⁰ Esta es su gran desesperanza pues halló en «el sufrimiento un medio para negar la vida, y en la negación de la vida el único medio de justificarla».⁶¹

En cercanía con Heráclito, Nietzsche produce el viraje radical ante esas valoraciones de la existencia bajo los signos de culpa, castigo, expiación, pecado o sufrimiento, y propone la justificación inocente del devenir para afirmar la existencia en sus lados más terribles y trágicos. La existencia es algo que debía ser justificado y de allí la necesidad de un Dios para interpretarla. Era necesario acusar la vida, redimirla para justificarla. La propuesta de Nietzsche es muy clara: una visión trágica de la vida que justifica todo lo que afirma, incluso el sufrimiento, en lugar de santificarla y divinizarla. La interpretación que hace Nietzsche es también en clave religiosa, es la clave de Dionisos de los griegos, dios del horror, del caos, de la enfermedad, «de la

⁶⁰ *MVR*, IV, §57, p.129

⁶¹ G. Deleuze, *op.cit.*, p.32.

afirmación religiosa de la vida, de la vida entera, no negada ni desintegrada». ⁶²

Dionisos que resume y resuelve los problemas y contradicciones de la existencia.

Para el cristiano el sufrimiento deviene de su visión de la vida como algo esencialmente injusta y culpable. Además significa que debe ser justificada, esto es, redimida de su injusticia o salvada por este mismo sufrimiento que la acusaba: «debe sufrir ya que es culpable». ⁶³ Esta es «la mala conciencia» propia del cristiano, esto es lo que define su nihilismo, su forma de negar la vida, fabrica la culpa y vive en la extraña ecuación castigo–dolor. ⁶⁴ Así, san Jerónimo en su vida meditativa trata de comprender y de ver la verdad de ese Dios autocrucificado que ha envejecido al hombre desde los tiempos primeros del cristianismo, diríamos en palabras de Nietzsche. Su fe es su suprema «autorización invernal», su reposo en la nada —Dios—, su manifestación de demencia. Ideales ascéticos que ponen en evidencia su *horror vacui*: «le hace falta un fin y prefiere aún tener la voluntad de la nada». ⁶⁵

Desde la visión nietzscheana, san Jerónimo es el hombre domesticado que ve con mirada rencorosa la prosperidad fisiológica, la belleza, la alegría, mientras que el sufrimiento, la fealdad, el daño voluntario, las mortificaciones,

⁶² VP, §1045E, p.671. WM, §1052K, s 687.

⁶³ G. Deleuze, *op.cit.*, p. 26.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ GM, III, 11, p.653.

el sacrificio de sí mismo son buscados como goce. Éste es el hombre que lucha contra la vida sentida como el gran hastío, como cansancio, deseoso del fin porque la vida eterna prometida es el supremo grado de su deseo, su fervor y su pasión verdadera.

G. Deleuze afirma que el sufrimiento es el común denominador de ambas visiones, —cristiana y trágica—, pero en distintos sentidos. En el primer caso, el sufrimiento es el camino que conduce a una sana existencia; en el segundo, la existencia puede considerarse como algo suficientemente sagrado para justificar el enorme sufrimiento. El hombre trágico aprueba también el sufrimiento más áspero: para hacer esto es bastante fuerte, bastante completo, bastante divinizador; el cristiano «dice no» aun a la más feliz suerte que haya sobre la tierra, y es débil, pobre, lo bastante desheredado para sufrir la vida en todas sus formas. «El Dios en la cruz es una maldición lanzada sobre la vida, una indicación para librarse de ella. Dionisos despedazado es una promesa de vida; ésta renacerá eternamente y retornará de la destrucción».⁶⁶

Esta es la clave para la comprensión del sufrimiento en sus sentidos opuestos. Los hombres dionisiacos sufren por una sobreabundancia de vida, quieren una visión y una perspectiva trágica, hacen del sufrimiento una afirmación y de la embriaguez una actividad: en la laceración de Dionisos

⁶⁶ *VP*, §1045E, p.672. *WM*, 1052K, s 687.

reconocen la afirmación en extremo, no conocen sustracción, excepción, ni detracción de los acontecimientos de la vida.⁶⁷ Los cristianos, decadentes por excelencia, prefieren la calma, el silencio y los mares tranquilos, son hombres que sufren por el empobrecimiento de la vida, el sufrimiento es un medio para acusar y contradecir la vida y la embriaguez les parece una convulsión. Se entiende entonces que el gran símbolo que se eleva entre estos dos tipos de hombres no es otro que Dionisos opuesto al Dios en la cruz.

Dionisos en *El Nacimiento de la Tragedia*, afirma G. Deleuze, resolvía el dolor; la alegría que experimentaba era una alegría de resolverla y de devolverla a la unidad primitiva. Ahora cuando Nietzsche lo enfrenta a la pavorosa imagen del Crucificado, aquél ya ha captado el sentido y el valor de sus propias metamorfosis: es el dios para quien la vida no tiene que ser justificada, sino que es esencialmente justa. Ella misma se encarga de justificar e incluso de afirmar el dolor más arduo. Dice Deleuze, «hay que entender que la vida no resuelve el dolor al interiorizarlo, lo afirma en el elemento de su exterioridad».⁶⁸ Desde aquí la oposición Dionisos *versus* el Crucificado se plantea como una afirmación (extrema apreciación) y una negación (extrema depreciación) de la vida.

⁶⁷ Cfr., G. Deleuze, *op.cit.*, p.26.

⁶⁸ *Ibid.*

DIONISOS	EL CRUCIFICADO
Dios amoral	Dios moral
Afirmación del sufrimiento	Negación del sufrimiento
Vida: eterno devenir en constante fluir y aniquilar	Vida: Juicio Final, fin de la vida del hombre, muerte del devenir.
Fe en la vida como lucha de contrarios en eterna guerra	Fe en el más allá: promesa de vida eterna
Valor del sufrimiento como valor de afirmación de la vida	Valor del sufrimiento como valor de afirmación de la muerte
Lo trágico: liberación del miedo o la piedad	Lo cristiano: afirmación del miedo y la piedad
Justificación estética de la existencia	Justificación moral de la existencia

Cuadro 1: Oposición Dionisos *versus* el Crucificado

Bdigital.ula.ve

De modo cierto la oposición entre Dionisos y el Crucificado compete a una valoración tardía —respecto a *El Nacimiento de la Tragedia*— de Nietzsche en la que no podemos profundizar en el sentido extenso de su significación para evitar desviaciones en nuestro objetivo central. Aunque en aquella obra juvenil Nietzsche se dedicara a dilucidar el origen de la tragedia en el pueblo griego, es ya sabido que logra trascender hacia consideraciones fundamentales vistas todas a través del fenómeno de lo dionisiaco.

La antítesis entre el instinto degenerativo que vuelve su mirada con aterradora venganza hacia la vida y la afirmación suprema nacida de la abundancia, del «decir sí» al sufrimiento, la culpa, y a lo extraño de la existencia, ya se encontraba expuesta con gran vigor, un exceso de fuerza permitió a Nietzsche afirmar: «no hay que sustraer nada de lo que existe, nada es superfluo».⁶⁹ De nuevo volvemos a su valoración de los griegos, aquellos que se sirvieron de sus dioses «para prevenirse contra la veleidad de «mala conciencia», para tener el derecho a gozar en paz de su libertad de alma; por consiguiente en un sentido opuesto a la concepción que se había formado de su Dios el cristianismo.⁷⁰

En *La visión dionisiaca del mundo*, Nietzsche refería ya el problema del valor del sufrimiento, eje central de aquella posterior oposición que bautizaría con el nombre Dionisos *versus* el Crucificado. ¡Embriaguez del sufrimiento!, así la identifica en este escrito y con ella nos hallamos ante una expresión esclarecedora de la imagen contrapuesta a la que en esta ocasión nos presenta Durero de san Jerónimo en la intimidad de su cubículo. Frente a la verdad de Sileno que responde a la pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre: «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 — es morir

⁶⁹ *EH*, “El nacimiento de la tragedia”, p.71.

⁷⁰ *GM*, III, 24, p.175.

pronto»,⁷¹ este hombre santo entra en un estado de renuncia voluntaria, de resignación, de absoluta quietud y abandona todo querer.

En la santidad, que es el punto extremo del ascetismo, la voluntad se autodestruye, y ante la muerte se encuentra en brazos de una liberación anhelada con fervor, según Schopenhauer. Este hombre ve la voluntad devorándose a sí misma y comprende que en este mundo no hay más esperanza que confiarse a la promesa de una vida eterna luego de la muerte; cree que vivir es padecer y el dolor siempre será eterno. El santo, es un hombre que se ha sometido libre y voluntariamente a todos los suplicios, porque en él ha cesado toda la voluntad de vivir y la destrucción de su fenómeno es una dicha.⁷²

Es importante rescatar en este punto la concepción schopenhaueriana de la voluntad. Para Schopenhauer —contrario en esto a Hegel— la voluntad como esencia del mundo no tiene nada de divino. Es el sustrato de toda reacción en la naturaleza orgánica e inorgánica, de todo impulso de carácter instintivo en la dimensión animal y de todo querer consciente e inconsciente en el hombre. Por lo que, todo cuanto el hombre encuentra en sí mismo, no es el pensamiento de Dios que se piensa a sí mismo, sino la voluntad del mundo, representándose desde su propia perspectiva. La existencia queda así definida como un flujo interminable, como devenir sin término, en continua

⁷¹ *NT*, secc.3, p.52.

⁷² *MVR*, IV, §59, p.142.

tensión de impulsos a través de cuyo enfrentamiento se despliega la voluntad infinita del mundo. Esto puede crear la falsa ilusión de que esa voluntad tiende efectivamente hacia algo y que hay fin y término para su esfuerzo.

Ciertamente, la voluntad es voluntad de algo y posee un objetivo y un fin en su querer. Sólo que esto es posible si se le considera desde el punto de vista de sus manifestaciones en cuerpos, es decir, fenoménicamente. Por el contrario, como «cosa en sí» la voluntad está más allá de fines y motivos. En su esencia, la voluntad es una aspiración sin términos, sin fines ni motivos. Sólo cuando ella es asistida por el entendimiento, lo cual tiene lugar en el ámbito de la representación, sabe lo que quiere en un lugar y en momento determinado. Por ello la múltiple escisión de la voluntad en la multiplicidad de cuerpos es sentida como dolor a medida que la voluntad toma conciencia de sí misma. Ratificando una vez más que la voluntad es puro querer sin motivo y sin término, a la avidez de esa voluntad en el mundo de las representaciones le queda tan sólo un recorrido inabarcable a través de los objetos que se le presenta como posibilidad de una calma absoluta y que, una vez conseguidos, son nuevamente el inicio de un nuevo deseo y la necesidad de superar un obstáculo.

Contrario a esta forma de pensamiento sobre la voluntad, la filosofía de Nietzsche, dice G. Deleuze, es una filosofía de la voluntad que está íntimamente relacionada con el concepto de fuerza; el cual sólo puede ser

comprendido como una fuerza que está siempre en relación con otra fuerza y el ser de ésta es la pluralidad y nunca la singularidad. De esta manera, todo objeto (fenómeno) no es en sí mismo una apariencia sino la aparición de una fuerza. Bajo este aspecto, la fuerza se llama una voluntad. Esta voluntad no se ejerce sobre músculos o nervios o sobre una materia, sino que necesariamente se ejerce sobre otra voluntad.

Hay entonces, una voluntad que ordena y otra que obedece. Se habla entonces de la voluntad como algo complejo porque, en tanto que quiere, quiere ser obedecida, pero sólo una voluntad puede obedecer al que manda.

El punto de quiebre entre Nietzsche y Schopenhauer está en saber si la voluntad es una o múltiple. Al ser en esencia la voluntad sólo una —como la concibe Schopenhauer—, «la conciencia de la identidad de la voluntad en todas sus manifestaciones es lo que lleva a la voluntad a negarse, a suprimirse en la piedad, en la moral y en el ascetismo».⁷³ Negar esa voluntad conlleva a la nada, al éxtasis, pues con tal negación se niega la voluntad y también todas sus objetivaciones; se niega el mundo de la representación y el hombre queda suprimido, pues no somos más que fenómenos de la voluntad. Así se nos presenta san Jerónimo, un hombre que experimentó a lo largo de su vida los

⁷³ Schopenhauer, en: G. Deleuze, *op. cit.*, pp.15-16. Aunque en *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche no formula su concepción de la voluntad, como «voluntad de poder», en la discrepancia de la concepción de la voluntad como afirmadora, se encuentra el anticipo de aquella elaboración posterior, tal como afirma G. Deleuze.

dolores de la vacua existencia, la lucha constante entre cuerpo y alma, que no encontró asidero ante la náusea provocada por la existencia, y luchó por conseguir un estado de cercanía con Dios al que se entrega con fuerza y lealtad —por ello el referente inmediato del león y el perro en este grabado—.

En contraposición, nuestra memoria hilvana la imagen desgarradora del joven poseído de Rafael en la «Transfiguración». Mientras el sabio hombre de religión se postra ensimismado frente a una verdad no revelada a la que procura llegar a través del fervor de su espíritu contemplativo, el muchacho endemoniado vuelve de los abismos primordiales, ha sufrido la aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia; experimenta el letargo propio del éxtasis dionisiaco en el que se sumergen todas las vivencias del pasado. En tal estado quedan escindidos la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca; cuando la primera vuelve a penetrar en la conciencia, es sentida en cuanto tal como náusea:

un estado ascético, negador de la voluntad, es el fruto de tales estados. En el pensamiento lo dionisiaco es contrapuesto, como un orden superior del mundo, a un orden vulgar y malo: el griego quería una huida absoluta de este mundo de castigo y de destino. Apenas se consolaba con un mundo después de la muerte: su anhelo tendía más alto, más allá de los dioses, el griego negaba la existencia, junto con su policromo y resplandeciente reflejo en los dioses. En la conciencia del despertar de la embriaguez ve por todas partes lo espantoso o absurdo del ser hombre: esto le produce

náusea. Ahora comprende la sabiduría del dios de los bosques.⁷⁴

Nietzsche expresa en ideas de Schopenhauer la conciencia del mal, del mundo que, en su realidad cotidiana, con todos sus conflictos entre individuos, dolor y muerte, provoca una náusea que paraliza la voluntad de vivir.⁷⁵ Aquí interviene la voluntad con su fuerza curativa natural y transforma ese estado de ánimo negador. No era su propósito sofocar el estado dionisiaco y menos aún suprimirlo, no era un sometimiento directo pues de ser así resultaba demasiado peligroso, de este modo: «el elemento interrumpido en su desbordamiento se abría paso por otras partes y penetraba a través de todas las venas de la vida».⁷⁶ La fuerza optimista de Apolo, el dios salvador y expiator salvó al griego, tanto del éxtasis clarividente como de la náusea que produce la existencia ante la sentencia de Sileno. De este modo, se produce la alianza entre lo apolíneo y lo dionisiaco que dio origen a la tragedia y a la idea trágica.

La meta de lo apolíneo es transformar aquellos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la existencia en representaciones con las que se pueda vivir. Tales representaciones son lo sublime,⁷⁷ «sometimiento artístico de lo espantoso»,⁷⁸ y lo ridículo, que «es la descarga artística de la

⁷⁴ VdM, en *NT*, p. 244.

⁷⁵ *Cfr.*, J. Quesada, *op.cit.*, p.109.

⁷⁶ VdM en *NT*, p. 244.

⁷⁷ Las itálicas en los términos sublime y ridículo pertenecen al texto original de Nietzsche.

⁷⁸ VdM, en *NT*, pp.244-245.

náusea de lo absurdo».⁷⁹ La unión de ambos elementos origina una obra de arte que recuerda la embriaguez, que juega con la embriaguez. Ante la realidad que es llamada «espantosa», el hombre tiene la facultad de someter el miedo y lo espantoso hasta el punto de no huir de ello, «de no acabar sumergidos totalmente en la revelación dionisiaco–universal donde se pierde todo contacto con la individualidad del hombre».⁸⁰ Estos elementos de lo sublime y lo ridículo logran, como ya señaláramos, su unificación en la obra de arte trágico–cómico; allí se consigue un mundo intermedio entre la «verdad» y la «belleza», donde es posible la unificación entre Apolo y Dionisos. Ese mundo es revelado en un juego con la embriaguez, no es un quedarse completamente en ella hasta que el individuo termine diluyéndose.

Sólo hay dos caminos frente al conocimiento de la nulidad de la existencia, el del santo y el del artista trágico, afirma Nietzsche. Ambos tienen en común el que, aun poseyendo este conocimiento, continúan viviendo sin temer una fisura en su visión del mundo. El crear —tanto el santificador como el artístico— tiene como medio la náusea que causa el seguir viviendo. Lo espantoso o absurdo resulta sublimador, pues sólo en apariencia es espantoso o absurdo. Lo que se convierte en la cumbre más alta de esta visión del mundo es la fuerza dionisiaca de la transformación mágica: «todo lo real se disuelve en

⁷⁹ VdM, en *NT*, p.245.

⁸⁰ J. Quesada, *op.cit.*, p.110.

apariencia, y detrás de ésta se manifiesta la unitaria *naturaleza de la voluntad*, totalmente envuelta en la aureola de la sabiduría y de la verdad, en un brillo cegador. *La ilusión, el delirio se encuentran en su cúspide—*».⁸¹

Retomemos la expresión de Nietzsche embriaguez de sufrimiento que nos ubica en la dimensión de lo dionisiaco a partir de lo cual se afirma el sentido trágico, es decir, una afirmación de la existencia en el sufrimiento de Dionisos, «el héroe trágico» que se celebra en la tragedia —antes «del sacrilego Eurípides»—, en la que todas las figuras famosas de la escena griega como Prometeo o Esquilo, «son sólo máscaras de aquel héroe originario».⁸²

No puede perderse de vista el sentido que Nietzsche otorga a la tragedia —a diferencia de Schopenhauer— como una maravillosa ocasión para celebrar el gran sí a la vida, a pesar del dolor, del sufrimiento y justamente a causa de ellos. El único Dionisos verdaderamente real aparece en la escena helénica con una pluralidad de figuras, con la máscara de un héroe que lucha y aparece preso en la voluntad individual. Apolo, intérprete de sueños es quien mediante aquella apariencia simbólica le da al coro una interpretación de su estado dionisiaco, y por ello el dios que aparece se asemeja a un individuo que yerra, anhela y sufre. Sin embargo, aquel héroe es Dionisos sufriente de los Misterios,

⁸¹ VdM en *NT*, p.248.

⁸² *NT*, secc. 10, p.96.

aquel dios que experimenta en sí los sufrimientos de la individuación, del que mitos maravillosos cuentan que, siendo niño, fue despedazado por los Titanes, y que en este estado es venerado como Zagreo: con lo cual se sugiere que ese despedazamiento, el sufrimiento dionisiaco propiamente dicho, equivale a una transformación en aire, agua, tierra y fuego, y que nosotros hemos de considerar, por tanto, el estado de individuación como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento, como algo rechazable de suyo.⁸³

El sufrimiento de Dionisos es el sufrimiento del héroe trágico a quien entiende como un «ser superior forjado en la lucha o por lo menos en la dureza y, por tanto, en y en medio del sufrimiento».⁸⁴ Es el sufrimiento como afirmación de la vida, tal como la percibieron los griegos; el griego apolíneo supo que su existencia entera con toda su belleza y su templanza, descansaba sobre un fundamento oculto de sufrimiento. Lo esencialmente verdadero, el uno primordial no es otra cosa que lo eternamente sufriente y colmado de contradicciones.

Así, el joven poseso que nos presenta Rafael en la «Transfiguración» es la fusión con el ser primigenio y en esa fusión conoció él su dolor que es el fundamento de todo lo existente, al que hemos interpretado a la luz del mito de Prometeo, el héroe dionisiaco por excelencia. Es el héroe, es el líder que se revela ante el poder tiránico del dios Zeus. Una de las estrofas del bello poema

⁸³ *NT*, secc.10, p.97.

⁸⁴ A. Carrillo Canán, “Dolor y sufrimiento en Nietzsche o la crianza del héroe”, en: *Elementos, Ciencia y Cultura* (46), Universidad Autónoma de Puebla, México, 2002, p.25.

de Goethe a «Prometeo» es citado por Nietzsche: «¡Aquí estoy sentado, formo hombres/ A mi imagen, / una estirpe que sea igual a mí,/ Que sufra, que llore, / Que goce y se alegre/ Y que no se preocupe de ti, /Como yo!». ⁸⁵

Lo maravilloso de esta poesía, que es un auténtico himno a la piedad, es la profunda tendencia de Esquilo a la justicia: por un lado, el inconmensurable sufrimiento del individuo, y por otro, la indigencia divina, el presentimiento de un crepúsculo de los dioses, el poder propio de aquellos dos mundos de sufrimiento que lo constriñe a establecer una reconciliación, una unificación metafísica. Todo esto recuerda el sentido que Esquilo confiere al mundo que «ve a la *Moirá* reinar como justicia eterna entre dioses y hombres». ⁸⁶

Si a la estrofa citada aquí del «Prometeo de Goethe» que interpretamos como una liberación del hombre que se enfrenta ante el poder y la superstición de los dioses, contraponemos la oración del Padre Nuestro de los cristianos, comprendemos desde la visión dionisiaca de Nietzsche que el dolor experimentado por el héroe es esencialmente afirmativo, creador incluso frente al vacío, al abismo de la vida, es el dolor del héroe que se sostiene en el vacío por su propia fuerza, mientras que el sufrimiento del cristiano cuyo emblema supremo es el Cristo crucificado sólo niega la vida en su contradicción, en su totalidad abismal y en cambio prefiere la resignación que ofrece el Padre, el

⁸⁵ *NT*, secc.9. p.91.

⁸⁶ *Ibid.*, p.92.

Padre «nuestro» que habita en el cielo, a quien santifica e implora perdón por sus ofensas. El dolor de El Salvador es el modelo a seguir, su sangre derramada el indicio de una esperanza de vida eterna proyectado como consuelo al dolor que causa el haber nacido.

En oposición drástica tenemos la laceración de Dionisos, su transformación continua, insaciable cuyo dolor logra la transfiguración a partir de la fuerza onírica de Apolo. Ésta es, pues, la oposición que hemos querido mostrar: Dionisos *versus* el Crucificado. El arte y sólo el arte como bella apariencia nos redime y nos salva del abismo, sólo así puede ser justificada la existencia, sólo como fenómeno estético. Ante esa pavorosa revelación del conocimiento trágico queda aniquilada toda consideración moral del mundo, no es posible la corrección del ser pretendida por Sócrates y su optimismo lógico, ni la dualidad del mundo como los concebía Platón, ni tampoco la unión terrenal entre los hombres por el amor a Dios, como lo profesaba san Jerónimo.

Prometeo es el artista titánico que creía altivamente que a los hombres él podía crearlos y a los dioses olímpicos, al menos aniquilarlos, esto gracias a su superior sabiduría y sabía que esto debía expiarlo con un sufrimiento eterno. El magnífico poder de este genio es que ningún sufrimiento eterno le

resulta caro, «ese es su rudo orgullo de *artista*». ⁸⁷ En *La visión dionisiaca del mundo*, Nietzsche arroja las claves para la comprensión de la diferencia entre el santo y el artista trágico. El primero está signado por la piedad, «máscara extrañísima del instinto vital», huye de la verdad «para poder adorarla desde la lejanía, envuelto en nubes», es adverso al desciframiento de los enigmas, porque «los hombres no son dioses», es la representación de la suprema autoalienación del ser humano en su máxima expresión. En definitiva ¡vida llena de alegría en el desprecio de la vida! El artista trágico, en cambio, se entrega a un mundo onírico perfecto, «al que le confiere la suprema sabiduría moral», se reconcilia con «la realidad porque es enigmática», se arroja placenteramente «al polvo, sosiego feliz de la infelicidad». Es la ¡glorificación y transfiguración de los medios de horror y de los espantos de la existencia!, considerados como remedios de ésta. ⁸⁸

La fórmula nietzscheana es esencialmente afirmativa, y por tanto nada en ella nos lleva a la náusea y al fastidio por la vida, no maldice los afectos, ni siente miedo a la belleza y a la sensualidad, no hay detracciones sino bendiciones santificantes ante el abismo de la muerte de Dios; el arte es rescatado del reino de la mentira al que había sido relegado y en adelante todo aquello signado por la enfermedad, la fatiga y el empobrecimiento se sitúa en

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ VdM en *NT*, pp.247-248.

la perspectiva de una nueva valoración de todo lo existente bajo el signo afirmativo de Dionisos, único símbolo y réplica de la experiencia más íntima de Nietzsche, el primer y gran discípulo de ese nuevo dios por cuyos milagros serán borrados todos los símbolos de decadencia del destino humano, anunciando así, la llegada de un nuevo tiempo: el tiempo de Zaratustra, tiempo y hombre que ya estaban prefigurados en *El Nacimiento de la Tragedia* y en su máxima estimación del drama antiguo, en ese acontecimiento momentáneo donde el terror y la compasión nos convencen del eterno placer de la existencia, de la alegría de vivir, no como individuos sino como partícipes de esa sustancia viviente única que nos envuelve a todos por su voluptuosidad creadora de la vida.

Bdigital.ula.ve

4.6. Justificación estética de la existencia

En *El Nacimiento de la Tragedia* aparece por vez primera su tesis «agresiva» de que «sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo»;⁸⁹ la máxima defensa ejercida por Nietzsche contra toda interpretación moral de la existencia, contra la moral y la doctrina cristiana que con su veracidad de Dios, relega todo arte al reino de la mentira, lo reniega y lo condena. Este modo de pensar que es hostil al arte, lo es también a la vida, «pues toda vida se basa en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y del error».⁹⁰ Contra la «voluntad de ocaso» del cristianismo, la «voluntad creadora del arte», este es el eje central de su pensamiento estético, el arte como fuerza superior donde se ancla el sentido de la justificación de la vida.

Nos ubicamos entonces en el horizonte de una oposición entre una justificación estética y una justificación moral (cristiana), esto es, Dionisos *versus* el Crucificado. *El Nacimiento de la Tragedia*, a pesar de su silencio sobre el cristianismo, contenía todos los indicios de la repulsa nietzscheana por una valoración de lo existente anclada en los esquemas de la metafísica tradicional. Desde este escrito el arte es colocado en la dimensión de la vida,

⁸⁹ EA en *NT*, p.31. [“dass nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist”]. F. Nietzsche KSA, 4,17.

⁹⁰ *Ibid.*, p.32. [“denn alles Leben Ruth auf Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Nothwendigkeit des Perspektivischen und des Irrthums”] F. Nietzsche KSA, 5, 18.

como un estimulante de ella, como su gran seductor. Esto lo ejerce desde su concepción de los griegos que supieron transfigurar el horror en bellas apariencias, en una ilusión extendida sobre todas las cosas donde la voluntad encuentra siempre un medio para retener a sus criaturas en la vida y forzarlas a seguir viviendo. Éste, que es un fenómeno eterno, es el velo del arte que ondea ante sus miradas y les proporciona el consuelo metafísico de que bajo el torbellino de los fenómenos no existe nada más que la vida eternamente cambiante, eternamente sufriente.

La vida son bellas máscaras moldeadas en el abismo de una caída perpetua que es impulsada por una voluntad que se afirma en la totalidad incluso en el horror, lo enigmático y lo terrible. No hay consuelo ni resignación imaginados en un trasmundo, esto sólo lo necesitan los «hombres débiles» que disparan sus juicios vengativos en contra de la vida, que amparados en el Dios moral y en las entidades metafísicas piensan sólo el pensamiento de la muerte.

Un gran dios, el dios amoral y artista, constituye para Nietzsche el argumento esencial para su tesis, Dionisos puesto en el centro y en su lucha necesaria con Apolo, son los dos principios básicos para destronar todo fundamento de la ciencia y de la moral «¡La moral es algo prohibido!». ⁹¹ Que

⁹¹ GC, §292, p.169.

la totalidad de la existencia sólo sea justificada estéticamente sostiene su idea de la recíproca relación entre arte y vida.

Para Nietzsche, la vida es un ir más allá de sí misma, lucha de superación, lucha por la trascendencia. El concepto de valor se conecta íntimamente con este sentido de la vida, en cuanto es aquello que intensifica la vida, que estimula su proceso ascendente, de ir más allá, hacia un todavía no, hacia algo aún no alcanzado. La valoración es, pues, el establecimiento de las condiciones de esa intensificación de la vida.⁹²

El arte es ese valor superior a cualquier otro valor. La vida no tiene metas ni fines fuera de sí misma, es ella misma fuerza superior que obliga a concebir el mundo desde su forma artística, fuerza formadora que es esencialmente ilusión, juego de apariencia, ficción y engaño. Embellecimiento de la existencia es el arte, y tal embellecimiento le compete al hombre creador de sí mismo que, al igual que el héroe trágico se mantiene erguido, fuerte y sereno ante el horror y desafía las alturas, ese mismo que no se detiene ante una última sabiduría, vive sin guardián y ama la vida con su fuerza infinitamente creadora.

Ese es el verdadero artista, el hombre que transforma su existencia en una obra de arte. Esto es el hombre transformado a sí mismo como un fenómeno estético, «pues el hombre creador es también él mismo una obra de

⁹² M.De La Vega, “La voluntad de poder como conocimiento”, *op cit.*

arte». ⁹³ Es el hombre dionisiaco que es voluntad afirmativa del sufrimiento y del dolor, que sólo espera contemplar la escena formadora del mundo, «del niño que coloca piedras aquí y allá», ⁹⁴ juego inocente del dios artista, Dionisos. Los griegos que supieron vivir, supieron ser los grandes artistas de la bella mentira, profesaron la única religión posible, la religión de la vida y no la del deber, todo en ellos estaba divinizado lo mismo si es bueno que si es malo, para poder vivir ante los horrores y espantos de la existencia los encubrieron con el Olimpo luminoso de sus dioses: «una cruz oculta bajo rosas», ⁹⁵ según el símbolo de Goethe.

Bdigital.ula.ve

⁹³ L.E.De Santiago, *op.cit.*, p. 341.

⁹⁴ *NT*, secc.24, p.188.

⁹⁵ *VdM en NT*, p.237.



CAPÍTULO V

La «Melancolía I» de Durero: el juego del mundo

Bdigital.ula.ve

*No te enojés conmigo, melancolía,
porque tome la pluma para alabarte
y, alabándote, incline la cabeza
sentado sobre un tronco como un anacoreta.
Así me contemplaste ayer, como otras muchas veces,
bajo los matinales rayos del cálido sol:
Ávido el buitre graznaba en el valle,
soñándome carroña sobre madera muerta.*

*No te enojés conmigo, divinidad malvada,
porque con rimas dulcemente te orne.
Aquél a quien te acercas se estremece ¡oh rostro terrorífico!
Aquél a quien alcanzas se conmueve, ¡oh malvado derecho!
Y yo aquí estremeciéndome balbuceo canto tras canto
y me convulsiono en rítmicas figuras:
fluye la tinta, salpica la pluma afilada,
¡oh diosa, diosa déjame - déjame hacer mi voluntad!*

F.Nietzsche, "A la melancolía", 1871

*Esta criatura está más allá de lo posible.
Athiké llora y lentamente las piernas se pliegan bajo su cuerpo.
Ella se duerme en medio de las lágrimas*
Paul Valéry, «Cuadernos»

CAPÍTULO V

La «Melancolía I» de Durero: el juego del mundo

Contenido: 5.1. Metafísica del arte, metafísica de artista; 5.2. La Melancolía I de Durero: bajo el signo de Saturno; 5.3. El concepto de juego como actividad artística; 5.4. El juego de dios: la metáfora cósmica; 5.4.1. Apolo y Dionisos, entre la guerra y el juego; 5.4.2. El juego como símbolo de creación: el niño y el artista; 5.4.3. Azar y necesidad en el juego.

5.1. Metafísica del arte, metafísica de artista

En el *Ensayo de Autocrítica* (1886) Nietzsche reconoce que *El Nacimiento de la Tragedia* estaba impregnado de innovaciones psicológicas y de secretos de artista, acaso para aquellos dotados de capacidades analíticas y retrospectivas, «con una metafísica de artista en el trasfondo».¹ Esta expresión, sin embargo, no se encuentra en el desarrollo discursivo del libro, aparece en cambio en este texto añadido posteriormente a la última edición. En ocasiones alude a una metafísica estética al explicar al lírico como un artista dionisiaco en tanto «se identifica plenamente con lo Uno primordial, con su

¹ EA en *NT*, p.27.

dolor y su contradicción produciendo una réplica de ese Uno primordial en forma de música».²

En otro momento refiere a una metafísica del arte, al exponer su consideración del arte entendido no sólo como una imitación de la realidad natural, sino un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla. Cuando transita por este campo, lo hace en función de exponer sus ideas sobre el contenido del mito trágico, en tanto que éste nos muestra lo feo y lo disarmónico, para lo que vale la interrogante de Nietzsche ¿cómo es posible que ello pueda producir placer? Para su comprensión es necesario elevarse con una audaz arremetida, hasta una metafísica del arte retomando su tesis de que

sólo como fenómeno estético aparece justificados la existencia y el mundo: en ese sentido, es justo el mito trágico el que ha de convencernos de que incluso lo feo y disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer. Este es pues el fenómeno primordial del arte dionisiaco.³

En el Prólogo a Richard Wagner de *El Nacimiento de la Tragedia*, esa certeza del valor metafísico del arte ya era referido en esos términos: «el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida»,⁴ lo que implica, según lo estima E. Fink, una formulación de su intelección

² NT, secc.5, p.62.

³ NT, secc.24, p.188.

⁴ NT, Prólogo a Richard Wagner, p.39.

fundamental del ser con categorías estéticas. La influencia del Romanticismo se pone en evidencia en tal formulación, en cuanto el arte es concebido como el acceso más profundo e intelección más originaria. Esto es, re–pensar lo que el arte experimenta creadoramente.⁵ El arte puesto en el centro para descifrar el mundo desde y por el arte.

Es necesario enfatizar que desde *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche ancla una parte importante de su proyecto filosófico a partir de su intención de comprender «la verdad desde el arte y el arte desde la vida», entendido esto desde la perspectiva del fenómeno de lo dionisiaco, desde ese substrato informe, caótico y en constante devenir que no es otro que lo dionisiaco en su necesidad de mostrar–se en la bella apariencia del arte, en el Olimpo de las apariencias.

Queda claro que Nietzsche, en este primer libro, logró la comprensión del siniestro mundo de lo dionisiaco, que consideramos inspira y valida su metafísica de artista. Con ese poderoso impulso de no desviar la mirada ante el carácter enigmático, oscuro y exaltado de todo lo existente que es propio de este filósofo, accedemos entonces a la posibilidad de una comprensión de su propuesta metafísica que subyace en su primer escrito; una propuesta que tiene como eje fundamental el problema del ser de todo lo existente como

⁵ E. Fink, *op.cit.*, p.20.

legitimación estética, frente a una civilización socrática con su optimismo teórico y validación científica. Para ello se vale de la metafísica del arte de Schopenhauer, interpretada en la acción de la duplicidad antinómica de lo apolíneo y lo dionisiaco, en la que se encubre una experiencia originaria del ser.⁶

En efecto, debemos considerar que Nietzsche opera un viraje respecto al sentido originario de la filosofía, a saber, el problema del ser. Con Nietzsche, la pregunta por el ser nos ubica en el horizonte axiológico en el que el valor supremo es el arte, entendido como fuerza creadora que no es mera imitación o copia de algo existente en la naturaleza, sino el arte como esfuerzo creador de formas para poder sostenernos en medio del devenir. Por lo tanto, el arte es el *axis* que nos conduce al problema del ser. En este sentido, *El Nacimiento de la Tragedia* es ese intento por concebir el arte como *organon*, como forma de descifrar el mundo, un camino que conduce al encuentro con el ser, de allí la función metafísica del arte. El arte es el modo de invención a través del cual se pone en evidencia el fondo último de la existencia.⁷

Nietzsche, con su propuesta, interpela y desmantela el andamiaje de la metafísica tradicional que desde Platón enseña que lo fundante reside en un trasmundo, en una esfera supranatural que cree en el ser como algo inmutable,

⁶ S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p.270.

⁷ M. De La Vega, Seminario tutorial sobre Nietzsche, *op.cit.*

como permanente presencia, como permanencia en medio de los cambios. La filosofía de Nietzsche, en cambio, afirma el ser como puro devenir. Todo lo que es, es lucha, antagonismo de contrarios primordiales. Entonces opera desde los principios artísticos de lo apolíneo y lo dionisiaco como pulsiones incorporadas a la historia universal, a la cultura humana, en fin, a todo lo existente, entendido como síntesis poderosa y antagónica de esas fuerzas.

En el arte en particular se gesta el juego de ambos impulsos artísticos, que son equiparados, como hemos revisado ya en apartados anteriores, a los estados psicológicos y fisiológicos del sueño y la embriaguez; la primera, como esa facultad de visión, como un goce de ver con firmeza y de crear figuras, y la segunda, como esa voluntad de apariencia, de ilusión, de engaño y de devenir. La voluntad, dice Nietzsche, es más profunda, más metafísica que la voluntad de verdad, de realidad, de ser; ésta última, por el contrario, es simplemente un aspecto de la voluntad de ilusión.

Nietzsche se plantea resolver el problema de cómo es posible que siendo la voluntad una fuerza extrarracional sin poder ser sometida a las leyes de la lógica ni a la causalidad, ella genere dentro de sí misma una voluntad diferente, que es la voluntad de verdad. Esto lo lleva a cabo en su escrito *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral* (1873). Ahora bien, es necesario recordar que la verdad como adecuación no tiene cabida en el planteamiento de

Nietzsche, lo que le interesa en cambio, no es su definición, sino considerar los motivos por los cuales el hombre tiene necesidad de la verdad. Afirma R. Ávila, que su planteamiento se constituye más bien en una psicología del conocimiento más que en una teoría sobre el mismo.⁸ El hombre, sin embargo, debe conservar su fe en la verdad y su ilusión acerca del valor de la verdad.

Entonces se precisa que junto a la voluntad de verdad, exista una voluntad que olvide el origen y la formación de conceptos, imágenes y términos que sirven para su designación. Esta voluntad de olvido consiste en aquel «velo de Maya» capaz de ocultar el falseamiento y la ilusión propios del lenguaje y que han sido definidas como leyes de verdad. Olvido en Nietzsche no significa rechazo ni descontento; es un olvido consciente. Por ello la voluntad de apariencia implícita en el arte equivale a la voluntad propia de la ciencia; ambas obedecen a una necesidad característica de la vida, ésta era la intención de Nietzsche al proponer una visión de la ciencia desde la óptica del artista. La verdad es una clase de error, una apariencia que se erige por encima de las apariencias.

De allí que, pese al olvido, le sea natural una cierta movilidad, sin embargo, por razones morales una apariencia tiende a solidificarse y se considera entonces algo fijo, difícilmente sustituible por otra apariencia. La decadencia que origina el hombre teórico es tal porque éste posee la tendencia

⁸ Cfr., R. Ávila, *op. cit.*, pp.97-103.

a romper los hilos que solidarizaban con el carácter cambiante del mundo. En definitiva, la voluntad de verdad no es más que un instrumento al servicio de la vida; su valor depende del tipo de verdad que ponga a su servicio, del uso que haga de él: o lo toma a su servicio aquellas fuerzas que afirman la vida y se reconoce a sí misma como una forma de arte, o es usado como un instrumento por una vida que degenera, que decae y sin asumir su origen, se convierte en dogmatismo.

Por otra parte, según Nietzsche lo plantea en *El Nacimiento de la Tragedia*, el placer es más primordial que el dolor; éste no es otra cosa que la consecuencia de la voluntad de placer, —voluntad de crear y de destruir— y en su forma más alta, una especie de placer. Efectivamente, el consuelo proporcionado por el arte dionisiaco unifica la eternidad del placer primordial por la existencia y del gozo del arte detrás de las apariencias, porque todo aquello que nace tiene que estar dispuesto a un doloroso ocaso. Así, la felicidad del existir no la proporciona esa voluntad de verdad sino que sólo puede ser entendida aquí como felicidad de la apariencia, y la felicidad del devenir sólo es posible en el aniquilamiento de lo real, de la existencia, de la bella apariencia. Esta es la felicidad dionisiaca: aniquilamiento de la más bella apariencia.

De este modo queda manifiesto en la tragedia ática pues ella «asienta en medio de ese desbordamiento de vida, sufrimiento y placer, en un éxtasis

sublime, y escucha un canto lejano y melancólico —éste habla de las Madres del ser, cuyos nombres son: Ilusión, Voluntad, Dolor».⁹ Tragedia y música son elevadas al rango de una clave para la intelección más originaria de la esencia del mundo. Ambas demuestran que el fondo del mundo actúa a través del hombre haciéndolo depositario de las tendencias del artista originario. Por esta vía, el arte se convierte en el *organon* de la filosofía nietzscheana, como medio de interpretación de la totalidad.

¿Hasta dónde el arte penetra en el interior del mundo? La respuesta de Nietzsche es esclarecedora: «el mundo no es otra cosa que arte».¹⁰ Esta afirmación valida su metafísica de artista en tanto retoma su tesis de la justificación de la existencia sólo como un fenómeno estético; sólo el arte hace la vida no solamente bella, sino digna de ser vivida. Generada de esta concepción resulta fundamental la idea del arte en relación con la vida: tanto en un sentido fisiológico como psicológico, el arte es concebido como el gran estimulante, como aquello que impulsa eternamente al hombre a vivir, a vivir eternamente.

Esta legitimación estética de Nietzsche nos habla en términos fundamentales para nuestra comprensión de la primera óptica nietzscheana del arte. Una visión que tiene el privilegio —como lo admite él mismo— de ser

⁹ *NT*, secc.20, p.164.

¹⁰ F. Nietzsche, fragmento de otoño 1885-1886, 2 [119] en: A. Izquierdo, *op. cit.* p.73.

inmoral, no inspirada por la virtud. En primer lugar, expresa la experiencia metafísica de la actividad artística: «el arte —y no la moral— es presentado como la actividad propiamente metafísica del hombre».¹¹

El arte como una actividad propiamente metafísica del hombre, afianza una segunda consideración fundamental, esta vez determinada por el sentido del artista como

un dios artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y de soberanía idénticos, un dios-artista que, creando mundos, se desembaraza de la necesidad implicada en la plenitud y la sobreplenitud, del sufrimiento de la antítesis en él acumuladas.¹²

A partir de esta concepción, el mundo alcanza continuamente la redención del dios, eternamente cambiante, eternamente nueva del ser más sufriente, más contradictorio que sólo en la apariencia sabe redimirse. Estas palabras nos hablan de Dionisos, como fuerza primordial que subyace en el fondo de la totalidad de lo existente. Dionisos es la mejor expresión que Nietzsche encuentra en las raíces helénicas para simbolizar la fuerza irracional, contradictoria, creadora y destructora, totalmente amoral, que no pretende ningún fin, sino que busca expandir, desplegar la fuerza, es decir, el fundamento primordial de su planteamiento posterior de La Voluntad de Poder.

¹¹ EA en *NT*, p.31.

¹² *Ibid.*

Lo dionisiaco comporta el eje central de su metafísica de artista, formulación de un pensamiento que proclama la verdadera esencia de todo lo existente, desde la visión de este dios danzante, contradictorio, y origen de toda individuación.

El arte es exaltado desde una concepción que lo considera el valor supremo, y el objetivo final de toda cultura, al que tienen que subordinarse la religión, la moral y la ciencia. Por esta misma aceptación, Nietzsche origina un desplazamiento desde la periferia hasta el centro mismo de la existencia, a partir de él se interpreta y se descifra, a la par que se soporta el mundo; el arte es ensalzado como órgano metafísico de la experiencia de la esencia y festejo jubiloso del hombre como artista. Esto es la estimación del arte como un lugar privilegiado de interpretación, como teoría central de su pensamiento que cree en el artista amoral, y sin escrúpulos.

Tal como lo afirma Fink, en *El Nacimiento de la Tragedia*, la formulación de su metafísica de artista en la que interpreta la esencia del universo, no puede dissociarse de su «metafísica de genio»,¹³ de aquél que,

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 y mirarse a sí

¹³ E. Fink, *op.cit.*, p.41.

misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador.¹⁴

El genio perdido en la intuición artística penetra en lo esencial, deviene un instrumento del fondo creador de la vida y es portavoz de las tendencias cósmicas. Esta es ya una prefiguración del superhombre, del hombre superior, propuesto por Nietzsche en *Así habló Zaratustra*.

Recordamos aquí que el concepto de genio en *El Nacimiento de la Tragedia* está ilustrado por sus preceptores espirituales: Wagner y Schopenhauer, metáforas del espíritu humano de aquella noción de fuerza originaria que da vida al mundo de las bellas apariencias, esto es, de la fuerza artística de «lo Uno primordial». El genio no es el hombre grande —nos dice E. Fink—, alejado del resto de los hombres pequeños y ordinarios por una distancia en la que existan múltiples grados intermedios; tampoco es el hombre afortunado, «no es una forma suprema, sino que es, más bien, el hombre caracterizado por lo sobrehumano, el hombre que posee una misión cósmica y que constituye un destino».¹⁵ Con Fink afirmamos que la «grandeza» del genio, consiste en estar abierto a la dimensión del juego dionisiaco —que crea y destruye— para transformarlo en bella apariencia, en palabra, figura, música. El genio, el artista humano, es un instrumento de ese fondo primigenio de la vida, que ve reflejada su propia esencia en la creación artística.

¹⁴ *NT*, secc. 5.p.67.

¹⁵ Fink, *op.cit.*, p.41.

A su vez, el genio incluido en esa tendencia cósmica fundamenta la concepción de la cultura como una interpretación del mundo y de la vida sostenida por él. La cultura entendida no como obra humana meramente, sino que el hombre como artista, como salvador, como sabio, como genio que crea y define una cultura, es instrumento de un poder sobrehumano, el medio que el mismo fondo del mundo se crea para encontrarse consigo mismo.

A la base de esta metafísica estética aparece la primera valoración ejercida por Nietzsche, que pretende socavar los fundamentos de todos los principios morales de la existencia. Es el primer anuncio de un «pesimismo más allá del bien y del mal», es la fórmula de «una filosofía que osa situar, rebajar la moral misma al mundo de la apariencia y que la coloca no sólo entre las apariencias, sino entre los «engaños», como apariencia, ilusión error, interpretación, aderezamiento, arte».¹⁶ *El Nacimiento de la tragedia* es la primera elaboración puramente artística y sobre todo antimoral ejercida por Nietzsche. Antimoral por su absoluto silencio sobre el cristianismo, la peor de las variaciones de la moral. La verdadera antítesis de la cual nos habla este libro es la interpretación y justificación estética del mundo contra la doctrina cristiana, que pretende ser sólo moral y con sus leyes absolutas relega al arte a la dimensión de la mentira, lo niega, reprueba y condena.

¹⁶ EA en *NT*, p.32.

Desde una valoración nietzscheana básicamente artística, este modo de pensar debía resultar hostil al arte y también a la vida; una aversión vengativa, náusea, odio al mundo, miedo a la belleza, a la sensualidad; esta es la condición del cristianismo, voluntad de admitir sólo valores morales. El cristianismo es la «voluntad de ocaso», un empobrecimiento de la vida. Nos dice Nietzsche:

contra la moral, pues, se levantó entonces, con este libro problemático mi instinto, como un instinto defensor de la vida, una doctrina y una valoración puramente artísticas, anticristianas. ¿Cómo denominarlas?. En cuanto filólogo y hombre de palabras la bauticé, no sin cierta libertad... con el nombre de un dios griego: las llamé dionisiacas.¹⁷

Su mayor propósito de destronar aquella seguridad metafísica buscada en las esencias, en la estructura racional del universo, que son propias de una civilización decadente y debilitada, aparece en *El Nacimiento de la Tragedia* y se mantiene hasta el final de su pensamiento filosófico; Nietzsche no desmaya en su tarea por conseguir una nueva valoración de afirmación de la vida, una trasmutación de todos los fundamentos aniquiladores, signos de decadencia.

Su ideal de una justificación estética de la existencia es como bien lo asegura Vattimo, una alternativa a la metafísica occidental, que en todas sus formas ha buscado la seguridad en estructuras esenciales, en un mundo verdadero donde lo sensible, la apariencia es reprobada, originando así la

¹⁷ *Ibid.*

depresión de la vida, tal como la han entendido Platón, Sócrates y el cristianismo, cuyo imperio se construye sobre las bases de la razón y el optimismo teórico-lógico.¹⁸

La consideración del arte como valor supremo es el verdadero giro que opera Nietzsche desde *El Nacimiento de la Tragedia*, con repercusión definitiva en un pensamiento que se propone como visión trágica, no pesimista, no depredadora de la vida. Retomemos la afirmación del propio Nietzsche cuando dice: «*El Nacimiento de la Tragedia* fue mi primera transvaloración de todos los valores».¹⁹ De este modo debemos entender que en este escrito todos los valores que comportan estructuras significativas ligadas, no a la verdad, sino a la ilusión, a la imaginación, al juego, son los valores supremos. Podemos así afirmar que esta «metafísica de artista» en el trasfondo de su escrito de juventud, instala los principios de una dimensión axiológica en la que el arte es fundamento para la interpretación y comprensión de la totalidad, encarada desde la visión dionisiaca del mundo. Necesitamos la profundidad terrible de Dionisos para no perecer en la bella superficialidad del engaño apolíneo. El arte y sólo el arte, nos salva así para la vida.

¹⁸ G. Vattimo, *Introducción a Nietzsche*, J. Binaghi (Trad.), Península, Barcelona, 1990, p.28.

¹⁹ *CI*, “Lo que debo a los antiguos”, p.135.

*El uso constante de la razón consume
la parte más sutil y ligera de la sangre
y evoca un estado melancólico de la mente*
Durerro. «Instrucciones para los jóvenes artistas»

5.2. La «Melancolía I» de Durerro: bajo el signo de Saturno

¿Qué oculta la melancolía?, ¿en qué piensa absorta en el transcurrir irremediable del tiempo?, ¿qué brota de su misterioso corazón?, ¿a qué interlocutor se dirige o sólo adormece su voz para apaciguar el secreto de su alma?, ¿es ella metamorfosis de la esplendorosa candidez del pequeño niño que le acompaña? La bella figura alada que domina el espacio sintetiza la templanza del caballero cabalgando en su corcel y la placidez tormentosa del santo solitario en su celda; el silencio retumba entre la bella coraza del soldado y la lanza apostada en el misterio insondable de la tierra; entre la habitación del hombre en su inquebrantable lucha por su encuentro con Dios y se esconde entre las hermosas alas de la melancolía. Una sombra misteriosa baña esta personificación, la misma sombra que estalla en el corazón del guerrero que seguro e impávido avanza ante el peligro de la batalla, o en el misterio que invade el ejercicio espiritual del hombre de Cristo en una batalla contra los fantasmas de su mente y de su espíritu.

Un inventario exhaustivo de los elementos reunidos en la «Melancolía I» resulta un ejercicio excesivo para nuestros objetivos, que suponen una interpretación desde la perspectiva de Nietzsche; no obstante, haremos una rápida lectura de éstos para encontrar una vía aproximada al significado otorgado por el artista. (Figura 11)

Bdigital.ula.ve



Figura 11. Alberto Durero. «Melancolía I», 1514. Grabado sobre metal, 310 x260 cms.,
Biblioteca Nacional de Francia.

La «Melancolía I» (“Melancholie I”, 1514) es el título del tercer grabado en soporte de metal logrado por Durero con inigualable destreza, para completar la trilogía representativa del momento de máximo esplendor de su carrera artística. Una vez, más el bronce es el noble material que logra fundir la genialidad y el talento dureriano revelado desde muy temprana edad en el taller de su padre, orfebre y grabador y luego perfeccionado bajo la guía tutelar del pintor alemán más importante de Nüremberg, Michael Wolgemut (1434-1519), con quien aprendió a usar la pluma y el pincel, a copiar, a dibujar del natural y a ejecutar paisajes. El contorno preciso, el juego virtuoso de la luz y la sombra, la perspectiva, la fuerza expresiva de sus personajes, la perfección en el canon de la figura humana y la gran habilidad en el trabajo del blanco y el negro, lo convierten en un maestro indiscutible.

Este grabado de medio folio realizado en 1514 ha dado lugar a innumerables interpretaciones, inspiradas probablemente en la particular atmósfera aquí representada de enigmáticos y profundos significados que se esconden en esta talla sutil del punzón para graficar otro de los modos de vida del hombre entendido desde el punto de vista de la Escolástica: vivir según la virtud intelectual. Frecuentemente se identifica la «Melancolía I» como la representación de la esfera intelectual regida por Saturno, según se admite en la tradición astrológica, para figurar la conexión entre el mundo racional de la ciencia y el imaginativo del arte.

Las claves interpretativas de este trabajo de Dürero apenas serán descifradas en una rápida lectura de la trama de un universo simbólico que compete a la figurativización del tema de la melancolía, concebido por el artista, no como un estado asociado a la depresión mórbida que calumnia la vida, sino retomado en su significación desde la Antigüedad, esto es, como uno de los cuatro humores cardinales del hombre. Hipócrates (siglo V a.C), padre de la medicina, y Galeno (130-200) fueron los primeros en proponer esta doctrina de los humores que conforman el cuerpo humano, asociados cada uno de ellos a los cuatro elementos del macrocosmos, las cuatro estaciones, las cuatro edades del hombre, los cuatro vientos, los cuatro puntos cardinales y las cuatro fases del mundo. Desde entonces se admiten cuatro humores fundamentales: la sangre, la flema, la bilis amarilla y la bilis negra o atrabilis (líquido viscoso y amargo que es secretado por el hígado). Según sea el predominio de uno de estos humores en el hombre, se obtienen los cuatro humores cardinales: el sanguíneo, el flemático, el bilioso o el atrabiliario. El carácter, la personalidad y la salud de los individuos dependían de la mezcla de esos fluidos o humores.

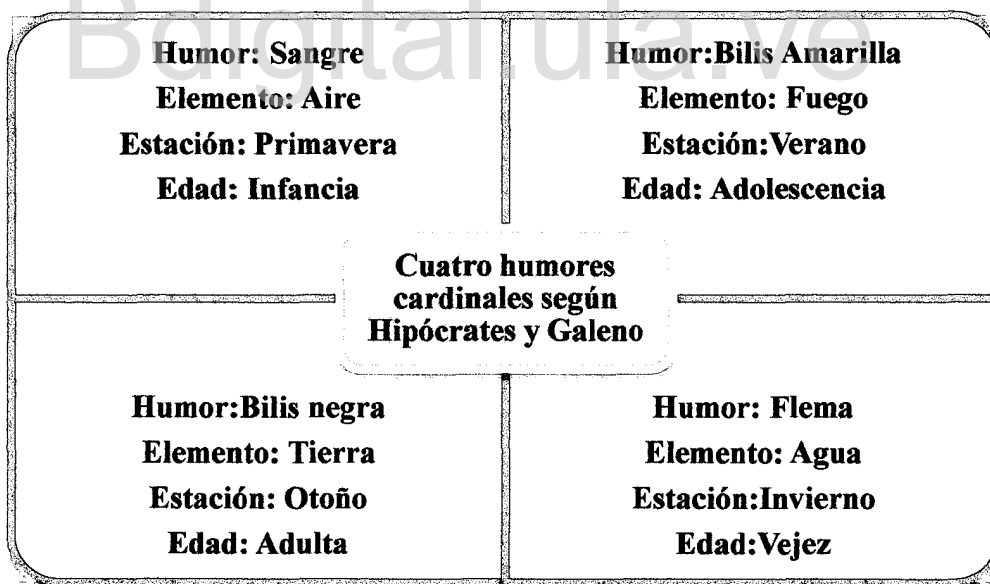
De todos ellos, etimológicamente, el término «melancolía» deriva del griego *melanós* (negra) y *chole* (bilis) asociándose así a esta palabra el humor negro, o bilis negra. La melancolía es un estado típicamente alquímico, oscilante entre la tristeza mórbida, la depresión y el sueño, de ahí que al

dominado por este humor se le llamase *melankholikós*. La alquimia reconoce en la melancolía una relación directa con Nigredo, la primera de las tres fases de la transmutación de la materia, asociada a la putrefacción, a la disolución necesaria de la materia prima para la generación de otra superior. De los cuatro humores, la melancolía era el peor y estaba relacionado a la tierra, la sequedad, el frío, el viento Boreal, el otoño, la tarde y a los setenta años de edad del hombre.

Aquellos hombres de temperamento melancólico tenían una constitución física distinta a los demás en quienes dominaba otro humor: su piel era de color terroso, sus cabellos y sus ojos eran también afectados por su constitución melancólica, y eran especialmente vulnerables a ciertas enfermedades mentales como la locura. Tenían ciertas características morales e intelectuales del todo distintas a los demás hombres, eran malvados, avaros, mentirosos, apáticos y solían dedicarse al estudio en soledad, se consideraban seres desdichados, descontentos, malhumorados y sombríos. Aristóteles había considerado a los melancólicos como naturalezas serias, dotadas para la creación espiritual. Antes que él, Platón y otros pensadores como Séneca, Lucrecio y Plutarco hicieron también referencia a este humor del ser humano.

En la Edad Media se creía en la conexión entre los temperamentos y los planetas, según la teoría propuesta originalmente por el escritor árabe del siglo X, Abu-Masar. Según él, estaban asociados el temperamento sanguíneo a

Júpiter; el colérico, a Marte; el flemático a Venus, mientras el melancólico nacía bajo el signo de Saturno a quien se le atribuían todas las ambivalencias del temperamento melancólico.²⁰ En el último cuarto del siglo XV, los neoplatónicos florentinos retomaron el sentido plotiniano de Saturno como representante y regidor de la profunda contemplación religiosa y filosófica, mientras Júpiter conceptualizaba la simple inteligencia práctica y racional. «Pero incluso este resurgimiento neoplatónico que daría como resultado último la identificación de la melancolía saturniana con el genio, no pudo debilitar la creencia popular de que Saturno era el más maléfico de los planetas».²¹



Cuadro 2: Los humores cardinales humanos

²⁰ M. Barash, *Teoría del arte, de Platón a Winckelmann*, F. Salcedo (Trad.), Alianza, Madrid, 1996, p. 154.

²¹ E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, B. Fernández (Trad.), Alianza, Madrid, 1979, p. 100.

El neoplatónico Marsiglio Ficino —a quien Durero, en sus viajes por Italia, conociera probablemente por sus textos sobre la melancolía— dedica especial referencia a la bilis negra en su similitud con el centro del mundo que empuja al alma a encontrar el centro de las cosas singulares elevándola a la comprensión de lo más elevado, además de su armonía íntegra con Saturno, «el más elevado de los planetas». Opuesto al carácter pernicioso del planeta Saturno, que se emparenta al pesimismo, la melancolía y el rechazo de la vida, se encuentra Júpiter, «el planeta jovial», el planeta que encarna la música, el principio del equilibrio, la autoridad, el orden y la abundancia, y ocupa una posición central entre los astros que giran alrededor del sol. Por su parte, Saturno es el planeta regidor de los creadores y ejerce una terrible influencia sobre el ánimo de los melancólicos; es por ello común que se protejan con talismanes astrológicos contra la fuerza maléfica de este cuerpo celeste.

Durante el Renacimiento se hizo común descubrir en los artistas las cualidades propias del carácter melancólico: sensibilidad, tristeza, aislamiento y excentricidad. Todos los hombres con el mismo genio excepcional eran propensos a la melancolía, como lo afirmaba el embajador de Ferrara en Roma refiriéndose a Rafael. El propio Durero fue un melancólico en el sentido renacentista, Melanchton, el erudito y reformador religioso alemán a quien retratará en 1526, lo consideraba como un hombre de «generosa melancolía» sin aludir con ello a un hombre de carácter deprimido y triste, sino al estado de

ánimo frecuente entre aquellos que se empeñaban en el trabajo intelectual. Con esto se apunta a la hipótesis de una influencia directa recibida por Durero de las ideas del humanista alemán Cornelio Agripa de Nettesheim, aludiendo en este mensaje figurativo a la primera de las tres melancolías, es decir, a la «*Melancholia Imaginativa*», aquella que padecían los artistas, y en la que la imaginación predomina sobre la mente o la razón.²²

Entre las innumerables interpretaciones que se han realizado sobre este trabajo gráfico, muchas de ellas coinciden con la opinión autorizada de E. Panofsky respecto al significado expreso en la «Melancolía I» como un «autorretrato espiritual», emblema del espíritu creativo del hombre en soledad con sus pensamientos íntimos, ilustración de los peligros y satisfacciones de la actividad intelectual, expresión del furor divino del genio. Acaso sea ésta la respuesta a la incógnita que se cierne sobre este programa iconográfico ¿es la Melancolía la figura abatida del genio, expuesto en soledad a dudas e incertidumbres?

La «Melancolía I» de Durero reproduce un universo figurativo de enorme complejidad, propia de esa trilogía de grabados. Las claves interpretativas para la comprensión del sentido de este trabajo parecen oscilar entre la extraña pesadumbre y quietud del primer plano y el torbellino

²² Cfr., D. Summers, *El juicio de la sensibilidad*, E.Cloquell (Trad.), Tecnos, 1993, p.368.

centellante del plano postrero que se compone en la infinita línea del horizonte. Las bellas definiciones de la melancolía cantadas desde la Antigüedad hasta el Romanticismo resuenan en esta atmósfera de recóndita apacibilidad; entre trazos y escondrijos comparece la hermosa frase de Víctor Hugo: «La melancolía es la dicha de estar triste», o cualquier otra lisonja a este temperamento del hombre podría embriagar el alma de quien observa este magistral grabado.

La extraordinaria figura de la melancolía —doncella virgen— franquea el espacio compositivo con una belleza embriagante, dibujo perfecto de la magna figura humana lograda admirablemente por el pintor alemán, sedente e impertérrita se asienta en la tierra bajo una amplia vestimenta en paños de ricos plisados, su cabeza coronada por laureles —o verbena, planta proverbial para ahuyentar la locura— se apoya sobre el puño de su brazo izquierdo anclado con fuerza en su rodilla y en la mano opuesta un gran compás reposa sobre un libro. Ceñida a su cintura de refinado detalle se sostienen cintas con un manojó de llaves y a sus pies una bolsa bien surtida parece aludir a la riqueza mercantil propia de los melancólicos. Casi imposible imaginar que esta potente figura pueda ser elevada por las alas tras su espalda. Durero no ha escatimado en el despliegue en los detalles de esta imagen, sin embargo cautiva su rostro ensombrecido y la profundidad inquisidora de su mirada:

consciente de su limitación en relación con el universo, el genio mira sin esperanza, su mano reposa sobre el libro en el cual el misterio no es revelado, y sobre compases con los cuales no puede medir el misterio. Todo ello nos dice y sugiere un pensamiento: podemos saber muy poco o nada.²³

No puede perderse de vista que el contenido expreso en esta gran obra de Durero ha sido descifrado en función de su relación vinculante con la alquimia, dado el interés que el artista mostró hacia las ideas herméticas y los influjos que sobre él ejercieron las teorías ocultistas de Agrippa y Ficino, reiterando que la melancolía en tanto estado psicológico humano, es típicamente alquímico. Sin embargo, la dirección a la que apunta ese vasto campo de interpretaciones suele tramarse entre la astrología, la mitología e incluso la psicología, tratándose de la representación de un temperamento humano.

Por esta razón, cualquier acercamiento a ella no terminará por agotar la red de significados que en conjunto pueda tener el discurso iconográfico empleado por Durero en esta obra. El nuestro, es un comentario que sólo se aproxima a algunas de las interpretaciones de las que ha sido objeto esta magnífica obra, considerada una de las mejores muestras de la destreza técnica y de mayor carga simbólica en el ideario figurativo de esta temática.

²³ H. Knackfuss, *Dürer*, C. Dodgson (Trad.inglés), Velhagen &Klassing, 1990, p.123.

Ensimismada y en profunda soledad interior se ve acompañada por una serie de instrumentos dispuestos estratégicamente a sus pies, objetos éstos que son atributos de la Geometría, cuyos significados aluden a una síntesis de las Artes Liberales y las Artes Mecánicas: una escuadra, una regla, un cepillo, una sierra y algunos clavos dispersos muy cerca de un clister del que sólo se observa uno de sus extremos, asociado generalmente con el lado excremental de la melancolía, son algunos de los utensilios aquí dispuestos para representar la afiliación de la melancolía con el arte e identificar así al artista con ese carácter melancólico bajo el influjo de Saturno. Un perro acurrucado sobre sí mismo es una imagen cósmica de carácter saturnino, tiene la misma forma de la esfera que le antecede en el vértice inferior izquierdo, símbolo alquímico de la tierra como línea que se cierra sobre sí misma en relación con el principio de la perfección y de la eternidad.

Acompaña la imagen de la melancolía la figura de un niño alado de frecuente aparición en las representaciones de este tema por influencia del pintor Cranach, quien dibujaba siempre niños jugueteando junto a la figura melancólica. Absorta en su acción de escribir o dibujar sobre una tablilla, la pequeña figura infantil está sentada sobre la rueda de un molino —alusión a la putrefacción que desintegra la semilla y los metales que se encuentran en el seno de la tierra— símbolo de la vía seca; en alquimia, uno de los métodos para la obtención de la Gran Obra. La inclusión de ambas figuras a menudo se

interpreta como una oposición entre la tierna juventud y la vejez de Saturno para expresar así la esperanza en la nueva era que llega por la transmutación del estado melancólico, según se expone en el mito de este dios.

La combinación por igual de la energía renovadora de la juventud —simbolizada por el joven dios Mercurio, el alado mensajero de los dioses— y la serena y madura sabiduría de la vejez —simbolizada por Saturno, el dios antiguo de la edad de oro— estaba resumida en la fórmula *puer-senex*, la más alabada entre los maestros herméticos del Renacimiento. Mercurio libera a Saturno de su excesiva melancolía y a su vez éste atempera la impetuosa fogosidad de Mercurio, con lo que se conseguirá la coincidencia de los opuestos.²⁴ Detrás de la piedra poliédrica se halla una vasija en forma de corazón llameante, que es un utensilio de uso frecuente en los laboratorios alquímicos.

En esta obra parece hilarse una trama de opuestos entre Saturno y Júpiter. Saturno, la personificación mítica del tiempo es aludido aquí a través de la balanza vacía oscilando, del reloj de arena cayendo, y la campanilla, visibles en la pared de una modesta estructura arquitectónica en el eje central posterior a las figuras humanas de la melancolía y el pequeño niño alado. En

²⁴ Cfr. J.M.Bertrand, “Alberto Durer, un pequeño tratado de alquimia”, en: *La alquimia en el Bosco, Durer y otros pintores del Renacimiento*, Symbolos, Barcelona, 1987.

conjunto, estos símbolos se vinculan con el tiempo —Cronos— y con Saturno, personificación mítica del tiempo.

Separando el primer plano del plano de fondo, se encuentra una piedra poliédrica, símbolo inequívoco de la piedra filosofal, objetivo buscado por los alquimistas, también relacionada con Saturno, quien devora la piedra con la que su esposa Rhea había sustituido a su último hijo, Júpiter, según la tradición mitológica. Una escalera de siete peldaños está arrimada al vértice de la cornisa biselada, aludiendo a los siete grados de la ascensión del sabio al árbol hermético, figuración de la iniciación y las dificultades en el camino para hallar la piedra filosofal.²⁵

Debajo de la campanilla se encuentra el punto de referencia especial en este famoso grabado, nos referimos al «cuadrado mágico de Júpiter», cuadrado de 4 por 4 casillas con los números del 1 al 16, cuyo resultado de la suma por filas, columnas y diagonales siempre da el número mágico de 34. Es curioso, además, que en la última fila, columnas centrales se observan las cifras 15 y 14, que reproduciría la fecha en que fue realizado este trabajo, que coincide con el año de la muerte de su madre, Barbara Dürer, y con el año de la gran peste. Este elemento conforma, según ciertas opiniones²⁶, el talismán

²⁵ Cfr. M.Tournier, “Melencolia I”, 2000, [texto en la web] Disponible: <http://www.herrero.com.ar>. [Consulta: Enero, 2009]

²⁶ El cuadrado mágico en la “Melancolía” de Durero ha sido objeto de las más diversas interpretaciones y conforma el elemento de mayor interés entre los motivos artísticos de este grabado; ningún acercamiento a esta obra dureriana, indistintamente de la óptica de estudio (psicología,

astrológico que contrarresta la acción maléfica del planeta Saturno; además, no parece coincidencia que se ubique justo entre los elementos típicamente asociados con este dios primordial y sobre la cabeza de la melancolía, cuya ala izquierda se posa en el extremo de la fila interior con lo que se representaría el sueño de la melancolía, el logro de la piedra filosofal.

La quietud del primer plano, el tintinar detenido de la campanilla, el misterio inescrutable del paso del tiempo, la exactitud matemática de las celdas mágicas y el enigma de la espera melancólica, parece desvanecerse en el horizonte abierto del mar quieto, habitado por embarcaciones escondidas tras una pequeña bahía, emblema hermético de la navegación, la travesía victoriosa sobre la corriente de las formas, la meta, una vez superadas las limitaciones que impone el medio.²⁷ El efecto fulgurante del sol limitado por un arco iris lunar al final de este plano posterior, aniquila la melancólica espera que impera en el plano primero. La pasiva candidez del niño sentado contrasta con el vuelo rápido del misterioso y desagradable animal —murciélago— que se suma a la fugacidad centellante de los rayos del sol. Intempestiva entre fulgores y rayos una cartela portada por el animal con la inscripción *Melencolia I*, remite al título de este grabado dureriano.

alquimia, historia del arte o iconografía) obvian la precisión matemática de este enigmático elemento. Para estas interpretaciones resultan de enorme utilidad algunas fuentes aquí reseñadas. *Cfr.*, E. Panofsky, *Vida y obra de Durer*, *op. cit.* J.A. Bertrand, “La Melancolía de Alberto Durer: un pequeño tratado de alquimia”, *op. cit.* M. Tournier, *op. cit.* J.García Blanco “Melancolía de Durer”, 2007, [texto en la web] Disponible: <http://arssecreta.com> [Consulta: Diciembre, 2008].

²⁷ *Ibid.*

Intrincado mensaje se nos presenta aquí, retrato de la concepción del artista durante el Renacimiento que reivindicó la figura del hombre melancólico como reflejo de la genialidad y la creatividad del artista; hombres bajo la regencia de la energía de Saturno a quienes el propio Ficino recomendaba llevar talismanes que impidieran la acción maligna del Señor de los Anillos, del planeta anal. La inscripción *Melencolia I* recuerda además las ideas de Agrippa en su *Occulta Philosophia*, referidas a la capacidad que tiene el hombre de alcanzar todos los logros espirituales e intelectuales que se proponga con la ayuda de lo alto —también Ficino lo creía así—, bien a través de sueños proféticos o mediante la influencia de Saturno. Por experiencia propia, Durero admite que la influencia depresiva está compensada por la gracia de Dios, pues la depresión es el producto del trabajo y la meditación. El arte tiene su origen en la inspiración divina, deviene por los influjos divinos de lo alto, como diría Ficino.

Como lo ha señalado E. Panofsky, esta obra «Melancolía I» de Durero es el retrato fiel del espíritu de su creador, es la confesión del artista que cree en el

«tesoro secreto acumulado en su corazón», un maravilloso don, que sólo se forma cuando el artista después de muchas elaboraciones, ha tomado «plena posesión de sí mismo», y con esta plenitud puede crear en su propio corazón «una nueva criatura» en «forma de una cosa».²⁸

²⁸ E. Panofsky, *Idea*, M. Pumarega (Trad.), Cátedra, Madrid, 1995, p.58.

Durero encarna la visión del artista de la primera mitad del siglo XVI, en quien domina el temperamento melancólico, dotado de una capacidad de producir una obra de arte hasta ahora inexistente y que según cree, ese don maravilloso completamente inconmensurable ha sido otorgado por Dios como un poder intelectual (*Verstand*) «de hacer algo bueno, cuyo parangón no se encuentra en su tiempo; y quizás no haya existido nada igual en mucho tiempo antes de él ni tampoco vendrá enseguida después de él».²⁹

La complejidad simbólica expuesta en la «Melancolía I» a la que apenas hemos rozado en sus posibles significaciones, la encaramos ahora desde las ideas filosóficas de Nietzsche, tal como procedimos con la muestra visual descifrada hasta ahora. Esa clara impresión que se suscita a primera vista referida a la quietud y actitud ensimismada de la bella melancolía en contraposición al destello fulgurante, explosivo del plano posterior nos remite de nuevo a los principios antitéticos de lo apolíneo y lo dionisiaco, a esa relación equilibrada, equidistante e inestable entre Apolo y Dionisos.

La impasible figura se adelanta en el plano remitiendo a la bella figura del dios de los Olimpos, al fondo, el caos, torbellino vital e informe que subyace en toda bella apariencia. Por un momento, la mirada se aquieta en la línea del horizonte, y de inmediato los rayos fulgurantes iluminan el círculo que contiene la totalidad, todo caos originario deviene en la bella forma de esta

²⁹ A. Durero, en: Barasch, *op.cit.*, p.158.

magna figura que impávida remite a la prudencia apolínea. En el plano intermedio la imagen del niño sobre la rueda del molino, es la impresionante imagen del dios *ludens*, Dionisos que juega con sus máscaras ¡Estamos en presencia de una imagen que sintetiza la alianza antitética de Apolo y Dionisos!, es la imagen de la totalidad de lo existente donde acaece la vida en su totalidad.

En la «Melancolía I» de Durero, interpretamos la maravillosa imagen del juego que Nietzsche adoptó desde sus inicios en filiación con Heráclito, y que recorre todo su pensar filosófico hasta sus escritos póstumos. Este símbolo del juego que en el contexto de *El Nacimiento de la Tragedia* sirve para explicar la realidad más originaria, es interpretado por Fink como «el concepto básico y central de su filosofía».³⁰ Por su parte, L.E. De Santiago afirma que Nietzsche adoptó la figura del juego como «una forma de reducir la moral a la estética, un intento por explicar toda la vida humana desde la perspectiva artística y en nombre de la libertad individual».³¹ El portentoso símbolo del juego tal como Nietzsche lo desarrolló permite la comprensión de la justificación estética de la vida y del mundo. Estéticamente es justificado aquello que se justifica por su existencia inmediata, lo que no necesita un fin o una meta exterior.³²

³⁰ E. Fink, *op.cit.*, p.37.

³¹ L.E.De Santiago, *op.cit.*, p.552.

³² *Ibid.*

Lo que interpretamos se expone en la «Melancolía I» de Durero habremos de explorarlo en los distintos aspectos de una misma dimensión que es la dimensión del juego, según Nietzsche la concibe.³³ En primer lugar, en la metáfora cósmica del juego del mundo que explora en cercanía con las ideas de Heráclito, «el Oscuro de Éfeso»; en segundo lugar, la relación del juego con el artista y en último término las transformaciones del espíritu que enseña Zaratustra, cómo en niño convierte el juego en una actividad creadora y afirma la llegada del Superhombre.

Bdigital.ula.ve

³³ La interpretación de la idea del juego en la filosofía de Nietzsche, la hemos explorado con anterioridad y constituye en lo personal un campo reflexivo de gran importancia en el pensamiento nietzscheano. Cfr., C. Barrera, *Ideas sobre el arte y el juego en la filosofía de Federico Nietzsche*, Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela, 1995. Trabajo de tesis no publicado.

**Juego del niño=
acción inocente
de creación y
destrucción**

**Juego de Apolo
y Dionisos,
«crear como
juego»**

**Juego del mundo,
juego del dios
Dionisos**

**Juego del
artista=redención
en la obra y en la
apariciencia la
transfiguración del
surimimiento y lo feo**

**Arte= *organon*
de intelección
de la totalidad
de la existencia**



Lámina 4. La «Melancolía I» desde la perspectiva filosófica de Nietzsche.

5.3. El concepto de juego como actividad artística

En sentido general, el término juego denota cualquier actividad u operación que se ejerce o se sigue sólo con miras a sí misma y no por el fin a que tiende o por el resultado que produce.³⁴ Es claro que la adopción de la idea del juego como idea fundamental por parte de Nietzsche no puede interpretarse en ningún sentido como una creación propia, aunque ello no signifique el maravilloso despliegue que de ella logre desde su filiación de pensamiento con Heráclito hasta su «filosofía del atardecer». Por su desempeño como filólogo en sus tiempos juveniles Nietzsche debió conocer que Platón, por ejemplo, en su *República* afirmaba que la actitud mimética del artista es «una cosa de juego, y no sería».³⁵ Contrario a Platón, Aristóteles en *Ética a Nicómaco* aproximó el juego a la felicidad y a la virtud, porque también éstas actividades se eligen de por sí y, no son necesarias como las que constituyen el trabajo. Esta concepción aristotélica ha permanecido casi inalterada a lo largo del tiempo.

Kant por ejemplo no hace más que reproducirla al considerar que el juego «es una ocupación que es en sí misma».³⁶ Vinculado estrechamente con la actividad estética, afirma que «todo juego libre y variado de las sensaciones (que a la base no tienen intención alguna) deleita porque favorece el

³⁴ N. Abbagnano, *op.cit.*, p.708.

³⁵ Platón, *República*, X, 602b.

³⁶ E. Kant, *Crítica del Juicio*, § 43, F.Larroyo (Trad.), Porrúa, Argentina, 1978, p.277.

sentimiento de la salud, tengamos o no en el juicio de razón una satisfacción en el objeto».³⁷ Entre los tipos de juegos que distingue Kant,³⁸ el «juego del ingenio» es el propiamente estético, originado meramente en el cambio de las representaciones en la facultad de juzgar, a través del cual no es generado ningún pensamiento que traiga consigo algún interés, pero el ánimo es vivificado. Además le otorga una función biológica al establecer que el juego sirve para mantener despierta y reforzar la energía vital en la carrera con las otras energías del mundo.

Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1794-1795) diferencia el trabajo del juego. El móvil de la actividad del primero es la falta de algo, mientras que en el juego es la plenitud de fuerza, una exuberancia de vida que lo estimula a trabajar. El impulso lúdico es el fundamento de todo impulso artístico, y esta es la función del arte, poner en práctica las dos tendencias opuestas y complementarias de la naturaleza humana: el «instinto sensible» que aspira a la vida y a la obtención de sensaciones, pero que somete al hombre al tiempo y a las leyes de la naturaleza; y el otro, el «instinto formal», que aspira a lo atemporal, a lo universal, no incluye la pasividad pero se encuentra sujeto a las leyes de la razón. Así, el instinto del juego satisface

³⁷ *Ibid.*, § 54, pp. 294-295

³⁸ Según Kant, hay otros dos tipos de juego además del juego del ingenio, aquellos del «Zaar» en los cuales se exige un interés, sea éste el de la vanidad o del provecho propio; y el juego «musical» que supone sólo la variación de las sensaciones, cada una de las cuales tiene relación con un afecto. *Ibid.*, p. 295.

los otros dos instintos porque no somete al hombre a otras obligaciones ni fuerzas externas que no sean las que él mismo se da. El instinto del juego es la fuerza viva, es decir de la belleza que puede ser reconocida en la satisfacción proporcionada por el instinto del juego. Juego y arte según lo entiende Schiller tienen como fin último llevar a cabo la naturaleza del hombre porque el hombre no es del todo hombre más que cuando juega.³⁹

La relación entre la actividad lúdica y la artística, fue analizada por K. Groos quien considera que la actividad lúdica es una preparación para la vida y define el juego como una actividad que tiene como punto de mira sólo el placer de la actividad misma, y no una liberación de exceso de energía en actividades inútiles que simulan ser actividades verdaderas, como lo pensaba Spencer. Desde la visión de Groos, el juego ha sido considerado a menudo como una tendencia innata o de instinto vital, otra manera de expresar la función en que debe ser adiestrado el hombre o en general el organismo vivo, como una actividad que asegura su conservación en el mundo. Una de las teorías de mayor alcance en la teoría del juego es desarrollada por J. Huizinga en *Homo Ludens*, allí manifiesta que el juego es una función del ser vivo —no sólo del hombre—, dotada de independencia con respecto a otras actividades. Se trata de algo libre, superfluo (pero por ello tanto más deseable), separado de la vida corriente (de la cual quiere escaparse), creador de orden (tendiente por ello a la

³⁹ É, Souriau, *Diccionario Akal de Estética*. Akal, Madrid, 1990, p.716.

belleza), surgido de la tensión (y por lo tanto, de la incertidumbre). En sus formas superiores, el juego tiende a la representación de algo, es decir, a la figuración de la realidad. Es por ello, un fenómeno cultural, una función creadora de la cultura en general.⁴⁰

En la dimensión filosófica de Nietzsche, el juego es el mejor camino para vencer las nefastas consecuencias de aquella «voluntad de ocaso» que han convertido al hombre en un caballero derrotado penetrado en su espíritu por el espíritu de la maldad y la venganza y que ha convertido a los santos en los mejores profetas de una esperanza ultramundana. Contra toda justificación moral de la existencia, se alza con fuerza ese instinto del juego que permite encarar la existencia como un fenómeno estético, es decir, como una obra de arte que se crea y se destruye a sí misma sin cesar. El mundo considerado ya no desde la perspectiva moral, sino como algo esencialmente inocente con una mirada profunda que penetra en la totalidad de lo existente, «más allá del bien y del mal».

⁴⁰ Cfr., C. Barrera, *op. cit.*, pp. 108-110.

5.4. El juego de dios: la metáfora cósmica

Nietzsche a quien la indagación del pensamiento antiguo presocrático en su época de juventud le provocaba grandes disonancias encontró especial cercanía en Heráclito, con quien se encuentra «de mejor humor que en otro lugar».⁴¹ En *La Filosofía en la época trágica de los griegos* (1873) interpreta la filosofía del devenir del pensador de Éfeso que será decisiva en su visión de lo dionisiaco. Una indagación profunda en todos estos problemas, sobrepasan los límites y los objetivos centrales de nuestro trabajo, por lo que hemos de referirnos sólo a algunas de ellas y a sus implicaciones en la noción de juego que conlleva a una valoración en afirmativo de la existencia, a saber: el fluir y el aniquilar, el decir sí a la antítesis de la guerra, el juego como principio de creación, y la justicia e inocencia del devenir.

La tesis central de Heráclito se fundamenta en el flujo universal, esto es, *Panta rei*, todo fluye. De este modo el devenir es el eterno flujo y ritmo de las cosas, el existir es un constante cambiar, pues en el devenir y por el devenir todo perece, y en ello no hay culpa ni castigo. Así, el mundo en su totalidad es el escenario de una justicia distributiva donde impera la ley y la justicia. De ello se deriva una conclusión fundamental: el devenir es fundamentalmente

⁴¹ EC, “El nacimiento de la tragedia”, p. 70.

justo, donde impera la injusticia vemos la arbitrariedad, el desorden, el desenfreno y la contradicción.⁴²

Todo devenir y todo perecer, reside en la forma de polaridad, es decir, una fuerza que se desdobra en dos actividades cualitativamente diferentes, opuestas, que tienden a la conciliación o reunión. Si todo es devenir, ¿cuál es su procedencia? Todo devenir nace de la lucha de cualidades contrarias, es decir, está animado por el conflicto: «la guerra es el padre de todas las cosas»,⁴³ afirma Heráclito. La guerra o discordia es necesidad y justicia. Hay que saber: «que la guerra es común, que la discordia es justicia y que todo acontece por discordia y necesidad».⁴⁴ Conforme a la guerra (*pólemos*) —por

Bdigital.ula.ve

⁴² Según Nietzsche, en Heráclito no hay una distinción entre dos mundos: uno físico —reino de las determinaciones distintas— y otro metafísico —reino de indeterminación e indefinición—. Esta negación es seguida por una más contundente, ésta es, la negación del ser. En el mundo que Heráclito contempla, protegido por las leyes eternas y en constante fluir, no hay nada que preserve el ser, pues nada está exento de perecer en el flujo incansable del devenir. Dice Heráclito: «No veo más que devenir. ¡No os dejéis engañar!» Nada hay fijo, todo fluye en el constante mar del devenir, nada en él subsiste, nombrar las cosas como si éstas subsistieran es engañarnos; las cosas no son, sino que devienen y ninguna puede tener la pretensión de ser el *ser en sí*. Todo es devenir y nada más que devenir en constante y perfecto fluir. De este modo es contradicha la tesis parmenídea *lo que es, es; y lo que no es, no es*, según la cual el ser es entendido como lo uno, indivisible, inmóvil, eterno e infinito, eliminando toda posibilidad a la realidad y al hombre mismo. Según propone Heráclito, el devenir es la realidad última, es el río del tiempo que no deja de actuar, en el que todo deja de *ser* para *comenzar a ser*. Esta es una idea terrible y perturbadora, nos dice Nietzsche, comparada en sus efectos con la sensación experimentada por el hombre durante un temblor de tierra: se desploma la firmeza del suelo, se derroca la concepción estática del ser y con ello toda fundamentación metafísica.

⁴³ De esto se generan algunas consecuencias: a) las cualidades determinadas que nos parecen permanentes son sólo el instante de equilibrio de un combate, pero este equilibrio no pone fin sino que dura eternamente; b) todo acaece con arreglo a esa lucha, y es ella misma la manifestación de la eterna justicia; c) esa lucha es el constante imperio de una justicia unitaria, enlazada rigurosamente con leyes eternas; d) las cosas tenidas como permanentes y consistentes, no tienen verdadera existencia son los chispazos y relampagueos que lanzan las espadas que se cruzan, son el brillo de la victoria en la guerra de las cualidades contrarias.

⁴⁴ Heráclito, frag. 28 (80. Diels), en: M. Marcovich (Trad.) Talleres Gráficos Universitarios, Mérida, 1968, p. 48.

la cual cada cosa es lo que es, y se manifiesta como tal— se produce la tensión entre contrarios en todo lo existente.

De cada par de contrarios es posible formar una unidad o conexión, y es condición fundamental para que tal conexión ocurra que exista entre ellos una continua tensión o discordia. Esta lucha de contrarios es la que sostiene la existencia y esta forma de darse la realidad es absolutamente justa, pues todo lo que *es*, es ese combate que pone de manifiesto la justicia divina. Fuera de tal proceso no hay que buscar la justicia, la contradicción alimenta la vida, los opuestos son esencialmente creadores; por lo tanto todo es justificado.

El propio Nietzsche interroga el pensamiento de Heráclito cuando se refiere al mundo como pluralidad, ¿no dedujo esta idea del mundo, desde el sentido de la culpa y el castigo, tal como lo había pensado Anaximandro? Aquel proverbio griego es decisivo: «la saciedad engendra el delito» (*hybris*); ¿es el mundo un acto de castigo de la *hybris*?, ¿es la pluralidad un efecto del pecado?, ¿es la transformación de lo puro en impuro una consecuencia de la injusticia? ¿No estará puesta de esta manera la culpa en el fondo de las cosas, descargándose así de la culpa el mundo del devenir y de los individuos, pero quedando condenado, al mismo tiempo, a soportar siempre de nuevo sus consecuencias? *Hybris*, es la peligrosa palabra que constituye para Nietzsche la «piedra de toque» para todo discípulo de Heráclito, pues a través de ella se abre la inmensa interrogante de si existe culpa, injusticia, contradicción y dolor

en este mundo. El filósofo de Éfeso dice: sí existe, pero sólo para el hombre de inteligencia limitada, para aquel que ve las cosas en sucesión y no en conjunto, no para el dios contemplativo ante quien todos los contrarios se armonizan, aunque de modo invisible para la mirada vulgar de los hombres; ante la mirada de este dios «no queda una gota de injusticia en el mundo por él creado».⁴⁵

Idea central resulta la proposición de Heráclito al afirmar el juego en oposición al principio del delito, en esta fórmula se resuelve la inocencia y la justicia de la totalidad como un eterno fluir en devenir; en la armonía de contrarios no existe injusticia alguna, nos dice. Por su parte Nietzsche afirma en sintonía con Heráclito que, la totalidad de lo existente es flujo continuo del devenir como caos; es el devenir absoluto que todo lo abarca. Entonces, ¿qué es el mundo?, dice Heráclito, el mundo es el recreo de Zeus, o expresado físicamente, del fuego que juega consigo mismo y en este sentido, lo uno es a la vez lo múltiple. Esta es la metáfora cósmica para explicar el origen de la totalidad. A partir de la idea del juego del fuego como fuerza plasmadora universal, se comprende que todo lo que existe, el mundo, es un juego, una acción incansable del devenir que se afirma en la multiplicidad. Con esto se afirma la armonía de los contrarios: el mundo es uno y en fluctuación perfecta, fuego eternamente vivo que se diferencia y se equilibra perpetuamente en sí mismo.

⁴⁵ *FeTg*, 4, p.210.

Al afirmar la totalidad como lucha de contrarios en cuya armonía no existe injusticia alguna, que deviene eternamente justa e inocente, se extirpa todo sentido de culpabilidad y pesimismo, pues el mundo es la acción lúdica de Zeus que juega consigo mismo. Este pensamiento es la suprema declaración de la existencia como un fenómeno estético, en tanto, el fuego es concebido como fuerza plástica que se transforma en pluralidad de cosas, y en consecuencia, inhabilita todos los caminos para una interpretación moral o religiosa de la existencia. Heráclito, es un pensador trágico, como lo afirma Deleuze.⁴⁶

Esa poderosa metáfora cósmica del juego que sirvió a Heráclito para explicar lo que es el mundo, se grabó en las tempranas inquietudes de Nietzsche pues confabulaba a favor de su propuesta por una valoración de la existencia, no desde la culpa o el castigo, sino desde el acto de afirmación inocente y alegre que sólo es posible a partir de una intelección de la dimensión del juego divino de Zeus que crea y destruye incesantemente. Según Nietzsche, nadie como Heráclito supo verlo con tal claridad y luminosidad, a pesar de ser acusado por aquellos hombres de filosofía, «indigentes mentales» como el pensador oscuro, sombrío, melancólico, bilioso, pesimista y odioso. Su forma de proceder no tiene el deber de demostrar que éste es el mejor de los

⁴⁶ G. Deleuze, *op.cit.*, p.38.

mundos, pues le es suficiente saber que se trata de un juego inocente y bello del *aiôn*, que es «el principio divino de creación eterna e inagotable».⁴⁷

Bdigital.ula.ve

⁴⁷ E. Panofsky, *op.cit.*, 1979, p.97.

5.4.1. Apolo y Dionisos: entre la guerra y el juego

Hemos visto ya cómo en *El Nacimiento de la Tragedia* Nietzsche despliega su visión de la lucha entre Apolo y Dionisos como divinidades artísticas y cómo sus principios regidores deben comprenderse como una lucha de impulsos naturales en constante discordia creando siempre nuevas creaturas, y cuya unión suprema se celebra en la tragedia griega. En esta obra es ya reconocido que Nietzsche adopta el arte como el órgano que facilita la más profunda intelección del mundo, el arte como el instrumento que penetra y perfora toda apariencia y toda superficie. En este sentido el juego —de herencia heracliteana— es la expresión de la noción básica de lo dionisiaco. Es decir, por medio de él, se pone de manifiesto el juego dionisiaco del mundo, el juego del fondo primordial que edifica y destruye el mundo fenoménico de Apolo.

Los dos poderes naturales antitéticos de lo apolíneo y lo dionisiaco, sirven para expresar la lucha imperante en la naturaleza y en el alma del griego. La unidad armónica de estos contrarios en constante lucha, es conseguida en la tragedia símbolo de la contradicción y su propia resolución. Lo apolíneo significa el impulso a la individuación, el deseo de simplificación, la delimitación y las bellas formas. De este modo resuelve la contradicción y logra liberarse del sufrimiento originario de la voluntad a través de la

contemplación de este mundo imaginado y soñado de apariencias que buscan permanecer. Lo dionisiaco, en cambio, implica el impulso a la ruptura de la individuación, a la fusión de todo lo particularizado e individualizado con lo «Uno primordial», resuelve así la contradicción y se libera del dolor de manera inmediata, pues se lanza a la voluntad del devenir que es voluntad de crear y destruir.

Entre ambos, Dionisos designa el principio destructor–constructor, símbolo del poder cósmico; es el mundo que juega, juega como el fondo dionisiaco que produce el mundo apolíneo de las formas, juega configurando y destruyendo, más allá de toda estimación de valores pues todos los ellos aparecen en el seno de ese juego. El fenómeno dionisiaco nos revela una y otra vez ese placer primordial de la construcción y destrucción que remite al juego del niño de Heráclito. Lo existente en su totalidad es ese juego cósmico de construcción y destrucción en constante devenir, sin treguas, pero también sin fines ni metas, esencialmente inocente. La guerra, padre de todas las cosas, celebra su tregua en las bellas apariencias, que no son otra cosa que el dolor transfigurado del dios constructor y destructor que yace en el fondo primigenio. Instantes de aparecer que nos salvan de la aniquilación en medio del torbellino vital, esas son las bellas formas apolíneas.

Para no perecer a causa del espanto, el hombre griego volvió su mirada al mundo olímpico, a esos dioses que no se equivocan, pero que mienten para jugar con la vida». ⁴⁸ No es cierto, dice Nietzsche, que los griegos únicamente miraran el mundo de sus dioses. También ellos padecían el miedo a la muerte y al infierno. Pero nada de arrepentimiento y de compunción. ⁴⁹

En *La visión dionisiaca del mundo*, Nietzsche emplea la imagen del juego para expresar la relación del ser humano individual con lo real, que es trasladada a la relación del artista y la obra de arte. Entonces, mientras que el sueño es el juego del ser humano con lo real, el arte del escultor —en sentido amplio, el arte figurativo— es el juego con el sueño. «La estatua de mármol en cuanto tal es real, pero lo real de la estatua en cuanto figura onírica es la persona viviente del dios». ⁵⁰ Así, cuando la estatua como imagen está en el mundo de la fantasía ante los ojos del artista, éste continúa su juego con lo real, cuando la imagen es llevada al mármol, el artista juega con el sueño.

⁴⁸ F. Nietzsche, en *Sabiduría para pasado mañana*, *op.cit.*, fragmento Primavera-verano de 1875, 5 [121], p. 56.

⁴⁹ *Ibid.*, fragmento Primavera-verano de 1875, 5 [126], p.56.

⁵⁰ VdM, en *NT*, p.231.

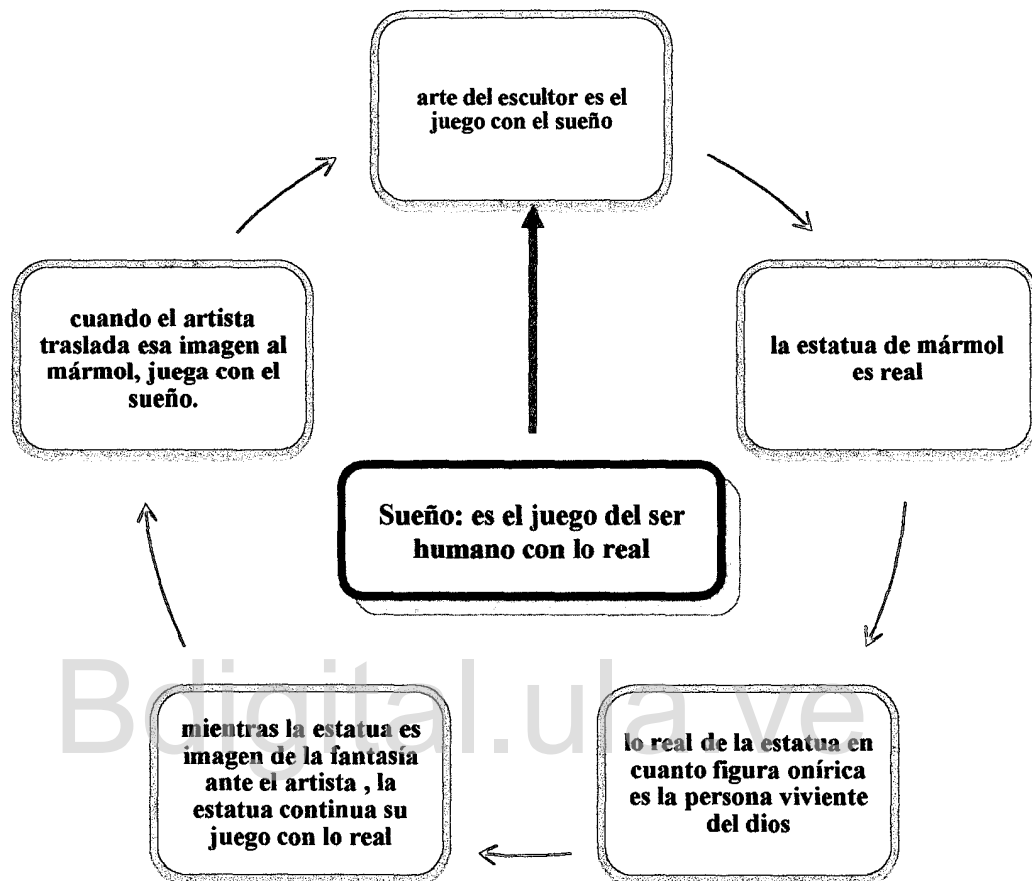


Gráfico 3: El sueño: relación ser individual, arte y artista.

En el estado dionisiaco el arte descansa, en cambio, en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. Nietzsche nos dice que hay dos poderes en que el hombre natural es elevado al olvido de sí —que es lo propio de la embriaguez— esos son, el instinto primaveral y la bebida narcótica; ambos

simbolizados por Dionisos. En ellos, el *Principium individuationis*, principio según se entiende todo lo que es singularizado, individual, se fractura y desaparece totalmente todo lo subjetivo. En las fiestas de Dionisos la «armonía de los mundos» celebra el pacto entre los hombres y la reconciliación con la naturaleza; quedan rotas todas las divisiones de castas establecidas por la necesidad y por la arbitrariedad, y en tales festividades se hace libre el esclavo, el noble y el humilde, ellos se unen en los mismos coros báquicos.

Cada hombre se transforma mágicamente en el canto y en la danza hasta sentirse un dios: «todo lo que lo que vivía sólo en su imaginación, ahora eso él lo percibe en sí ¿Qué son para él las imágenes y las estatuas? El ser humano ya no es un artista, es ahora una obra de arte».⁵¹ Lo que se revela aquí es la potencia artística de la naturaleza, no la de un ser humano. El artista Dionisos ha configurado el ser humano quien mantiene con la naturaleza aquella misma relación que la estatua mantiene con el artista apolíneo.

Empleando la misma imagen del juego, Nietzsche, describe la embriaguez como el juego de la naturaleza con el ser humano; y, del mismo modo, el acto creador del artista dionisiaco como el juego con la embriaguez. El servidor de Dionisos debe estar embriagado y al mismo tiempo al acecho de sí mismo como observador. El artista dionisiaco se muestra no en el cambio de sobriedad y embriaguez sino en la combinación de ambos estados ¿Cómo actúa

⁵¹ VdM, en *NT*, p.232.

el artista dionisiaco? La esencia de lo aparential él la expone de un modo inmediatamente comprensible porque manda sobre el caos de la voluntad aun no devenida figura y así en cada momento creador puede mostrar un mundo nuevo.

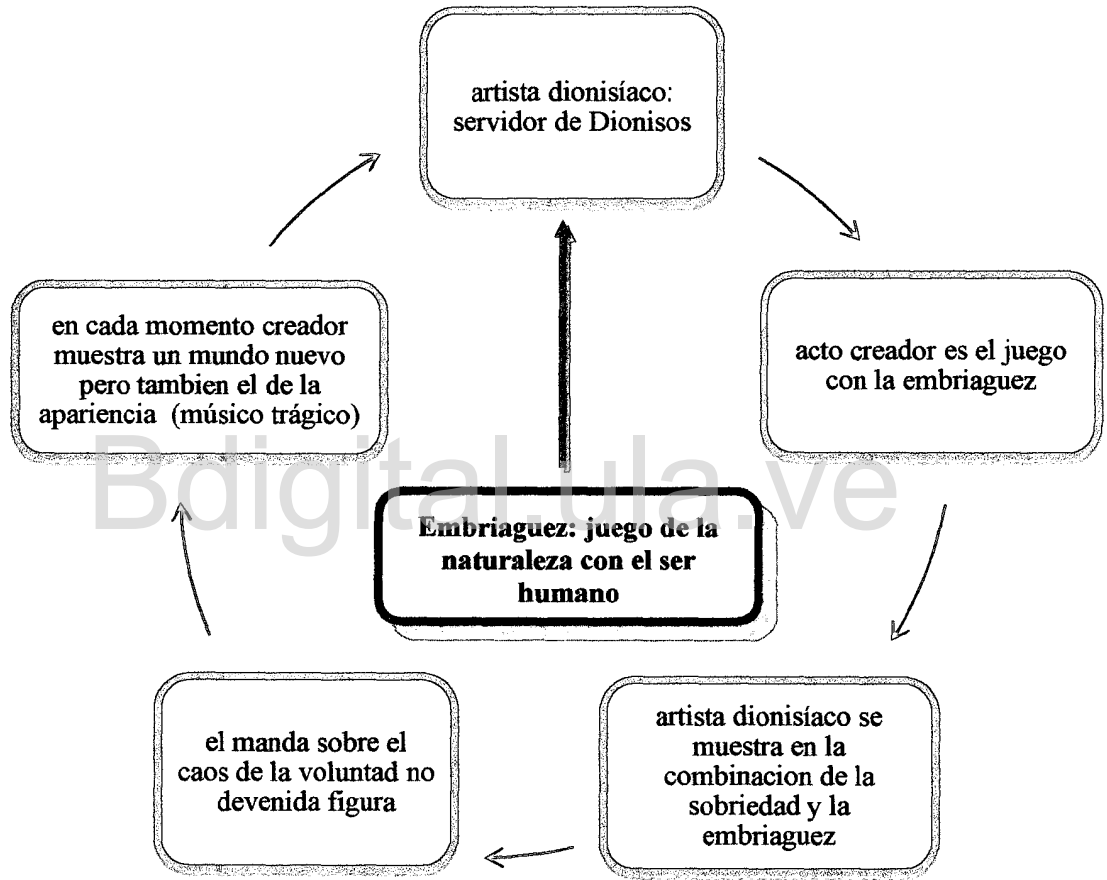


Gráfico 4: La embriaguez: acto creador-artista

En la embriaguez dionisiaca la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta: los individuos se juntan y se sienten uno solo, de este modo el *Principium individuationis* parece como un permanente estado de debilidad de la voluntad. Dionisos, «el liberador» libera las cosas de sí mismas y todo queda transformado: la naturaleza celebra sus saturnales y sus exequias, los dolores despiertan placer; en tales estados jubilosos se arrancan del pecho de los hombres sonidos llenos de dolor. Los efectos producidos en masa en el canto y en la danza, en los que la naturaleza cobra voz y movimiento, significó para aquel pueblo griego la llegada de algo nuevo y de efectos inusitados.

Bdigital.ula.ve

5.4.2. El juego como símbolo de creación: el niño y el artista

En *El Nacimiento de la Tragedia*, la imagen del juego es una «metáfora ingeniosa» para ilustrar el juego cósmico, según lo afirma E. Fink, no obstante a través de ella se muestra, según creemos, la acción de lo apolíneo y lo dionisiaco que constituye el fundamento principal de su «metafísica de artista». En la dimensión nietzscheana el juego se entiende en tres direcciones interpretativas: el juego del mundo como acción creadora de esa fuerza plástica, según la entiende Heráclito; como juego del niño en su acción inocente y el juego del artista en su proceso creador. Todas ellas tienen en común la característica primordial de no ser una actividad inmediatamente útil o determinada y su única razón de ser es el placer mismo que produce en quien la ejerce.

En *La filosofía en la época trágica de los griegos* (1873) Nietzsche nos ofrece una bella imagen donde se sintetiza la dimensión del juego:

un devenir y un perecer, un construir y destruir, sin justificación moral alguna, eternamente inocente, sólo se dan en este mundo en el juego del artista y del niño. Y así como el niño y el artista juegan, juega el fuego, eternamente vivo, construye y destruye inocentemente; y este juego lo juega el 'aiôn' consigo mismo. Transformándose en agua y en tierra, construye, como el niño, castillos de arena a la orilla del mar, edifica y

derriba; de tiempo en tiempo, vuelve a comenzar el juego.⁵²

Esta es la imagen del juego de Zeus heracliteano, como juego del mundo que juega en la eterna plenitud de su placer. Emblema de la más alta inocencia, que en su indiferencia y en su despreocupación, se reconoce como la seriedad más sublime y la única verdadera.⁵³ El juego se deriva y tiene por fundamento la guerra (*pólemos*), es decir, la confrontación de fuerzas que por su sobreabundancia se enfrentan libremente, sin violencia, por el placer de competir y el deseo de conseguir la victoria (voluntad de poder) y se sucede eternamente, sin treguas y en movimiento incesante (eterno retorno). Esta confrontación supone el principio de generación y destrucción que es esencialmente justa, y es ley divina de todo proceso creador. Ese principio constructor–destructor que caracteriza la acción lúdica, es en consecuencia esencialmente inocente, sólo en el niño y en el artista puede sucederse la infantilidad del Zeus heracliteano que expresa el juego del fuego, como principio cósmico de la realidad y como símbolo portentoso de la naturaleza y de la vida.

El niño —como el fuego heracliteano— construye y derriba inocentemente. Pasado el tiempo, destruye y vuelve a construir, este es el

⁵² *FeTg.*, p. 212.

⁵³ *Cfr.*, E. Fink, *op.cit.*, p.224.

momento de plenitud como aquel que crea castillos de arena en la playa y los destruye, vuelve y regresa dando a la luz mundos nuevos. En un momento de saturación del juego, el niño abandona su juguete y luego vuelve a tomarlo por inocente capricho, entonces,

le acomete de nuevo la necesidad como al artista le obliga la necesidad a la creación. No un instinto de delincuencia, sino el siempre renaciente instinto del juego, es lo que llama nuevos mundos a la vida. El niño llega un momento en que tira el juguete; pero de nuevo lo recoge y prosigue sus juegos con inocente inconstancia. Pero siempre que construye, lo hace según ciertas reglas y con un orden interior.⁵⁴

En el juego no hay ausencia de leyes, pues cuando el niño se entrega a la acción lúdica no es arbitrario, él crea sus leyes previamente, sólo que éstas no conocen otra estimación que no sea la propia interior, lo mismo que el artista crea normas para sí mismo sin obedecer a motivaciones de valor que procedan de otra instancia que no sea la del juego mismo.

Para poder concebir el mundo como juego, según Nietzsche, se precisa ser estético, es decir, comprender que el conflicto de la naturaleza queda resuelto en el mismo instante en que tanto el artista como el niño contemplan su obra, y ven en ella el conflicto escondido resuelto en la armonía. Esta es la contemplación del mundo que tiene el esteta, es decir,

⁵⁴ *FeTg*, 4, p.212.

el hombre que en el artista y en el nacimiento de la obra de arte ha visto cómo la pluralidad puede implicar leyes y derechos, cómo el artista se mueve contemplativo sobre y en la obra de arte, cómo la necesidad y el juego, la contradicción y la armonía se pueden aunar para la producción de la obra de arte.⁵⁵

El juego como símbolo metafórico del poder cósmico está expresado en el jugador–artista–niño o de Zeus niño como referencia a la acción creadora del Universo, del hombre y de la vida en todas sus manifestaciones. En el arte se produce ese develamiento que no es otra cosa que la realidad dionisiaca de construcción y destrucción simultánea. Este es el juego del dios jugador del mundo que construye y destruye exento de cualquier justificación en su acción, esencialmente inocente como el juego del niño y del artista trágico, cuya acción creadora recuerda al artista originario que produce incesantemente la bella apariencia del fenómeno como producto artístico de su impulso, en el cual se encuentra a sí mismo y se autocontempla.

Así como el hombre, el artista humano, experimenta, al crear, su redención en la obra, y en la bella apariencia de la obra de arte se transfiguran incluso el sufrimiento y lo feo, así el fondo cósmico alcanza, en la bella apariencia de las figuras múltiples de lo existente finito, el descanso momentáneo de la quietud.⁵⁶

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ E. Fink, *op.cit.*, p. 36.

El artista como jugador abierto a toda posibilidad creadora, penetra en el fondo primordial de Dionisos, informe, caótico, disarmónico y lo transforma en la bella apariencia de Apolo. De este mismo modo este fondo primigenio del mundo crea —como crea el artista su obra— la pluralidad de lo aparente individualizado.

En *El Nacimiento de la Tragedia* Nietzsche afirma, como hemos señalado ya, que el arte en su forma suprema del arte trágico, es una perforación de toda superficie y de toda apariencia. Nacido aquel de la potencialidad del hombre, genera la comunicación —por el mito— de que incluso lo terrible, lo feo y disarmónico «son un juego artístico que la voluntad juega consigo mismo en la eterna plenitud de su placer».⁵⁷ Este es el fenómeno primordial del arte dionisiaco, de Dionisos como dios del juego, informe y formador, como voluntad misma que no se entrega a la fatalidad y ama al destino; esta es la clara prefiguración de lo que será expresado posteriormente en la fórmula del *amor fati*: «el no querer que nada sea distinto, ni en el pasado, ni en el futuro, ni por toda la eternidad. No sólo soportar lo necesario, y menos aún disimularlo...sino amarlo».⁵⁸ Ello representa la aceptación integral, la afirmación y participación en el juego trágico del mundo que expresa la grandeza en el hombre.

⁵⁷ *NT*, secc. 24, p.188.

⁵⁸ *EH*, “Por qué soy tan inteligente”. p.54.

Esta es la visión del mundo desde lo dionisiaco para la cual se necesita inocencia, afirmación y liberación. En el juego del niño se nos descubre la posibilidad de «crear como juego», pues el niño desde su acción lúdica crea y recrea su propia vida, en la «plenitud de su tiempo, la exigencia íntima y la satisfacción completa que lo deja dispuesto para volver y seguir con el mismo entusiasmo, con la misma entrega, encontrándolo siempre nuevo y pleno mientras juega y mientras es niño».⁵⁹

El juego del niño nos muestra una entrega plena e inocente en el momento en que ejerce su acción de crear, recrear y destruir su mundo de fábulas y ficciones, su entrega desinteresada sustenta la trama de un mundo ilusorio que al instante devenido puede desaparecer apenas por el roce de otro personaje que entra en escena, de otra acción que destituye la anterior. El niño no cree en ninguna otra necesidad que la suya propia, el tiempo parece detenido y sin embargo, el tiempo de su historia es eterno, no escatima en colorear su universo mientras dura el juego, y se entrega con total seriedad a su tarea de crear mundos nuevos.

Posteriormente en *Ecce Homo* al evaluar su primera obra en retrospectiva Nietzsche no duda en afirmar la valía de su gran descubrimiento: el juego como el mejor de los modos de tratar con grandes tareas: «como

⁵⁹ J. Jiménez, *La filosofía de Nietzsche*. Cincel. Madrid. 1986. p. 128.

indicio de la grandeza, un presupuesto inicial». ⁶⁰ Tratar con grandes tareas desde la noción del juego, es la misión de Zaratustra. La significación más elevada de Dionisos es la de hacernos más ligeros, otorgarnos el instinto del juego y esto es precisamente lo que se nos enseña. Cómo Zaratustra que es la antítesis de un espíritu de negación, que es el espíritu portador del destino más pesado, es quien posee la visión más dura, más terrible de la realidad, aquel que ha pensado el «pensamiento más abismal», y a pesar de eso

no encuentra en sí, a pesar de todo, ninguna objeción contra el existir y ni siquiera contra el eterno retorno de éste —antes bien, una razón para *ser él mismo* el sí eterno dicho a todas las cosas, 'el inmenso e ilimitado decir sí y amén'. 'A todos los abismos llevo yo entonces como una bendición, mi decir sí'. *Pero esto es, una vez más, el concepto de Dionisos.* ⁶¹

Asumir la visión del mundo desde la óptica del juego es la manera de afirmar la existencia y el hombre mismo, es una visión trágica en su sentido más profundo, es la expresión del pensamiento trágico, que no pretende orígenes ni fines determinados, que no tiene últimas metas, que no proyecta hacia el porvenir fuera de este mundo. Ese pensar que sólo cree en el único mundo existente, en este mundo donde el esfuerzo y la lucha permanecen eternos; es allí donde el hombre trágico instaura la afirmación decidida de la

⁶⁰ EH, "Por qué escribo tan buenos libros", p.54.

⁶¹ EH, "Así habló Zaratustra", p. 103.

vida hasta las más enigmáticas y terribles. Allí es donde el hombre trágico se instala en la dimensión del juego infantil.

En *Así habló Zaratustra* Nietzsche trasciende la esfera del juego como edificación y destrucción del mundo fenoménico —tal como lo entendía en *El Nacimiento de la Tragedia*— y se desplaza hacia la interpretación del juego como una proyección de valores. «Crear como juego», es la libertad creadora que quiere un nuevo comienzo, que es olvido y sobre todo precisa inocencia y ausencia de culpas. El primer discurso de su Zaratustra es sumamente esclarecedor de esas nuevas posibilidades que tiene el hombre en su transformación espiritual de habilitar el camino para conseguir la libertad creadora y derrocar la autoalienación producto de la creencia en Dios. «Tres transformaciones del espíritu os menciono: cómo el espíritu se convierte en camello, y el camello en león, y el león, por fin, en niño».⁶²

El comienzo de este proceso se origina cuando el camello, que no es creador, en lo más solitario del desierto se convierte en león, «quiere conquistar su libertad como se conquista una presa y ser señor en su propio desierto».⁶³ El camello representa la aceptación de la carga de quien se inclina con respeto ante la omnipotencia de Dios, se apega a los preceptos morales, lleva voluntariamente sobre sí los grandes pesos, renuncia a todo y es

⁶² AhZ, I. “De las tres transformaciones”, p.49. Za, 1, I, p.84.

⁶³ AhZ, I. “De las tres transformaciones”, p.50. Za 1, I, p.84.

respetuoso. El camello es el símbolo del hombre que añora las facilidades, no quiere de la vida ordinaria pequeñeces sino tareas en las cuales pueda demostrar su fuerza, persigue el cumplimiento de mandamientos que veneren a Dios y sometiéndose a ellos pretende conseguir la grandeza. Su mundo de valores está constreñido al «tú debes».

La segunda transformación se produce cuando el camello se convierte en león, esto es, se libera de las cargas que lo subyugaban y oprimían desde fuera. El león aspira con ello a la libertad.

El león no logrará ser libre ni dueño así como tampoco logrará crear nuevos valores, únicamente hará posible que se cree algo nuevo. La rebeldía del león reside en el «no» al «tú debes» que es el gran dragón, pero el espíritu del león dice «yo quiero».⁶⁴

El león conoce su autoalienación anterior y lucha en contra del milenario dragón, lucha contra todos aquellos valores que parecen existir objetivamente. El «no» del león, es en contra de los valores ante los cuales ha permanecido fiel. La lucha del león equivale a la lucha contra la moral objetiva que mantiene al hombre engeguado y atado a esa moral que se esconde entre el deslumbrante brillo dorado de las escamas del dragón. Aquí tiene lugar la inversión del idealismo con sus mundos despreciadores de la realidad, la libertad del león es la que propicia el rechazo a Dios, a la moral y a los conceptos metafísicos. No obstante, por un lado ni esta libertad es lo

⁶⁴ *Ibid.*

último en la transformación del espíritu porque no es aún «libertad para», sino «libertad de», y por otro, tampoco es la creación propiamente dicha de nuevos valores, es sólo la negación de los antiguos y venerados, o más bien, la negación de la trascendencia de éstos. Pero, es imprescindible esa afirmación de rebeldía del león que dice «yo quiero», para poder crear algo nuevo, para crear en libertad.

Si bien, el león contrapone su «yo quiero» al «yo debo» que domina en el camello, aún hay en ese «yo quiero» del león demasiada lucha y demasiada defensa. Aún la voluntad no se conquista a sí misma y por lo tanto no proyecta aún valores nuevos, aún no es creador. Entonces, es necesaria una tercera transformación que posibilite el acceso a una vida libre y creadora, y ésta se consigue no por la fuerza del león, sino por la inocencia del niño.

Inocencia es el niño, y, olvido un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí. Sí, hermanos míos, para el juego del crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora su voluntad, el retirado del mundo conquista ahora su mundo.⁶⁵

El niño es la inocente posibilidad de una innovación verdadera, es plenitud de la existencia porque la vive con afirmación y con voluntad propia. La tercera metamorfosis del espíritu es el símbolo de la nueva vida, la vida del niño que es fundamentalmente un «santo decir sí». Ante el «yo quiero» del

⁶⁵ *Ibid.*

león, el espíritu del niño es el que quiere ahora propiamente su voluntad y conquistar su mundo; no vive condicionado, no sabe vivir en función de la moral ni de la metafísica, su vida es plena realización. Frente al «decir no» del león, que vive sometido a lo que niega, se precisa entonces el «santo decir sí» y sólo así es posible el juego del crear. «Crear esa es la gran redención del sufrimiento, así es como se vuelve ligera la vida. Más para que el creador exista es necesario el sufrimiento y muchas transformaciones. Pero así lo quiere mi voluntad creadora, mi destino».⁶⁶

El juego es la manifestación del «santo decir sí», es la decisión infantil firme y decidida de entregarse al momento de jugar y con ello querer su voluntad y conquistar su mundo. Esa es la enseñanza de Zaratustra: «Sí, hermanos míos, para el juego del crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora su voluntad, el retirado del mundo conquista ahora su mundo».⁶⁷ Para ese querer y esa conquista se precisa inocencia, ausencia de culpas o deudas con el pasado para entregarse así a la inutilidad del juego, sin preocupaciones por compromisos convencionales. Es la validez permanente de la candidez infantil, capaz de desarrollar una actividad continua sin depender de estimaciones extrañas a su propia vitalidad.

La metáfora del juego infantil es el símbolo esencial de la libertad creadora, como proyección de nuevos valores y de nuevos mundos de valores.

⁶⁶ *AhZ*, II. "En las islas afortunadas", p.133. *Za* 1, II, p.192.

⁶⁷ *AhZ*, "De las tres transformaciones", p.51. *Za* 1, I, p.84.

La esencia de esa libertad es ante todo positiva, porque no es sumisión a convicciones externas sino entrega, inocencia y olvido. El carácter de aventura y de juego se aloja en el espíritu del hombre transformado finalmente en niño que hace de su creatividad un juego. Una acción lúdica, que se libera de toda convención extraña al dinamismo del juego mismo y en esa actividad el niño se entrega al momento, el pasado no es carga, el presente es plenitud y se proyecta así creador al futuro. En el niño y en el artista hallamos esa plenitud creadora ante la sobreabundancia de formas que buscan manifestarse. Este es el espíritu libre que en su crear es plenitud plena, esta es la imagen que identifica a Zaratustra.

El juego tal como alecciona el mensaje de Zaratustra es esa posibilidad de proyección de nuevos mundos de valores. Esta nueva valoración es la exigencia constante para cada hombre de tener que decidir en cada momento lo que más favorezca su existencia, sin que ello implique estereotipar para sí, ni para todos los demás, de una vez y para siempre. Con la transformación del espíritu del hombre en niño Nietzsche consigue ilustrar, la metamorfosis necesaria para que exista el hombre creador. Este es el hombre que juega creando, que dictamina valores, que posee una voluntad fuerte, que se traza una meta y que tiene la aventura de trazar un nuevo proyecto. El camino de las transformaciones conducen a la afirmación del Superhombre.

El hombre creador es esencialmente libre, fiel al sentido de la tierra, no depende de ninguna providencia divina y en su acto creador se sabe a sí mismo uno e idéntico con la energía creadora de la tierra. Este hombre acepta la caducidad del tiempo, la experimenta y conoce su finitud. La creación es para él una constante superación de todo lo finito: «en el tiempo el creador construye constantemente por encima de sí mismo: destruye lo que era y busca lo que todavía no es. Está siempre en camino, está situado entre el fin y el comienzo».⁶⁸

Como el niño, el creador está en el tiempo, participa en el juego del tiempo cósmico, crea metas finitas que necesariamente han de ser superadas. En el creador se revela la esencia misma de la vida en cuanto tal y sobre todo le revela la voluntad creadora, que es voluntad de poder. El hombre ya liberado del idealismo trascendental, se vuelve hacia la tierra, se siente parte de ésta y se identifica con su propia energía. «El querer hace libres: ésta es la verdadera doctrina acerca de la voluntad y la libertad –así os lo enseña Zaratustra».⁶⁹

⁶⁸ Fink, E. *op. cit.* p. 90.

⁶⁹ *AhZ*, II. “En las islas afortunadas”, p. 133. Za 1, II, p.192.

5.4.3. Azar y necesidad en el juego

Delante de Zaratustra corre un ideal distinto, un ideal prodigioso, seductor y lleno de peligros, «el ideal de un espíritu que juega ingenuamente, es decir, sin quererlo y por una plenitud y potencialidad exuberantes, como todo lo que hasta ahora fue llamado santo, bueno, intocable, divino».⁷⁰ El juego, que es esencialmente inútil e ideal del hombre sobrecargado de fuerzas, es la acción del azar y la necesidad: expresión del juego como himno al «santo decir sí», como fórmula esencialmente inocente, pronunciamiento de una afirmación decidida, que no conoce elección, ni culpabilidad. Y «¿dónde hay inocencia? Allí donde hay voluntad de engendrar».⁷¹

El azar, según Nietzsche lo interpreta, es ausencia de finalidad y por lo tanto, ausencia de culpas, azar no es la ausencia de necesidad, ni la intervención de varias series causales independientes. «En este vacío de finalidad, en la falta de un plan preconcebido por una inteligencia ordenadora, es precisamente donde Nietzsche ubica la voluntad del hombre que afirma su destino y quiere lo necesario».⁷² Azar y necesidad son dos momentos de un único proceso, no los concibe como términos en discordia sino por el contrario el uno es la afirmación del otro y en el otro. En el azar se afirma la finalidad y el azar es inocente como un niño. Para poder crear por encima de sí mismo,

⁷⁰ *EH*, “Así habló Zaratustra”, pp.96- 97.

⁷¹ *AhZ*, “Del immaculado conocimiento”, p.182. Za 1, II, p.262.

⁷² *R*, Ávila, *op. cit.*, p.42.

hay que aprender a jugar, sólo aquellos que en el azar y en la necesidad han conseguido las condiciones para una especie más fuerte, pueden considerarse buenos jugadores, hombres que tienen «la voluntad más pura»,⁷³ ésta es la especie del superhombre.

Ausencia de finalidad que es el azar y la necesidad que es el destino (*fatum*), es el *amor fati*, naturaleza más íntima del hombre, desde donde en toda su vinculación cósmica, puede proyectar asimismo su grandeza, reconociendo, aceptando y amando cuanto acontece y en las mayores dificultades, poner el esfuerzo y el sentido para embellecerlo.

Amor fati: ¡que este sea mi amor de ahora en adelante! No quiero conducir ninguna guerra contra lo feo. No quiero acusar, ni siquiera acusar al acusador ¡Que el apartar la vista sea mi única negación! Y, para decirlo todo de una vez y completamente: ¡alguna vez quiero ser solamente uno que dice sí.⁷⁴

Si esta es la suprema afirmación, donde el sufrimiento no es sentido como carga ni como castigo, entonces el azar no se niega ni la necesidad hiere. Azar es el modo de acontecer no determinado ni calculable perfectamente porque «en el reino del azar todo carece de sentido, todo pasa, va y viene sin que nadie pueda decir por qué».⁷⁵ El azar abre las posibilidades de

⁷³ *AhZ*, “Del immaculado conocimiento”, p.182. Za 1, II, 262.

⁷⁴ *GC*, IV, §276. p.159.

⁷⁵ *A*, §130, p.71.

espontaneidad e imprevisión, y así el hombre puede dirigirlo para su propia realización y grandeza.

Para Nietzsche hay dos tipos de azar. En sentido positivo, el azar es sinónimo de inocencia, de ausencia de finalidad y de culpa: «De hecho, alguien juega aquí y allá —el amado azar—: el conduce ocasionalmente nuestra mano, y la más sabia providencia no podría imaginar ninguna música más hermosa que la que luego produce esta loca mano nuestra».⁷⁶ La otra forma de *azar* es el absurdo, el sin sentido, a éste llama el *gigante Azar*: «Todavía combatimos paso a paso con el gigante Azar, y sobre la humanidad ha dominado hasta ahora el absurdo, el sin sentido».⁷⁷ Este es el peso de la inercia, el espíritu pesado que gobierna la humanidad en el paso del tiempo, que prefiere dejarse llevar, a llevar él mismo la carga y la responsabilidad de su destino.

¿Qué es el destino o *fatum*? En el significado de éste, Nietzsche se aproxima al sentido otorgado por Píndaro «llegar a ser el que eres», el destino es la ordenación interna que cada individuo está obligado a llevar a cabo, contando con los elementos que le han sido otorgados —y no una rígida determinación de la totalidad de los acontecimientos—, es la meta hacia la cual su voluntad debe orientarse —no es obediencia a una ley impuesta por un legislador— y el sentido que debe imprimirle a su vida. Este destino es pura

⁷⁶ GC, IV, §, 277. p. 160.

⁷⁷ AhZ, I, “De la virtud que hace regalos”. p. 121. Za1, I, p.174.

libertad porque no obedece a ley alguna, libertad que consiste en comprender y vivir lo que es necesario para cada uno.

A diferencia de la filosofía de Romanticismo y de Schopenhauer en su admisión del destino como la acción determinante de la voluntad de vida en su naturaleza desgarradora y dolorosa sobre el hombre particular y la historia; Nietzsche, en cambio, encara el destino como la aceptación y el querer de la necesidad, el *amor fati*, no sólo en el sentido de la aceptación de las cosas como están, pues el destino para Nietzsche «no es nunca lo que sucede, sino siempre una unidad de sentido deseada y creada, es la «voluntad creadora la que puede decir así quise que fuera».⁷⁸ Entonces interpreta la necesidad del devenir cósmico como voluntad de reafirmación; desde la eternidad el mundo acepta y se quiere a sí mismo y, por lo tanto, se repite eternamente.

La recíproca relación entre azar y destino es presentada por Nietzsche en la imagen del lanzamiento de dados, referente crucial de *Así habló Zaratustra*. Esta imagen que expresa la acción lúdica, ha sido cuidadosamente interpretada por G. Deleuze, con la pretensión de hacer evidente el sentido afirmativo del pensamiento trágico. Según su análisis, el juego consta de dos momentos que son los de lanzar los dados: los dados que se lanzan y los dados que caen. Los dados lanzados son precisamente la afirmación del azar y la

⁷⁸ Vattimo, *op. cit.*, p.112.

combinación concreta que forman al caer conforman la afirmación de la necesidad.

Nietzsche representa el lanzamiento de los dados como jugándose en dos mesas distintas que son la tierra y el cielo. La tierra donde se lanzan los dados y el cielo donde han de caer.

Alguna vez jugué a los dados con los dioses sobre la divina mesa de la tierra, de tal manera que la tierra tembló y se resquebrajó y arrojó resoplando ríos de fuego: pues una mesa de dioses es la tierra, que tiembla con nuevas palabras creadoras y con divinas tiradas de dados.⁷⁹

Oh, cielo por encima de mí, ¡tú puro! ¡elevado! Esta es para mí tú pureza, ¡que no existe ninguna eterna araña y ninguna telaraña de la razón: –que tú eres para mí una pista de baile para azares divinos, que tú eres para mí una mesa de dioses para dados y jugadores divinos.⁸⁰

G. Deleuze aclara que esas dos mesas de juego no son dos mundos distintos. Son las dos horas del mismo mundo, medianoche y mediodía, la hora en que se lanzan los dados, y la hora en que caen los dados. La insistencia del propio Nietzsche es la de expresar las dos mesas de la vida, que son asimismo los dos momentos del jugador o del artista: abandonarnos temporalmente a la vida, para después fijar sobre ella temporalmente nuestras miradas.⁸¹

⁷⁹ *AhZ*, III. “Los siete sellos”, pp. 315-316. *Za 2*, III, p.172.

⁸⁰ *AhZ*, III. “Antes de la salida del sol”. p. 234. *Za 2*, III, p.34.

⁸¹ Deleuze aclara un punto importante en esta metáfora nietzscheana, no se trata de varios lanzamientos de dados, que en razón de su combinación, llegarían a reproducir la misma combinación. Se trata más bien de un solo lanzamiento de dados, que en razón del número de la combinación producida, llega

Desde esta interpretación, la vida misma puede ser considerada como una apuesta, una puesta en juego.⁸² Según sea esa apuesta, habrá dos posibilidades de juego y de jugador. O el jugador niega el azar y por ello busca continuamente una combinación que le asegure el éxito, con la cual el fracaso y la decepción se apoderan de él si ésta combinación no se produce, y hará de la tristeza la oportunidad para censurar el juego mismo y la excusa para buscar una culpa y un responsable; o por el contrario, se afirma el azar, el jugador se sitúa más allá de la trampa, comprendiendo que el único éxito tiene relación con el primer momento en que afirmó la vida y no tanto con el resultado.

En ese segundo tipo de jugador se produce el rechazo a la finalidad, expresado en palabras de Zaratustra: «Yo amo a quien se avergüenza cuando el dado, al caer le da suerte, y entonces se pregunta ¿acaso soy yo un jugador que hace trampas? – pues quiere perecer».⁸³ La unión entre azar y necesidad queda resuelta según Nietzsche en el jugador que conoce el riesgo y lo acepta plenamente, este es precisamente el buen jugador, aquel cuya máxima aceptación en el juego reside no en la búsqueda de una combinación victoriosa, sino en el placer que la acción lúdica genera por sí misma y para quien el

a reproducirse como tal. No es un gran número de lanzamientos lo que produce la repetición de una combinación, es el número de la combinación que produce la repetición del lanzamiento de dados. *Cfr.* Deleuze, *op. cit.* p. 41.

⁸² *Cfr.* R. Ávila, *op.cit.*, 42 ss.

⁸³ *AhZ*, “Prólogo”. p. 37. Za 1, p.52.

amado azar es su mejor compañero, por ello no se resiente ni culpabiliza su destino.

Los dados lanzados una vez son la afirmación del azar y la combinación que forman los dados al caer, es la afirmación de la necesidad. En este único proceso se unen azar y necesidad por lo que es lícito pensar que —como afirma G. Deleuze— la necesidad se afirma en el azar, en cuanto el azar se afirma a sí mismo. Entonces lo que Nietzsche designa como *destino* (*fatum*), no es en ninguna forma la negación del azar, sino su combinación. Más aún, «la necesidad se afirma en el azar, en el sentido exacto en que el ser se afirma en el devenir y lo uno en lo múltiple. Porque, así como lo uno no suprime ni niega lo múltiple, la necesidad no suprime ni abole el azar». ⁸⁴ Nietzsche identifica el azar con lo múltiple, con los fragmentos, con los miembros, con el caos: caos de los dados que caen y se lanzan. La combinación producida por el único lanzamiento de dados, es la única combinación del azar y es asimismo el único modo de combinar todos los fragmentos, modo que es, como lo uno de lo múltiple.

R. Ávila, también insiste en el sentido nietzscheano del destino no como una negación sino como una combinación del azar, que no desprecia los acontecimientos sino que los ordena y los estructura con miras a una meta. «Destino es llevar a la unidad lo que es fragmento; aventurar una solución para

⁸⁴ G. Deleuze, *op. cit.* p. 40.

lo que es enigma, conducir hasta la obra de arte, lo que era sólo y absurdo azar». ⁸⁵

Efectivamente Nietzsche convierte el azar en una afirmación que redime todas las cosas del servilismo a la finalidad, y por ello es esencialmente inocente y sobre todas las cosas está el «cielo azar», el «cielo inocencia»: «Dejad venir a mí el azar: es inocente, como un niño pequeño», ⁸⁶ así habla Zaratustra. En el juego del niño se evidencia la exuberancia vital inocente, sin caer en la culpa de la perversión por alienaciones en convenciones irreflexivas, jugar como juega el niño o el artista es saber jugar: «El que vive como niños —es decir, el que no lucha para ganarse el sustento, ni cree que sus actos tengan una significación final— ese permanece infantil». ⁸⁷

Solamente la visión del futuro, de lo posible, compensa ese azar cruel, sólo ella redime el pasado y el presente. Pero esta visión de futuro ha de ser una afirmación activa, de un proyecto que incita a la acción y al compromiso con el tiempo por venir. Este es el tiempo en donde residen la inocencia y la belleza, la ausencia de culpa y el arte, allí habitan el azar y la necesidad. «Este compromiso con la acción y con el futuro es justamente la combinación del azar que se llama destino... Cada cual está así comprometido con su propio

⁸⁵ R, Ávila, *op. cit.* p. 347.

⁸⁶ *AhZ*, III, “En el monte de los olivos”, p. 247. *Za 2*, III, p. 52.

⁸⁷ *A*, §280, p. 124.

destino y en esa misma medida lo está con su voluntad».⁸⁸ Saber afirmar el azar es saber jugar. Sin embargo, el hombre no sabe jugar:

Tímidos, avergonzados, torpes, como un tigre al que le ha salido mal el salto: así hombres superiores, os he visto a menudo apartaros furtivamente a un lado. Os había salido mal una jugada. Pero vosotros jugadores de dados, ¡qué importa eso! No habéis aprendido a jugar y a hacer burlas como se debe! ¿No estamos siempre sentados a una gran mesa de burlas y de juegos?⁸⁹

Permanecer infantil es, ser «buen jugador», tener la certeza de que universo no tiene finalidad, que no hay finalidades que esperar ni causas que conocer. En cambio, el mal jugador es aquel que espera siempre una nueva combinación, en un gran número de jugadas, dispone de la causalidad y de la probabilidad para conseguir una combinación deseable y esta combinación es el objetivo a obtener, lo que actúa, por lo tanto no es ya el ideal de una exuberancia de fuerzas, sino más bien es la encarnación de un espíritu de venganza, es decir, el resentimiento en la repetición del lanzamiento de los dados y la conciencia que sirve fielmente a la causalidad. El mal jugador «abole el azar en lugar de afirmarlo, y confía siempre en la repetición de los

⁸⁸ R. Ávila, *op. cit.* p. 348.

⁸⁹ *AhZ*, IV “Del hombre superior”, p.390. *Za 2*, IV, p. 284.

lanzamientos y tiene la raíz en la razón que es el espíritu de venganza, ¡la araña!». ⁹⁰

Para Nietzsche el azar es pues, una interpretación inocente de la vida, «que todo sea inocente, que el azar sea el punto de partida de las cosas que son». ⁹¹ Si se admite así la vida, es evidente el rechazo por parte de Nietzsche a todas aquellas interpretaciones que hacen de la existencia la historia de la culpabilidad y el error de la apuesta frustrada. Donde habita la inocencia y donde se permanece infantil, no hay culpables, ni causas primeras, ni finalidad, sólo la inocencia es el punto originario de la vida que convierte el azar en su impulso y la necesidad en el movimiento del azar.

La vida no puede ni debe ser un fenómeno moral, sino un fenómeno estético inocente y lúdico, «más allá del bien y del mal», es decir, la expresión del mundo dionisiaco que se crea y se destruye continuamente a sí mismo. «Más allá del bien y del mal» es la expresión de un mundo que no tiene fin, ni estado final, sino que es un prodigio de fuerzas, sin principio, sin fin, que se transforma constantemente. Si hay un nombre para este mundo, una solución para todos los enigmas, este nombre tiene que ser según Nietzsche «voluntad de poder y nada más! Y también vosotros mismos sois esta voluntad de poder y nada más!». ⁹²

⁹⁰ G. Deleuze, *op.cit.*, p.43.

⁹¹ R. Ávila, *op.cit.* p. 43.

⁹² *VP*, § 1060E, p.680. WM, §1067K, s 696.

Este concepto fundamental de la voluntad de poder que domina el mundo, se deriva precisamente de la idea de juego. Si todo en el mundo, en la vida y en el hombre es voluntad de poder, entonces se hace necesario un nuevo hombre, un hombre capaz de sustraerse a las creencias ya establecidas y proyectarse firme y libremente a la aceptación de todos los lados de la vida. Este hombre es el hombre transformado, el hombre que transita por el camino de la creación, el creador que juega creando, que dicta valores, que posee una voluntad grande, es decir, voluntad de poder.

El devenir de la naturaleza está orientado por lo que la fuerza es, expansión y búsqueda del poder máximo, como supremacía sobre las demás fuerzas que ofrecen resistencia. Este enfrentamiento de fuerzas es el origen del acto de la creación, caracterizado en Nietzsche —tal como expresa D. Sánchez Meca— como victoria de una fuerza sobre sus oponentes, los cuales quedan reducidos soberanamente por ella a una unidad. Así es, en definitiva, cómo la obra de arte puede prefigurar la esencia del mundo engendrándose perpetuamente a sí mismo, o sea, dando sin cesar rostro a las cosas, creando y destruyendo sin otra finalidad que la de ejercitar espontáneamente su propio dinamismo interno.⁹³

⁹³ D. Sánchez Meca, *En torno al superhombre. Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 79.

El juego es en definitiva el fundamento de la filosofía trágica de Nietzsche, en la que impera el sentido afirmativo de la vida que en medio de la diversidad y mutabilidad de los acontecimientos, se vuelve creadora y por ello libre e inocente, mediante la voluntad de poder que es desbordamiento, vitalidad, generosa expansión y sobre todo afirmación. Por ello esta voluntad quiere el devenir, el retornar cíclico, repetitivo el eterno retorno que es instrumento y expresión de la voluntad de poder. Esa misma voluntad de poder es propulsa de nuevas fuerzas necesarias para la transvaloración de todos los valores que ha de encarar el superhombre, del hombre que se supera a sí mismo y que representa la verdadera situación del hombre, como vida en devenir, como puente y no como meta.

La visión dionisiaca del mundo que Nietzsche propone, según hemos ya señalado, tiene en la afirmación nacida del espíritu trágico su elemento principal. El pensamiento trágico es contrario al nihilismo entendido éste en sentido extenso como la devaluación, el desprecio y la denuncia por la vida, es decir, como sinónimo de decadencia. Atestigua en contra de éste y de todas sus formas, llámense éstas mala conciencia, resentimiento, ideal ascético; todas las cuales las determina el espíritu de venganza que ha impregnado y se ha apoderado de la metafísica, de la psicología, de la historia y sobre todo de la moral.

De este modo el sentido de la voluntad moral del caballero dureriano y del santo en su celda, queda destituido en su valoración y aniquilado en su sentido de proyección de valores decadentes, con la afirmación del pensamiento trágico que se argumenta por la poderosa acción transfiguradora de Dionisos y su juego del mundo. Los soldados de Cristo, son síntomas de esa decadencia que degrada la vida, es decir, de un nihilismo llevado hasta sus últimas consecuencias, sin embargo, éste tiene que acabar autoaniquilándose para erigirse en contra de esa voluntad negativa. Entonces, nuestros análisis de las dos primeras calcografías de Durero apuntan hacia la dirección de una comprensión del nihilismo activo que afirma Nietzsche, es decir, ese que está dispuesto a derrocar todos santuarios donde han habitado los dioses, este es el gran crepúsculo de los ídolos manifiesto a través de Zaratustra, cuyo espíritu de rebeldía se anima por la esperanza de la transvaloración del mundo de valores posible por la metamorfosis del espíritu en niño, y del artista, ambos símbolos de la libertad creadora.

La «Melancolía I» de Durero es el gran escenario del juego del mundo. El enigma de la existencia desgarrar sus velos, y ondea de lado a lado el gran misterio del alma griega. Aquí sedente y meditativa está la bella melancolía, rige el mundo de las apariencias y gobierna el imperio de la realidad, pero sabe que su nacimiento tiene lugar en aquel abismo dionisiaco, que por necesidad disipa su voluntad de lo terrible, lo múltiple, lo incierto, lo espantoso, en esa

voluntad de medida, de profunda claridad, con ese impulso apolíneo que simplifica, realza y fortalece. Todo aquí deviene en la inocencia del devenir, por un excesivo aumento de dolor y de pasión, de un «sí» extasiado a la totalidad de la vida, idénticamente poderoso y feliz, todo acontece en la suprema alegría que es a la vez supremo dolor, que aprueba y santifica toda la vida incluso las más terribles y problemáticas desde la voluntad eterna de procreación, de fecundidad, de eternidad, como voluntad de construcción y destrucción.

En medio, de este escenario la imagen del dios creador se posa sobre la rueda del tiempo, escribe sobre una tabilla la inocencia del devenir justificado en todo momento. Su juego es el juego del devenir que no tiene un fin ni una meta excepto aquellos propios de su dinamismo interno, es radicalmente inocente pues no culpabiliza, no recrimina y encuentra su justificación en la propia plenitud de su tiempo, no procura resultados finales para el futuro, ni vuelve con miradas melancólicas al pasado. En el anillo del ser, todo va y todo vuelve incesantemente; en la dimensión del juego todo acaece con total inocencia. Este es el eterno retorno presidido por el gran signo del azar que confiere al mundo su carácter de ser puro caos por toda la eternidad.

La «Melancolía I» de Durero según interpretamos es un canto a ese pesimismo trágico y no una confianza ciega en la armonía universal. Todo acontece según la justicia divina del dios del juego. El eterno retorno nos

enseña el devenir que no conoce leyes preestablecidas ni un Dios ordenador que habita en la esfera suprasensible en sentido idealista, sino que todo es cambio, movimiento, acción lúdica. Sólo hay posibilidad de pensar en un dios en la medida en que éste sea un estado máximo de fuerzas y un aumento de poder. Este dios es Dionisos, que muere despedazado y vuelve a renacer de sí mismo, dios del juego que forma y destruye, que quiere todos los lados de la existencia y niega en grado inaudito todo lo afirmado hasta ahora, dios que danza en el anillo del ser en donde todo retorna eternamente, dios que bendice y diviniza la existencia:

yo soy uno que bendice y que dice sí, con tal de que tú estés a mi alrededor, ¡tú puro! ¡luminoso! ¡tú abismo de luz! – a todos los abismos llevo yo entonces, como una bendición, mi decir sí. Me he convertido en uno que bendice y dice sí esta es mi bendición: estar yo sobre cada cosa como su cielo propio, como su techo redondo, su campana azul y su eterna seguridad.⁹⁴

Lo dionisiaco es una forma de nombrar la vida, la voluntad de vida eterna eternamente retornante, así nos lo enseñan los griegos, dice Nietzsche. Lo dionisiaco es el sello del eterno retorno de la vida, el «sí triunfante dicho a la vida» por encima de la muerte y del cambio; la vida verdadera como supervivencia colectiva mediante la procreación. El dolor —de la procreación, del embarazo, del nacimiento— despertaba entre los griegos los sentimientos

⁹⁴ *AhZ*, III, “Antes de la salida del sol”, p. 235. *Za 2*, III, p. 34.

más elevados y por ello en la doctrina de los misterios el dolor queda santificado.

Todo devenir y crecer, todo lo que significa una garantía de futuro, implica dolor. Para que exista el placer del crear, para que la voluntad de vida se afirme eternamente a sí misma, tiene que existir también eternamente el «tormento de la parturienta». «El instinto más profundo de la vida, el del futuro de la vida, el de la eternidad de la vida, es sentido religiosamente, la misma vía hacia la vida, la procreación, es sentida como la *vía sagrada*».⁹⁵

La bella melancolía piensa el pensamiento más abismal, va y vuelve entre caos y formas, no acepta servilmente lo real, su ser se afirma en el eterno retorno sin postrarse ante él, no adora la necesidad por su impotencia para cambiarla, sino que se instala en la existencia proclamándola, bendiciéndola en su dolor y en su alegría, no huye hacia ideales trasmundanos para escapar de este mundo porque conoce que la única vía para superar la inanidad de la existencia y el mundo es sólo estética, y así convierte su vida en la más alta responsabilidad trágica.

¿Se adivina quién es esta hermosa figura grabada por Durero pero interpelada por Nietzsche? Es la imagen del artista verdadero, del creador que hace suyo el sufrimiento y lo transforma, que sabe que no basta ser el niño, sino también la parturienta. En sus manos creadoras todo es conmoción porque

⁹⁵ CI, "Lo que debo a los antiguos", p.135.

en su acción hay muerte y extinción, entre fragmentos y enigmas desgarró lo verdaderamente existente, en el mar del devenir estalla la bella forma y de nuevo retorna conmovida porque ha presenciado la guerra más cruenta, pero también la más necesaria, Apolo y Dionisos son sus eternos regidores y en el sendero curvo de la eternidad nos muestra su obra magna: la totalidad es justificada sólo como un fenómeno estético, el mundo juega su juego.

Bdigital.ula.ve

La contradicción, como esencia de las cosas, se refleja en la acción trágica. Crea desde sí una ilusión metafísica, la cual es la intención de la tragedia.

El héroe vence pereciendo

Bdigital.ula.ve F. Nietzsche

CONCLUSIONES

C.C.Reconocimiento

*Si pensar es tu destino, venera ese destino
con honores divinos y ofréndale lo mejor, lo más querido.
De esta forma toda discordia, todo opuesto,
confluye en concordia y armonía.
Nietzsche, 1877.*

CONCLUSIONES

Hemos abordado los problemas centrales planteados por Nietzsche en su escrito de tiempos juveniles *El Nacimiento de la Tragedia*, mediante un *corpus* figurativo seleccionado a los fines proponer una relectura desde la perspectiva filosófica de ese pensador. A través de ese imaginario han sido abordadas ideas claves contenidas en ese escrito que, a pesar de su temprana exposición, de sus inspiradores espirituales —Wagner y Schopenhauer— y de la repulsa que causara en los medios académicos de su tiempo, constituyen los primeros esfuerzos por parte de Nietzsche para tramar y proyectar todo su mensaje abismal, sus planes transgresores de la tradición, y su contundente indisposición para abordar la totalidad de lo existente bajo la égida implacable de aquellos valores que han cernido nubes de polvo sobre los desiertos por donde ha vagado el hombre confiando su destino a extraños y maléficos compañeros con vestiduras de doctos, de hombres de religión y de moral. Nietzsche no aguarda para declararnos su enorme verdad, el mensaje telúrico que él cantaba en nombre de Dionisos.

En nuestra tarea exegética nos propusimos dilucidar los contenidos filosóficos de la obra pictórica la «Transfiguración» de Rafael y de la serie de tres grabados de Durero –«El caballero, la muerte y el diablo», «San Jerónimo en su celda» y «Melancolía I»– con el propósito de abordarlos desde la duplicidad antagónica de lo apolíneo y de lo dionisiaco como principios artísticos primordiales para la intelección no sólo del arte sino de la vida, y a partir de ellos explorar otras ideas fundamentales de su proyecto filosófico, especialmente las nociones de arte y artista. Desde esta óptica Nietzsche afronta cosas que nunca antes habían sido abordadas con tal osadía. La antítesis apolíneo–dionisiaco, como «idea» trasladada a lo metafísico, la historia misma como el desenvolvimiento de esta idea y antítesis superada en unidad en la tragedia, es, según su propia autocrítica, el eje articulador de su *Nacimiento de la Tragedia*. Las intenciones del joven Nietzsche en este libro eran muy claras: a) devolvernos a Grecia, la única patria de la cultura; b) descubrir la esencia de la música –trágica-dionisiaca– como expresión suprema de la voluntad misma, única vía de salvar la cultura alemana de su terrible letargo y c) revelar el conocimiento del genio apolíneo-dionisiaco y de su obra de arte: la tragedia.

El cuerpo documental nos permitió explorar ciertas parcelas del pensamiento nietzscheano hallando en ellas un eje común: Dionisos y el fenómeno de lo dionisiaco en sus oposiciones. Así, en la «Transfiguración» de

Rafael se nos muestra a través de un discurso plástico el principio primordial de la totalidad de lo existente, es decir, la dualidad de principios artísticos primordiales en su acción antitética necesaria: lo apolíneo y lo dionisiaco.

Además, nos propusimos indagar desde el pensamiento filosófico de Nietzsche los contenidos expresos en la trilogía de grabados del artista alemán Alberto Durero quien buscaba ilustrar los tres modos de vida del hombre según la virtud. La primera de estas obras «El caballero, la muerte y el diablo», representa la virtud moral por la que el hombre debe mostrar la firmeza de su voluntad para combatir contra los temibles enemigos que son la carne, el demonio y la muerte, de allí que la única vía de salvación sea el conocimiento. La segunda obra «San Jerónimo en su celda» es la ilustración de las virtudes teologales según las entendía la Escolástica: fe, esperanza y caridad (amor al prójimo) expuestas en este grabado mediante la visión idílica del santo ensimismado en su ejercicio espiritual. La tercera calcografía «Melancolía I», representa la virtud intelectual, la vida del genio en el mundo racional de la ciencia y el mundo imaginario del arte.

Nuestra relectura de este cuerpo figurativo dureriano apunta a lo siguiente: en el primer caso, el caballero interpretado desde Nietzsche es «el soldado de Dionisos», la lucha del artista trágico en su batalla contra Sócrates, emblema del hombre teórico. En el segundo grabado, la imagen del santo sintetiza, por una parte, una nueva valoración de estas nociones de fe,

esperanza y amor y por otra, la representación de aquella portentosa oposición de Dionisos contra el Crucificado. En último término, en el grabado de la «Melancolía I» se nos revela la imagen mágica del juego apolíneo–dionisiaco para la comprensión de la totalidad de lo existente, una metáfora que nos permite comprender cómo el arte y el artista pueden ser comprendidos en sus significaciones verdaderas a través de la metáfora del juego, y cómo, según la interpretación de Nietzsche, el juego es la única manera de afrontar las nuevas tareas que recaen sobre el sentido verdadero de la existencia y el mundo. Este juego no es otro que el juego de las pulsiones artísticas de lo apolíneo y lo dionisiaco, con lo cual creemos que Nietzsche, al final de su vida, entre delirio y locura, siempre retornó a sus orígenes, a aquello que en germen se encontraba en su primer escrito.

En el capítulo primero hemos ahondado en el universo de esta oposición tal como la desarrolla Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, para demostrar cómo es posible la unión suprema de estos principios antagónicos en la tragedia ática. Esta comprensión de la tragedia nacida del espíritu griego sirve para mostrar que detrás de toda manifestación del divino Apolo, subsiste lo titanesco, lo terrible y horroroso de esa fuerza voluptuosa de Dionisos. Así como el griego tuvo necesidad de crear su mundo de dioses para poder vivir soportando el dolor de la existencia, también el arte es la expresión del instinto formador de Apolo que transforma en medida, claridad, orden y bella

apariencia, aquello desmesurado, oscuro e informe del fondo primordial que representa Dionisos.

La antítesis entre Apolo y Dionisos en esta primera obra se desarrolla en tres direcciones: a) como divinidades del mundo griego y su identificación con dos estados fisiológicos humanos: sueño y embriaguez; b) como instintos cuyas manifestaciones contrapuestas son expresadas en cercanía al lenguaje de Schopenhauer y que son a su vez una derivación de la distinción kantiana entre «fenómeno» y «cosa en sí»; y c) como principios contrapuestos cuya reconciliación se genera en el seno de la tragedia ática, considerada por Nietzsche como el arte supremo y única vía que hace posible una visión del arte en general.

Como divinidades, Apolo y Dionisos identifican esos dos impulsos o fuerzas artísticas, surgidas de la naturaleza y presupuestos de todo arte. Se designan con sus nombres, los principios de la naturaleza de carácter opuesto; mientras la fuerza apolínea tiende a la forma, a la apariencia, lo dionisiaco representa lo informe e indeterminado. Apolo, la máxima tipificación del panteón olímpico, representa al espíritu helénico civilizado, el mundo de las bellas apariencias que hacen apetecible la existencia. Su oponente Dionisos, proveniente de Asia, es el dios sufriente y agónico, de los fuertes contrastes, bajo cuyos efectos toda tradición sucumbe y hace de la vida un éxtasis de bendiciones y terror. El mito —del héroe sofocleo— en la tragedia quiere

convencernos de esta realidad, lo apolíneo de la máscara es un producto necesario de una mirada que penetra en lo íntimo y horroroso de la naturaleza, sólo así se asegura la verdadera comprensión del concepto de «jovialidad griega» que ha sido falsamente entendido como si ésta fuera un bienestar no amenazado. Esta es, pues, la idea central de una comprensión del mundo griego no sólo como el escenario gobernado por el dios solar con sus bellas figuras sino también el mundo terrible, sombrío, convulsionado, que se nos revela con el dios Zagreo.

Además, estas fuerzas tienen sus objetivaciones en los estados fisiológicos del sueño apolíneo y la embriaguez dionisiaca, que son otro modo de nombrar el poder de Apolo y de Dionisos. Entre ambos se operan diferencias, el sueño es la fuerza creadora del mundo de las imágenes regido por la ley de Apolo por las que otorga al alma humana la felicidad de contemplar lo individualizado. Bajo los efectos de la embriaguez dionisiaca, en cambio, se rompe el sortilegio de toda individuación, toda la potencia artística de la naturaleza se revela en los estremecimientos del éxtasis por el que son rotos todos los límites y la medida, e impera el caos, lo ilimitado y el horror. El mismo instinto que da vida al arte como complemento y consumación de la existencia que induce a seguir viviendo, fue el que hizo surgir el mundo olímpico griego de la belleza y del goce.

Otra forma de mostrar esta oposición es aquella que establece Nietzsche en estrecha relación con el pensamiento de Schopenhauer en su visión del mundo como voluntad y como representación. Por sus atributos Apolo se identifica con la imagen divina del «Principio de individuación», esto es, el mundo como representación, como «velo de Maya», por lo que el hombre vive confiado; mientras que Dionisos representa lo informe y caótico, es lo «Uno primordial», fondo originario de toda la realidad del mundo, es decir, la voluntad como núcleo y centro del mundo, que es así mismo querer inconsciente que mueve el universo interno de toda representación. Entonces, ¿qué es el mundo?, es la creación de esa voluntad originaria que transforma lo ilimitado, desmesurado y caótico en bellas apariencias. Bajo los efectos de la embriaguez se eliminan todos los límites y barreras, se desgarran el «velo de Maya» y queda abolida la confianza que el hombre experimenta ante lo individualizado.

Sin embargo, esa voluntad originaria necesita de las apariencias para su redención, para no sucumbir ante el espanto y el horror. Así se corresponden Apolo y Dionisos: la naturaleza primitiva de las cosas necesita indefectiblemente de la apariencia para redimirse del sufrimiento. De allí se deriva la necesidad de ese mundo de apariencias para no quedar disueltos en el horror que opera desde el fondo abismal. Ésa es la verdadera esencia del arte: transfigurar ese fondo originario de lo dionisiaco en imágenes con las que se

pueda vivir. El hombre y la obra de arte son una repetición de ese proceso primordial formador del mundo y el acto de creación es una forma de comprender aquel acto primitivo de creación del mundo que es primordialmente artístico. Entonces, la totalidad de lo existente hunde sus raíces en la acción de estas poderosas fuerzas, por lo que el arte se convierte en el mejor modo para conocer cómo actúan ambas en el principio formador del mundo, lo que equivale a la fórmula nietzscheana de entender la vida desde la óptica del arte y el arte desde la vida.

Nietzsche interpreta la tragedia ática como una forma de arte supremo, como celebración de la perfecta unión de los principios de lo apolíneo y lo dionisiaco. Una síntesis gloriosa tiene lugar en la acción paralela de sus dos componentes: Dionisos en el coro ditirámico, mientras Apolo se hace presente en el diálogo sencillo, bello y transparente. La tragedia no es una réplica servil de la realidad, ni un mundo de fantasías flotantes, sino un mundo real, tan real como el mundo olímpico. En sus orígenes la tragedia no tiene la intención de producir engaños, por el contrario procura un estado extático en que el individuo se halla fuera de sí, se cree hechizado y actúa como un ser transformado mágicamente.

Según Nietzsche, el verdadero origen trágico se encuentra en la música del coro ditirámico donde se origina la visión de la escena dramática; por el espíritu de la música se revela no sólo la génesis del drama sino también su

decadencia. Esta música no es la música de creación apolínea sino el ditirambo dionisiaco que estimula hasta la máxima intensificación todas las capacidades simbólicas. Ella, con sus sonidos estremecedores, la melodía y el mundo de la armonía, es el reflejo de la infinita variedad que se genera en el cosmos; su multiplicidad de sonidos es el símbolo de la multiplicidad de variaciones y tonos de la naturaleza. La música dionisiaca es la madre de todas las artes y desencadenamiento de todas las fuerzas de placer originadas por el dolor de Dionisos–Zagreos. Por el espíritu de la música se comprende la alegría por la aniquilación del individuo y por ende, todo arte dionisiaco es en este sentido muestra del eterno placer por la existencia.

A diferencia de otras artes, la música no es imitación de una idea, sino la traducción inmediata de todas las vibraciones de la esencia del mundo que es la voluntad. No obstante, a pesar del enorme reconocimiento otorgado por Nietzsche a la música, ésta no es el arte supremo sino la tragedia porque ella es música y escena, es decir, la tragedia es la visión plástica apolínea de los sufrimientos de Dionisos. Mito y héroe trágico son los símbolos universales de los que nos habla la música. En la tragedia tiene lugar la resolución final de la antítesis, esta alianza fraternal, Dionisos habla el lenguaje de Apolo y al final Apolo habla el lenguaje de Dionisos. Al producirse esa maravillosa conciliación, la tragedia y el arte en general alcanzan su meta suprema. Entonces, la tragedia, según Nietzsche la interpreta, es la expresión colectiva

de la dualidad de dos pulsiones artísticas: el espíritu apolíneo y el instinto dionisiaco.

La tragedia, que es la máxima exaltación del pueblo griego, no murió de forma natural sino en manos de dos adversarios: Eurípides y Sócrates. Por la acción del primero comenzó la agonía del género trágico al poner en escena al ser humano de la vida cotidiana. Todos los componentes del drama antiguo: el mito, los caracteres principales, la estructura interna, la música coral y el lenguaje fueron juzgados con gran agudeza por parte de Eurípides, quien consiguió una forma poética que enunciaba: «todo tiene que ser comprensible para que pueda ser comprendido». La tragedia, que en sus orígenes tenía como objetivo la representación del dolor del único héroe Dionisos, ve aniquilada su intención con su eliminación de la escena a favor de los elementos morales e intelectuales, que son antípodas de aquella concepción dionisiaca del mundo. Desaparece el *pathos* que resonaba en los ditirambos, el enigma encuentra solución desde el inicio, y el mito se eclipsa al ser considerado como el resultado de una serie de acontecimientos históricos determinados por una sistematización racional; así fueron enjuiciados desde la ley de la estética racionalista.

Eurípides, para quien «el entendimiento era la raíz de todo querer y de todo gozar», se convirtió en el poeta del socratismo estético con su ataque desmedido contra el componente dionisiaco. El carácter no artístico

eurípideano se resume en el concepto del socratismo según el cual, «todo tiene que ser inteligible para ser bello», «todo sapiente es virtuoso». De este modo, Sócrates aparece como el segundo espectador con el racionalismo como tendencia vital. Ante esto sucumben estrepitosamente la compasión trágica, el asombro, la admiración y se obtiene en cambio la explicación de las causas de lo que habrá de suceder. Mientras la tragedia antigua era el canto exaltante de la vida que la hacía apetecible de ser vivida en todos sus aspectos, con Eurípides el relato puntualiza los acontecimientos contruidos por la razón. Sócrates representa al griego malogrado que quiso corregir la existencia y pretendió cambiar la seguridad instintiva, que es la fuerza creadora y afirmadora, por la lógica y la razón en favor de una sola dimensión de la vida, negadora de la fuerza de Dionisos. Para Nietzsche la oposición Apolo–Dionisos queda superada por una nueva: Sócrates contra Dionisos, que compete a las oposiciones razón *versus* instinto; hombre científico–teórico *versus* hombre trágico–artístico; optimismo racional *versus* sabiduría trágica.

En adelante dos visiones del mundo se mantienen en contradicción, la visión teórica y la visión trágica. El abismo entre ambas se origina porque la racionalidad se funda sobre el optimismo teórico por el cual se cree en la posibilidad de escrutar la naturaleza de las cosas por medio del saber y el conocimiento, que actúan como una medicina universal que genera una escisión entre el conocimiento verdadero y la apariencia (error). Con el

predominio de la racionalidad se funda el esquematismo lógico, servidor fiel a las fuerzas cognoscitivas de la ciencia cuyo mayor antecesor y prototipo es Sócrates.

La esperanza de Nietzsche se edifica sobre el retorno de la cultura trágica donde la ciencia sea reemplazada como meta suprema. El retorno de tal cultura sólo es posible en un proceso gradual e inverso que permita el acceso a lo dionisiaco, que es posible a través de la filosofía de Schopenhauer y la música de Wagner, capaces de vencer el optimismo oculto en la esencia de la lógica. La renovación del aletargado espíritu alemán de su tiempo era posible además por la música, reflejo de la voluntad misma, que por entonces Nietzsche creía era la música wagneriana como arte dionisiaco por excelencia en el que se alcanza la expresión de la omnipotencia de la voluntad, es decir, la vida eterna más allá de toda apariencia, esto a diferencia de las artes plásticas.

Así encara Nietzsche el caballero de Durero acompañado por la muerte y el diablo en medio de un paisaje desértico, sin coloridos retoños de la naturaleza; sobre el hermoso corcel cabalga el nuevo hombre que lleva anidadas en su coraza las esperanzas en un renacer de la cultura trágica. Durero había representado este caballero de hermosa armadura como el «soldado de Cristo», armado para la lucha y confiado en Dios, dador de fuerza para vencer en cada cruzada la muerte y el tiempo, este es el hombre cuya firmeza de su voluntad incorrupta no se vence ante la acción de sus terroríficos compañeros.

Nietzsche ilustra con este caballero a su maestro espiritual Schopenhauer, depositario de su convicción en la renovación del espíritu alemán, que alojaba en su seno un alejamiento frío y hostil entre el verdadero arte y la cultura por la nefasta acción de indignos instructores entretenidos en una retórica ineficaz sobre la belleza, la armonía y la jovialidad griegas. Herederos de la cultura socrática, y bajo la tutela de Sócrates, consideraban únicamente verdadero aquello que estaba fundado en los principios universales de la ciencia y la lógica.

Su filiación —aunque no total adhesión— con Schopenhauer permitió a Nietzsche formular su teoría del conocimiento fundamentada en lo «Uno primordial» como lo verdadero existente que consigue su redención en las bellas formas regidas por el «Principio de individuación» que origina los «velos de Maya» de la apariencia. De nuevo, la antítesis de las fuerzas artísticas primordiales se pone en circulación para la comprensión de la apariencia, pero no como mera apariencia pues lo individualizado es de algún modo tan originario como lo «Uno primordial». Según esto, lo verdadero no reside en entidades inteligibles amparadas por la lógica, lo verdadero es sólo ficción, engaño, apariencias redentoras del dolor primigenio del fondo primitivo, esta es la mejor arma de nuestro caballero nietzscheano y con ello ha de celebrar la victoria sobre el hombre moral y el hombre teórico, detractores de la vida. La razón es incapaz de conocer la verdadera esencia de las cosas y

la lógica, que ha creído poder conocer y escrutar todos los enigmas, queda desplazada como centro de gravedad. Ciertas naturalezas grandes como Schopenhauer y Kant supieron aprovechar el armamento de la ciencia para mostrar el carácter condicionado del conocimiento en general y negar así la pretensión de la ciencia de poseer validez y metas universales.

El oponente a vencer por el caballero Schopenhauer, es Sócrates, el adversario del arte trágico, primer genio de la decadencia, ese hombre ávido de conocimiento, apuntó su mejor daga contra el instinto y lo irracional y junto a Eurípides dieron muerte a la tragedia. Sin embargo, un nuevo soldado renace de los fragmentos, este es el nuevo soldado de Dionisos que empuña con total vigor la lanza, la apuntala en la tierra y restituye una nueva realidad: el arte como el gran estimulante de la vida, donde acaece la máxima intensificación de las fuerzas vitales y creadoras, en contra de la ciencia que, guiada por la racionalidad mina la vida; ahora se enfrentan cara a cara Dionisos contra Sócrates.

La ciencia se siente amenazada por su propia pretensión de escrutar la totalidad y su creencia en que puede abarcar con su conocimiento el mundo de las apariencias tratando de tejer redes que resulten impenetrables. La sentencia de Nietzsche es ver la ciencia desde la óptica del artista pues la ciencia no puede ser vista desde su propio terreno; debe entenderse, no en su sentido tradicional, que supone la garantía absoluta de validez universal, sino como

saber que es un saber entre otro valor que es valoración propiamente humana, esto es, óptica, perspectiva y no conocimiento del *eidos* como abstracciones del mundo inteligible platónico.

El soldado de Dionisos encarna otro modo de conocimiento, el conocimiento trágico, que para poder ser soportado necesita del arte para su protección y remedio. La tragedia que es el arte supremo representa la maravillosa posibilidad de afirmar la vida, a pesar del dolor y del espanto; ella nos enseña la afirmación y no la resignación como pensaba Schopenhauer. De allí que el concepto de lo trágico, que es esencialmente afirmativo, se ponga en relación inmediata con el fenómeno de lo dionisiaco referido a la exuberancia de la vida, al desbordamiento de vitalidad, a sentimientos que crecen en el dolor, a la aceptación de las condiciones más espantosas de la existencia, a ese sentimiento de necesaria unidad entre creación y destrucción; en fin, la afirmación dionisiaca extraída del concepto de lo trágico, es el nombre de la voluntad misma de la existencia.

Esa es la gran promesa de Nietzsche: una edad trágica, el arte supremo en el sentido de afirmar la vida. Por eso el caballero que hemos interpretado aquí es la imagen de ese hombre, del artista trágico que no descansa hasta encontrar nuevos parajes para una conservación de esa conciencia trágica que garantice el porvenir de la humanidad. Éstos son los nuevos hombres, espíritus fortalecidos por la guerra y por la victoria. Este caballero es el gran libertador

de los ideales, no sólo vencedor del hombre teórico y su comandante Sócrates, sino también contra el «soldado de Cristo», el hombre moral que vive según la prudencia, la justicia, la fortaleza y la templanza. La profundidad de este nuevo hombre consiste en que su instinto estético visualiza las consecuencias más lejanas, no se limita a la observación de las cosas próximas, sino que justifica lo malo, enigmático y no se contenta con justificarlo ¡Este es el artista trágico!

Como un episodio de aquella tragedia ática argumentada por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, hemos interpretado la obra pictórica la «Transfiguración» de Rafael, una síntesis también gloriosa de la acción recíproca de las fuerzas opuestas de lo apolíneo y lo dionisiaco, según nos lo presenta en su obra juvenil. El máximo interés en nuestra búsqueda radicaba en llegar a la comprensión de un simbolismo supremo artístico expuesto en una obra de contenidos religiosos cristianos a partir de la cual puede mostrarse el proceso primordial del artista trágico. No sólo la referencia a la obra nos alertó, sino además, nos permitió descubrir el nombre de un artista, que como, Rafael está vinculado al estereotipo de belleza según los límites y medida que gobierna el imperio de Apolo.

Según la referencia de Nietzsche, en este colofón rafaelesco se representa, en necesidad recíproca, tanto el mundo apolíneo de la belleza como su substrato que es la horrible verdad de Sileno, es decir, el fondo originario que necesita de la visión extasiante de la bella apariencia para su permanente

redención. El joven poseso ubicado en la mitad inferior es la muestra del eterno dolor primordial, fundamento único del mundo; aquí la apariencia es sólo reflejo de la contradicción, madre de todas las cosas. La transfiguración se entiende como una reconciliación que opera bajo los efectos mágicos del estado dionisiaco de la embriaguez en los cuales el hombre se reconcilia con la naturaleza, celebra junto a ella la magia poderosa de esa descarga de imágenes delirantes que hacen posible la existencia a pesar de la verdad horripilante que habita en el dolor de las madres del ser. Así, la voluntad helénica quiso autocontemplarse en la transfiguración del genio y del mundo del arte. El arte es esa fuerza capaz de transfigurar la vida misma y convertirla en un fenómeno estético, hasta convencernos de que la totalidad de lo existente, incluso lo feo y lo disarmónico, son el juego artístico que juega la voluntad del mundo en la eterna plenitud de su placer.

Además del simbolismo en esta obra, hallamos un signo esclarecedor de la noción de artista trágico a través de esta reconocida figura del Renacimiento italiano, ¿Rafael un artista trágico? Siguiendo a Nietzsche, encontramos que en él se conjugan todos los rasgos del artista apolíneo y del artista dionisiaco, cuyas características nos aproximan a la condición esencial de todo creador trágico. Rafael es un artista apolíneo porque experimenta la unidad de su ser con la naturaleza, responde a esa necesidad humana de constreñir, de dar medida a aquel mundo que es esencialmente desordenado y caótico y logra

transparentarlo en un mundo de perfección aparente. Logra producir la apariencia por una excitación de la visión obtenida del sueño, y de allí todo lo que transfigura es apariencia. Es el artista que juega con el sueño, es el mundo transfigurado del ojo que crea artísticamente.

Es asimismo artista dionisiaco porque perfora toda apariencia para alcanzar así el fondo terrible y necesita de la apariencia para su redención, se ampara en el espejo transfigurador de las apariencias y contempla placenteramente el mundo de las imágenes. Es el artista que experimenta la embriaguez como fuerza creadora, ese estado que se produce cuando se pierden todos los límites que conforman las ilusiones, las apariencias, y entonces queda sólo ante ese fondo abismal y caótico, y logra así visualizar su eterno dolor y su contradicción. Rafael es el artista dionisiaco que juega con la embriaguez, y es eco de ese dolor primordial. En tal estado posee una plenitud de fuerza, pues experimenta el espanto de la visión, y al mismo tiempo, el éxtasis de la unión con la naturaleza.

Un artista como Rafael no corrige el mundo, lo transforma constantemente y ante la ausencia de modelos él crea sus propias reglas. Es un *médium* del artista primordial. Es en este sentido en que puede afirmarse como un artista trágico, pues librado de su voluntad individual acude al llamado del artista originario —lo «Uno primordial»— y perdido en su intuición artística, deviene en instrumento creador de la vida, y mensajero de las fuerzas

cósmicas, se convierte en expresión de esa voluntad del mundo que crea y destruye eternamente con absoluto placer; convive con la guerra y el aniquilamiento de la apariencia, hasta que acude Apolo con su perfección y actúa como un conjuro a esta destrucción. En el corazón del artista trágico se anida la afirmación, ese santo «decir sí» incluso en las más altas dificultades y hace del dolor un asentimiento y no una reprobación, y en este sentido, Rafael hizo de su vida una obra de arte trágica, que «dice sí», que «hace sí» incluso ante la adversidad y el espanto, es el artista anticristiano por excelencia.

La otra oposición que hemos abordado es Dionisos contra el crucificado, puesta en evidencia en el segundo de los grabados de Dürero, «San Jerónimo en su celda». Según el artista lo ilustra, se presenta otra forma de vivir del hombre según las virtudes teologales: fe, esperanza y amor al prójimo, todas ellas necesarias para lograr la garantía de llegar a ser un buen cristiano. Contra éstas Nietzsche arremete con toda su fuerza porque este es el nuevo enemigo a vencer: el hombre cristiano anclado en la moral detractora de la vida. A la virtud, en tanto hábito y única vía para eliminar los vicios según lo creen los cristianos, Nietzsche contrapone un nuevo sentido de la virtud como vigor, como fuerza activa que es presupuesto de una vida ascendente, no es un don otorgado por Dios sino una necesidad del hombre que lo aleja del peligro de transitar por los caminos de la decadencia. Nietzsche enjuicia crudamente el cristianismo por su abrumadora necesidad de crear trasmundos

que le sirven para evadirse de la contingencia. Así hallamos que en Nietzsche la única fe reconocida es la fe en la vida, en su afirmación. Como se ha entendido en el cristianismo, la fe desacredita la razón y el conocimiento y el camino a la verdad es un camino prohibido. Este es el problema de una nueva interpretación de la verdad, no desde la dimensión de la lógica que la considera *adaequatio*, sino como verdad trágica, revelada como caos, aniquilación, abismo; esto en el horizonte de la verdad como experiencia dionisiaca: el caos primigenio necesita de la transfiguración, de ese juego apolíneo–dionisiaco que hace posible que lo primordial, el substrato del horror, se transfigure en bellas máscaras de Apolo. Así, en el arte queda transfigurado todo lo que existe y la existencia es justificada como fenómeno estético. El arte es el camino del conocimiento de la verdad e incluso la ciencia y la religión quedan reducidas a la esfera del arte.

No hay entidades metafísicas de la realidad aparente del mundo, no hay mundo más allá de lo físico; todo es ilusión, juego y por ello el arte es más valor que la verdad. La totalidad de lo existente es ese flujo continuo del devenir como caos. La falta de fe y la desconfianza en el devenir han servido para proyectar un inexistente «más allá» que se opone a la facticidad cambiante de los acontecimientos vitales. Frente a la tradición platónica, Nietzsche cree en la vida, en la apariencia, de allí que la fe según Nietzsche la interpreta, es afirmación de la vida en devenir, de la realidad como mera

aparición. Si la vida es esa lucha entre Apolo y Dionisos y el arte está indisociablemente unido a esa duplicidad, entonces, la vida y el arte deben ser vistos desde los principios del dinamismo y lo esencialmente creador.

La segunda de las virtudes teologales, la esperanza, es considerada por Nietzsche como «esa capacidad de entretener a los desgraciados», de mantenerlos en pie ante la esperanza en un «más allá». En contra de esta actitud nihilista, dominada por el resentimiento y la falsedad, propia del cristianismo, encontramos con Zarathustra que el hombre debe permanecer fiel al sentido de la tierra, ¡nada ultramundano, nada de idealidad! La tierra es la realidad del hombre, opuesto a todo lo ultraterrenal; esto implica la valoración de todo aquello que sea digno de fomentar la vida. La virtud sólo puede ser alcanzada siendo fieles al sentido de la tierra como único horizonte en el que el hombre ha de ser superado, esto es el anuncio de la llegada del superhombre que se incorpora a la tierra. Este superhombre ya encontraba su antecesor en el artista trágico de *El Nacimiento de la Tragedia*. El artista que, a diferencia del santo, no tiene pretensiones ni metas fuera de este mundo, por lo tanto no se hace cautivo de la Verdad absoluta que reside en Dios, pues su única verdad es el horror y la desmesura del dios sufriente.

Para Nietzsche, el amor cristiano es una fuerza dulcificadora que actúa sobre el hombre y hace que «vea las cosas como no son». El amor debe entenderse como una fuerza transfiguradora similar a la fuerza experimentada

en el estado de embriaguez. Cuando ama, el hombre se siente más fuerte, más rico, más perfecto. De ahí la función orgánica del arte, como el mayor estimulante vivo, y tiene por tanto una finalidad sublime aun en su propia mentira. El arte tiene ese valor de ilusión transfiguradora, como voluntad creadora y afirmativa, sólo posible por el estado de ánimo que provoca la embriaguez. El instinto del artista verdadero es representar las cosas enigmáticas a las que no teme ni huye porque en estado de embriaguez experimenta el aumento de sentimiento de poder y perfección.

Dionisos contra el crucificado es la oposición que sintetiza el sentido y la valoración de la existencia que ha sido menospreciada y aniquilada en su plenitud por el cristianismo y sus valores morales, pero también por la ciencia y su esquematismo lógico. Opuesta a la negación de la vida hecha religión que es el cristianismo, Nietzsche eleva su mayor sentencia en clave también religiosa, de aquella religión del dios salvaje, de Dionisos. Así se contraponen la renuncia cristiana que conduce al ascetismo frente a la aceptación dionisiaca. La vida es dolor, lucha, contradicción pero también es espejo luminoso de la alegría, de la guerra; es creación vigorosa de ese dios artista amoral. Por lo tanto, nada es injusto en el devenir, la vida es afirmada en sus lados más terribles y trágicos por ser creación del dios despedazado, que resume y resuelve los problemas y contradicciones de la existencia. San Jerónimo es el hombre domesticado que ve con rencor la prosperidad fisiológica, la alegría y

la belleza, mientras que el sufrimiento, la fealdad y el autosacrificio son el supremo goce de su deseo, su fervor y su pasión verdadera.

Embriaguez de sufrimiento es la clave para comprender la oposición Dionisos y el crucificado, el hombre cristiano sufre para hallarse en el camino a una sana existencia; por el contrario, el hombre dionisiaco sufre por una sobreabundancia de vida. El sufrimiento como afirmación de la vida es el mensaje de Dionisos, así fue como lo percibieron los griegos; el griego apolíneo supo que su existencia entera con toda su belleza y su templanza descansaba sobre un fundamento oscuro de sufrimiento. Lo verdaderamente existente es lo eternamente sufriente y colmado de contradicciones, esto se nos revelaba en la «Transfiguración» de Rafael, en esa fusión con el ser primigenio el hombre conoció el dolor como fundamento de todo lo existente.

La tesis de la justificación de la existencia sólo como fenómeno estético es la defensa ejercida por Nietzsche contra toda interpretación moral y la doctrina cristiana que con su veracidad de Dios relega, reniega y condena todo arte al reino de la mentira. Este modo de pensar que es hostil al arte lo es también a la vida, pues la vida se basa en «la apariencia, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y del error». Contra la voluntad de ocaso del cristianismo, la voluntad creadora del arte, éste es el eje central de su pensamiento estético, el arte como fuerza superior donde se ancla el sentido de la justificación de la vida. El verdadero artista es aquél que transforma su

vida en una obra de arte, que es voluntad afirmativa del sufrimiento y del dolor y espera contemplar la escena formadora del mundo, «del niño que coloca piedras aquí y allá», de ese juego inocente del dios artista Dionisos.

La legitimación estética que Nietzsche propone en sus tiempos juveniles, nos orienta en su concepción del arte, una visión que tiene el privilegio de ser inmoral, no inspirada por la virtud. Se expresa así la experiencia metafísica de la actividad artística: «el arte y no la moral es presentada como la actividad propiamente metafísica del hombre». El sentido de artista que se dibuja claramente aquí es el dios artista amoral que tanto en el construir como en el destruir lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos. La metafísica de artista, expresa en *El Nacimiento de la Tragedia*, es un modo de interpretar y descifrar la esencia del universo, como lo afirma E. Fink, indisociable con el concepto de genio, del hombre creador que en su acto de procreación artística se fusiona con el artista primordial del mundo, por su intuición, penetra en lo esencial y deviene instrumento creador de la vida como portador de las tendencias cósmicas. Su primera consideración del arte como valor supremo es el punto de viraje con altas resonancias en su pensamiento posterior, por ello esta es la primera transvaloración de los valores: ilusión, imaginación y juego son ahora los valores supremos. Esta es la dimensión axiológica que sitúa al arte como un medio para la interpretación y comprensión de la totalidad. El arte y sólo el arte, nos salva así para la vida.

En la «Melancolía I» de Durero hemos descifrado sus contenidos filosóficos desde el gran símbolo del juego, empleado por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia* para explicar esa realidad primordial. El juego en sus dimensiones como juego del dios, como juego de lo apolíneo y lo dionisiaco y como símbolo de creación del niño y del artista, es la dimensión que creemos se ve simbolizada magistralmente en esta calcografía de intrincados significados en el plano iconográfico. En sentido extenso, el concepto de juego expresa cualquier actividad u operación ejercida sólo con miras a sí misma y no por el fin al que tiende o por el resultado que produce y cuyo objetivo principal es proporcionar entretenimiento y diversión. El mundo como el juego de Zeus que juega consigo mismo, es la metáfora cósmica empleada por Heráclito para explicar el origen de la totalidad. Esta idea también sirvió a Nietzsche para su propuesta de una valoración de la existencia esencialmente inocente y alegre que es posible por la intelección del juego divino de Dionisos que crea y destruye incesantemente; es el juego inocente del *aión* «como principio de creación eterna e inagotable».

El juego se deriva y tiene como fundamento la guerra, es decir, lucha de contrarios en cuya armonía no existe injusticia alguna, deviene eternamente justa e inocente. Con esta idea se extingue todo sentido de culpabilidad y pesimismo sobre la existencia, pues el mundo es la acción lúdica de Zeus. Apolo y Dionisos como divinidades artísticas y sus principios regidores se

comprenden desde las primeras líneas de *El Nacimiento de la Tragedia* como la lucha de dos impulsos naturales en constante discordia creando siempre nuevas criaturas. El juego así entendido pone de manifiesto el juego dionisiaco del mundo, de ese fondo primordial que edifica y destruye el mundo fenoménico de Apolo, más allá de toda estimación de valores. Ese juego cósmico es siempre constante devenir, sin treguas pero también sin fines ni metas. Ese devenir y perecer, sin justificación moral alguna sólo se dan en el juego del niño y del artista. Este es el símbolo de la creación del mundo equiparable a la acción lúdica del niño que construye y derriba incesantemente y del artista que en su proceso de creación rememora la acción del artista originario que produce la bella apariencia como producto artístico de su instinto, en el que se encuentra a sí mismo y se autocontempla.

Para comprender el mundo como juego, es preciso ser estético, comprender que el conflicto de la naturaleza queda resuelto en el instante en que tanto el artista como el niño contemplan su obra y descubren en ella el conflicto resuelto en la armonía. El arte devela esa realidad dionisiaca de construcción y destrucción simultánea. Nietzsche se desplaza desde su primera consideración del juego como edificación y destrucción y fundamento esencial del mundo, hacia el horizonte del juego como una proyección de valores en los tiempos de *Así habló Zaratustra*. El juego es la liberación inocente de todas las

viejas ataduras, llámense éstas metafísica (en el sentido platónico-cristiano), religión, moral o cultura.

El juego como el mejor modo de tratar con grandes tareas, como presupuesto inicial, es la tarea de Zaratustra. «Crear como juego» es la libertad creadora que quiere un nuevo comienzo, que es olvido, precisa antes que nada inocencia y ausencia de culpas. Por ello, de las tres transformaciones del espíritu del hombre para alcanzar esa libertad creadora, la última de ellas, es cuando el espíritu se convierte por la inocencia del niño, porque él es la inocente posibilidad de una innovación verdadera, es plenitud de la existencia porque la vive con afirmación y con voluntad propia.

De este modo el juego, es la manifestación del santo «decir sí», es la decisión infantil firme y decidida de entregarse al momento de jugar, querer su voluntad y querer su mundo. Esta última metamorfosis del espíritu es necesaria para que exista el hombre creador, es decir, el superhombre. Un hombre esencialmente libre, fiel al sentido de la tierra sin depender de ninguna providencia divina y en su acto creador se sabe a sí mismo uno e idéntico con la energía creadora de la tierra.

En general, la vida no puede ni debe ser un fenómeno moral, sino un fenómeno inocente y lúdico, más allá del bien y del mal, esto es, la expresión del mundo dionisiaco que se crea y se destruye continuamente a sí mismo. El hermoso mensaje simbólico del juego trama el pensamiento filosófico de

Nietzsche, que es un modo de pensar afirmado desde lo trágico en sentido afirmativo, la vida, que en medio de la diversidad y mutabilidad se vuelve creadora, libre e inocente mediante la Voluntad de Poder que es ese desbordamiento de fuerzas, vitalidad y expansión. Esa voluntad quiere el devenir, inocente y lúdico, el Eterno retorno, que es instrumento de esa voluntad de poder. Lo que otorga impulso a las fuerzas creadoras necesarias para la Transvaloración de los valores es el instinto de juego como proyección de mundos de valores que hace posible la llegada del Superhombre como hombre creador, que se supera a sí mismo que afirma la vida en devenir, del hombre como puente y no como meta. El juego es esencialmente antinihilista porque se alza contra la devaluación, el desprecio y la renuncia a la vida, es amoral y aniquilador de todo espíritu de venganza.

El escenario cósmico del juego develado en la «Melancolía I» de Durero, es el escenario de la estética de Nietzsche entendida como una *ontología poética*, como hacer creador, producción simbólica que ubica al arte en una parcela de privilegio en tanto voluntad creadora mediante el cual se pone en evidencia el fondo último de la existencia para poder fijarlo a través de ficciones y engaños. Y al artista como realidad más transparente para poder mirar los instintos fundamentales de poder, de la naturaleza, de la religión y de la moral, pues como creador es *médium* que transforma el principio primigenio del caos y la informidad en máscaras policromas de bellas apariencias.

El proyecto filosófico de Nietzsche ya estaba esbozado en su primer libro *El Nacimiento de la Tragedia*, él contiene en germen las ideas centrales de todo su pensamiento posterior anunciado en el mensaje portentoso del dios Dionisos, de una nueva voz que no se disipa en el tránsito por nuevos parajes, que no sucumbe ante ningún juez investido de moralidad ni con capucha de religioso. Dionisos es el gran símbolo de un nuevo mensaje que lleva el sello de una consideración de la existencia como fenómeno estético, es decir, como *póiesis*, como fuerza creativa esencialmente artística.

Entonces, la primera estética de Nietzsche expuesta en esta primera obra es una estética dionisiaca, que no permite encararla desde una única dimensión —como ciencia que trata sobre lo bello—, sino como una bella trama reticulada de líneas con la profundidad del buril que el maestro Durero supo llevar magnamente a sus soportes o de perfectos matices policromos como los de Rafael. Los argumentos centrales de esa estética dionisiaca podemos sintetizarlos en estas ideas claves: a) la estética de Nietzsche no es una ciencia sobre lo bello, sino un modo de vida y de pensamiento; b) sus fundamentos los encuentra en la acción antitética de la duplicidad genética de lo apolíneo y lo dionisiaco que ilustra Rafael en su «Transfiguración»; c) el arte es elevado a valor supremo por encima de la ciencia y de la verdad cuya significación quedó manifiesta en «El Caballero la muerte y el diablo» de Durero; d) lo verdaderamente existente no reside en entidades trasmundanas

como lo enseña el cristianismo, todo es sólo error, ficción, ilusión, apariencia;

e) el arte es el juego que el mundo juega consigo mismo y el hombre artista es, en los instantes de su creación, el artista primordial representado en la «Melancolía I». Lo dionisiaco es puesto en el centro de gravedad, en ese centro donde acontece el juego inocente de Apolo y Dionisos, del arte y del artista.

Nietzsche logró revelarnos el dolor primordial sufrido en la transfiguración a través de un supremo simbolismo, supo dibujar aquel caballero acorazado en medio del desierto sombrío como «el soldado de Dionisos» para defenderse del hombre moral y cristiano ensimismado en su propio pensamiento y devolvemos finalmente al escenario del mundo donde Apolo y Dionisos juegan su juego, juego del mundo sobre la rueda del azar; el bello Apolo ensimismado en su melancolía conoce que el substrato de su imperio de bellas imágenes es puro dolor, caos, destellos fulgurantes del dolor del mundo mientras el dios niño juega hasta la eternidad en la plenitud de su placer.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE FRIEDRICH NIETZSCHE

Nietzsche, Friedrich., *Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Massimo Montinari. W de Gruyter, Berlín, 1967-1988.

-----., *Der Wille zur Macht*. Versuch einer Umwertung aller Werte. Sämtliche Werke in Zwölf Bänden. Band IX, Alfred Kröner Verlag Stuttgart, 1964.

-----., *The Will to Power*. Translated by Walter Kaufmann and R.J. Hollingdale and edited with commentary, by Walter Kaufmann. Vintage Books, A Division of Random House, New York, 1968.

-----., *La voluntad de poder* (edición corregida), Prólogo de Dolores Castrillo Mirat, trad. de Aníbal Froufe, Edaf, Madrid, 2003.

-----., *La voluntad de poderío*. Prólogo de Dolores Castrillo Mirat, trad. de Aníbal Froufe, Edaf, Madrid, 1981.

-----., *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1979.

-----., *Más allá del bien y del mal*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1993.

-----., *El Anticristo*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1988.

-----., *Crepúsculo de los Ídolos*, trad. de A. Sánchez Pascual Alianza, Madrid, 1993.

-----., *Ecce Homo*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1977.

-----., *Also Sprach Zarathustra. Ainsi Parlait Zarathoustra*, Traduction et préface de Geneviève Blanquis, éd. Bilingue, Aubier-Flammarion, Paris, 1969.

- ., *Así habló Zaratustra*, de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1980.
- ., *La ciencia jovial*, “La Gaya Scienza”, trad. de J. Jara, Monte Avila, Caracas, 1985.
- ., *Humano, demasiado humano*, trad. de C. Vergara, Edaf, Madrid, 1980.
- ., *La genealogía de la moral, un escrito polémico*, Trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1978.
- ., *Nietzsche contra Wagner*, trad. de J. Arántegui, Siruela, Madrid, 2003.
- ., *El Paseante y su sombra*, trad. de J. Arántegui, Siruela, Madrid, 2005.
- ., *Estética y teoría de las artes*, trad. de A. Izquierdo, Tecnos, Madrid, 2004.
- ., “Sobre la utilidad y perjuicios de la historia para la vida”, *Consideraciones Intempestivas (Unzeitgemässe Betrachtungen)*, II. Trad. de D. Garzón, Edaf, 2004.
- ., *Sabiduría para pasado mañana. Selección de Fragmentos póstumos (1869-1889)*, trad. de J.L.López y S. Koch, Tecnos, Madrid, 2002.
- ., *Das Philosophenbuch. Theoretische Studien*, trad., introduction et notes par A. K. Marietti, Édition bilingue, Aubier-Flammarion, Paris, 1969.
- ., *El libro del filósofo*, trad. de A. Berasain, Presentación de los textos de Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1974.
- ., *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, Trad. *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Cuadernos Teorema, N° 58, Valencia, Trad. Luis Fernando Moreno Claros, Valdemar, 1999, 2001.
- ., *Morgenröthe*. 1881 Trad. Pedro González Blanco: *Aurora. Pensamientos sobre los prejuicios morales*, J. de Olañeta ed., Palma de Mallorca, 1978.

GENERAL

Abbagnano N., *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Aragay, Narcís., *Origen y decadencia del logos. Giorgi Colli y la afirmación de lo trágico*, Anthropos, Barcelona, 1993.

Araos Uzqueda, J., "Configuraciones de lo real, en Heráclito y Nietzsche": *Yachay* 29, (1999), Universidad Boliviana, Cochabamba, pp.11-22.

Assoun, P., *Freud y Nietzsche*, trad. de O. Barahona y U. Doyhamboire, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

Ávila Crespo, R., *Nietzsche y la redención del azar*, Universidad de Granada, Granada, 1986.

-----, *Identidad y tragedia. Nietzsche y la fragmentación del sujeto*, Crítica, Barcelona, 1999.

-----, *El desafío del nihilismo. La reflexión metafísica como piedad del pensar*. Editorial Trotta, Madrid, 2005.

Ballarini, A., *Essere collettivo dominato. Nietzsche e il problema della giustizia*, Giuffrè, Milano, 1982.

Barasch, M., *Teoría del arte de Platón a Winckelmann*, trad. de F. Salcedo, Alianza, Madrid, 1996.

Barker, S., *Autoaesthetics: strategies of the self after Nietzsche*, Humanites Press, Atlantic Higlands, 1999.

Barrera, C., *Ideas sobre el arte y el juego en la filosofía de Federico Nietzsche*, Trabajo de tesis no publicado, Universidad de Los Andes, Mérida, 1995.

Barrios, M., *Voluntad de lo trágico. El concepto nietzscheano de voluntad a partir de El Nacimiento de la Tragedia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.

-----; *La voluntad de poder como amor*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1990.

- Bayer, R., *Historia de la estética*, trad. de J. Reuter, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- Bedano, M., “El pensamiento trágico de Schopenhauer y Nietzsche”, Universidad de Río Cuarto, Argentina, Disponible: <http://www.alfinal.com/Temas/shopniet.php> [Consulta: 2008, febrero 24].
- Bertrand, J.M., “Alberto Durero, un pequeño tratado de alquimia”, en: *La alquimia en el Bosco, Durero y otros pintores del Renacimiento*, Symbolos, Barcelona, 1987.
- Blázquez, J.S., *Santos de leyenda leyendas de santos*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2000.
- Bozal, V., (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2vols., Visor, Madrid, 1996.
- Burgos, E., *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, Universidad, Zaragoza, 1993.
- Caccari, M., “Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana”: *Desde Nietzsche. Tiempo, arte y política*, trad. de M. Cragolini, Biblos, Barcelona, 1994.
- Cappelletti, A., *Mitología y filosofía. Los Presocráticos*, Cincel, Madrid, 1986.
- , *La estética griega*, Talleres Gráficos Universitarios, Mérida, 1991.
- Carrillo Canán, A., “Dolor y sufrimiento en Nietzsche o la crianza del héroe”: *Elementos, Ciencia y Cultura* 46 (2002), Universidad Autónoma de Puebla, México, pp.25-32.
- Cassirer, E., *Filosofía de la ilustración*, trad. de E. Ímaz, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1994.
- Colli, G., *Después de Nietzsche*, trad. de C. Artal, Anagrama, Barcelona, 1988.
- , *Introducción a Nietzsche*, trad. de R. Medina, Folios ediciones, México, 1983.
- Copleston F., *Historia de la filosofía*, trad. de A. Domènech, 8 vols., Ariel, Barcelona, 2004.

- Crawford, C., *To Nietzsche. Dionysos, I love You!*, State University of New York, Albany, 1995.
- Cruz, Danilo, *A propósito de Friedrich Nietzsche y su obra*, Norma, Bogotá, 1993.
- De La Brosse, O., y otros (eds.), *Diccionario del cristianismo*, trad. de A. Lator, Herder, Barcelona, 1986.
- De La Vega, M., “La crítica de Nietzsche a la metafísica y su visión del arte como valor supremo” I: *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*. 227, Tomo XXXVII/5, septiembre (1980), Librería Buchholz, Bogotá, pp. 513-553.
- , “La crítica de Nietzsche a la metafísica y su visión del arte como valor supremo” II: *Eco Revista de la Cultura de Occidente*. 231, Tomo XXXVIII/3, enero (1981), Librería Buchholz, Bogotá, pp. 225-264.
- , “El proyecto filosófico de Nietzsche como prefiguración de la superación de la metafísica según Heidegger”: *Estética 13* (2008), Talleres Gráficos Universidad de Los Andes, Mérida, pp. 137-148.
- , “Filosofía, lenguaje y hermenéutica”. *Hermenéutica. Interpretaciones desde Nietzsche, Heidegger, Gadamer y Ricoeur*. M. Navia y A. Rodríguez, compiladores. Universidad de los Andes, Consejo de Publicaciones, Mérida, Venezuela, 2008, pp. 209-221.
- , “Paradojas del nihilismo y la voluntad de poder. Actualidad del pensamiento de Nietzsche”: *Philosophica* 30 (2006), Filosofía alemana: sentido y trascendencia Parte I. Revista del Instituto de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Viña del Mar, pp. 51-63.
- , “Estética clásica vs. estética contemporánea”: *Estética 4* (2001), Talleres Gráficos Universidad de Los Andes, Mérida, pp. 59-72.
- , “Nietzsche: la voluntad de poder como conocimiento”. M. Navia (ed.): *Seminario Nietzsche 2000*, 2da.ed., Centro de Investigaciones Estéticas, Universidad de Los Andes, Mérida, 2002. Versión CD
- , “De Benedetto Croce a Martin Heidegger. La estética límite”: *Estética 7* (2004), Talleres Gráficos Universidad de Los Andes, Mérida, pp. 159-170.

- ., “Reivindicación de la estética: *organon* de la filosofía y fundamento de la ética”: *Relea* 21 (2005), CIPOST, Universidad Central de Venezuela, Caracas, pp.167-185.
- ., “Ética e Política. Genealogía e alcance do ‘último homem’ na filosofía de Nietzsche”. *Cadernos Nietzsche*. N° 17, Sao Paulo, (2004), pp. 57-86.
- ., “Poética y Pensar: Nietzsche precursor de Heidegger”: *Estética* 12 (2008), Talleres Gráficos Universidad de Los Andes, Mérida, pp. 167-175.
- De Santiago Guervós, L., *Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Trotta, Madrid, 2004.
- Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*, trad. de C. Artal, Anagrama, Barcelona, 1971.
- Díaz, C., *Nihilismo y estética. Filosofía de fin de milenio*, Cincel, Madrid, 1988.
- Duch, Ll., *Mito, Interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, trad. de F. Babí I Poca y D. Cía, Herder, Barcelona, 1998.
- Djuric, M., *Nietzsches und die Metaphysik*, Walter de Gruyter, Berlín-Nueva York, 1985.
- Duvignaud, J., *El juego del juego*, trad. de J. Ferreiro, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Estrada Herrero, D., *Estética*, Herder, Barcelona, 1988.
- Festugière, A., *La esencia de la tragedia griega*, Ariel, Barcelona, 1986.
- Figl, J., *Interpretacion als Philosophisches Prinzip. F. Nietzsche universelle Theorie del Auslegung im späten Nachlaas*, Walter de Gruyter, Berlin-Nueva York, 1982.
- Fink, E., *La filosofía de Nietzsche*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1986.
- Fischer-Dieskau, D., *Wagner y Nietzsche: el mistagogo y su apóstata*, Altalena, Madrid, 1982.
- Frank, M., *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, I. Teil, Frankfurt, 1982.
- Frenzel, I., *Nietzsche*, Salvat, Madrid, 1985.

- Foucault, M., *Las palabras y las cosas*, trad. de E.C. Frost, siglo XXI, Argentina, 1968.
- Galimberti, Katja, *Nietzsche. Una guía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2004.
- García Blanco, J., “Melancolía de Durero”, 2007, [texto en la web] Disponible: <http://arssecreta.com> [Consulta: Diciembre, 2008].
- García Ninet, A., “Nietzsche: La contraposición entre veracidad y fe. La crítica de la fe”: *A parte Rei* 51, (2207), pp.1-15.
- Gutiérrez Girardot, R., *Nietzsche y la filología clásica. La poesía de Nietzsche*, Panamericana, Bogotá, 2000.
- Heidegger, M., *Nietzsche I y II*, trad. de J. Vermaal, Destino, Barcelona, 2000.
- , “La frase de Nietzsche 'Dios ha muerto'”: *Caminos del bosque*, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid, 1995.
- , “Quién es el Zarathustra de Nietzsche”: *Conferencias y artículos*, trad. de E. Barjau, Serbal, Barcelona, 1994.
- , *¿Qué significa pensar?*, Nova, Buenos Aires, 1982.
- , *Schelling y la libertad humana*, trad. de A. Rosales, Monte Ávila, Caracas, 1990.
- Hirschberger, J., *Historia de la filosofía*, 2 vols., trad. de L. Martínez, Herder, Barcelona, 1986.
- Knackfuss, H., *Dürer, C. Dodgson* (Trad.inglés), Velhagen &Klassing, 1990.
- Izquierdo, A., *El resplandor de la apariencia*, Libertarias-Prodhufi, Madrid, 1993.
- , *El concepto de cultura en Nietzsche*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- Janz, Curt Paul., *Friedrich Nietzsche*. 4 vols, trad. de J. Muñoz e I. Reguera, Alianza, Madrid, 1987.
- Jara, J., *Nietzsche un pensador póstumo: el cuerpo como centro de gravedad*, Anthropos, Barcelona, 1998.

- Jaspers, K., *Nietzsche. Introducción a su filosofía*, trad. de E. Estiú, Sudamericana, Buenos Aires, 1973.
- ., *Lo trágico*, trad. de J.L del Barco, Ágora, Málaga, 1995.
- Jiménez Moreno, L., *El pensamiento de Nietzsche*, Cincel, Madrid, 1986.
- Kant, E., *Crítica del Juicio*, F.Larroyo (Trad.), Porrúa, Argentina, 1978.
- ., *Crítica de la Razón Pura*, trad. de J. del Perojo y J. Rovira, Orbis, Barcelona, 1983.
- Klossowski, P., *Nietzsche y el círculo vicioso*, trad. de N. Sánchez, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- Kolakowski, L., *La presencia del mito*, trad. de G. Bolado, Cátedra, Madrid, 1990.
- Laiseca, L., *El nihilismo europeo. El nihilismo de la moral y la tragedia anticristiana en Nietzsche*, Biblos, Buenos Aires, 2001.
- Lefebvre, Henri, *Nietzsche. Textos escogidos*. Trad. Ángeles H. De Gaos. Introducción de Danilo Cruz Vélez, “El puesto de Nietzsche en la historia de la filosofía”, Breviarios del F.C.E., N° 226, México, 1975.
- Löwith, Karl, *De Hegel a Nietzsche*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
- Magee, B., *Schopenhauer*, trad. de A. Bárcena, Cátedra, Madrid, 1991.
- Mann, T., *Schopenhauer, Nietzsche y Freud*, Plaza y Janés, Barcelona, 1984.
- Marchan Fiz, S., *La estética en la cultura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- Marcovich, M., H., *Heraclitus. Texto griego y versión castellana*, Talleres Gráficos Universitarios, Mérida, 1986.
- Martínez, M., *La libertad de la libertad en Nietzsche: una interpretación de la filosofía nietzscheana*, Egido, Zaragoza, 1999.
- Massuh, V., *Nietzsche y el fin de la religión*, Sudamericana, Buenos Aires, 1985.
- Meléndez G. (comp.), *Nietzsche en Perspectiva*, Siglo del Hombre, Bogotá, 2001.

- Mondolfo, R., *Heráclito, Textos y problemas de su interpretación*, trad. de O. Caletti, Siglo Veintiuno, México, 1986.
- Morawski, S., *Fundamentos de estética*, trad. de J. Álvarez., Península, Barcelona, 1977.
- Navia, M., Nietzsche. *Filosofía del devenir (De sus orígenes al Zaratustra)*, Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, España, 1988.
- ., “¿Hermenéutica en Nietzsche?” *Hermenéutica. Interpretaciones desde Nietzsche, Heidegger, Gadamer y Ricoeur*. M. Navia y A. Rodríguez, compiladores. Universidad de los Andes, Consejo de Publicaciones, Mérida, Venezuela, 2008.
- Paltrinieri M. y otros, *Durero. Grandes Maestros del Arte*, Marín, Nicaragua, 1977.
- Panofsky, E., *Estudios sobre iconología*, trad. de B. Fernández, Alianza, Madrid, 1979.
- ., *Idea*, trad. de M. Pumarega, Cátedra, Madrid, 1995.
- ., *Vida y arte de Alberto Durero*, trad. de B. Fernández y M. Campoamor, Alianza, Madrid, 1982.
- Pfeiffer, E., *Documentos de un encuentro. Friedrich Nietzsche, Lou Von Salome, Paul Rée*, trad. de A. Domenech, Laertes, Barcelona, 1982.
- Philonenko, A., S., *Una filosofía de la tragedia*, trad. de G. Muñoz-Alonso, Anthropos, Barcelona, 1989.
- Platón., *Obra completa*, 12 vols, trad. de J.D.García Bacca, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1982.
- Pujante, D., *Un vino generoso. Sobre el nacimiento de la estética nietzscheana: 1871-1873*, Universidad de Murcia, 1997.
- Quesada, J., *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche*, Anthropos, Barcelona, 1988.
- Reale, G., y Antiseri, D., *Historia del pensamiento filosófico y científico. Del romanticismo hasta hoy*, vol.III, trad. de J. Iglesias, Herder, Madrid, 1995.
- Riezu, J., *Nietzsche. Estética, religión y moral*, Reus, Granada, 1986.

- Rujana, M., (comp.), *Nietzsche en el horizonte de la contemporaneidad. El diseño de una nueva sensibilidad hermenéutica*, Siglo del Hombre, Bogotá, 2002.
- Safransky, R., *Nietzsche, biografía de un pensamiento*, trad. de R. Gabás Pallas, Tusquets, Barcelona, 2001.
- ., *Friedrich Schiller o la invención del idealismo alemán*, Tusquets, Barcelona, 2006.
- ., *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, trad. de J. Planell Puchades, Tusquets, Barcelona, 2008.
- ., *Romanticismo una odisea del espíritu alemán*, trad. de R. Gabás Pallas, Tusquets, Barcelona, 2009.
- Sánchez Meca, D., *En torno al superhombre, Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- ., *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*, 2ª edición, Tecnos, Madrid, 2006.
- Sánchez Vázquez, A., *Invitación a la estética*, Grijalbo, México, 1982.
- Savater, F., *Nietzsche*, Barcanova, Barcelona, 1982.
- ., *Idea de Nietzsche*, Ariel, Barcelona, 2003.
- ., *Así hablaba Zaratustra*, Áltera, Barcelona, 1996.
- Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, 2 vols., V. Ortega (Dir.), Orbis, Barcelona, 1985.
- Sloterdijk, Peter, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Traducción e introducción de Germán Cano, Valencia, ediciones Pre-Textos, 2000.
- Souriau, E., *Diccionario Akal de Estética*, trad. de I. Grasa, y otros, Akal, Madrid, 1998.
- Steinmann, Michael, *Die Ethik Friedrich Nietzsches*, W. De Gruyter, Berlin/New York, 2000.
- Summers, D., *El juicio de la sensibilidad*, trad. de J. Cloquell, Tecnos, Madrid, 1993.
- Talvacchia, B., *Rafael*, trad. de G. Deza, Phaidon, Barcelona, 2007.

- Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas*, trad. de F. Rodríguez, Tecnos, Madrid, 1997.
- Toro Himiob, B., *Apolo y Dionisos, La integración de la sombra*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1992.
- Vaihinger, H., *La voluntad de ilusión en Nietzsche*, Teorema, Valencia, 1980.
- Valadier, P., *Nietzsche y la crítica del cristianismo*, Cristiandad, Madrid, 1982.
- Valverde, J., *Nietzsche, de filólogo a Anticristo*, Planeta, Barcelona, 1994.
- Vasari, G., *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, trad. de J. Payro, Cumbre, México, 1978.
- Vattimo, G., *El sujeto y la máscara, Nietzsche y el problema de la liberación*, trad. de J. Binaghi, Península, Barcelona, 1989.
- , *Más allá del sujeto, Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, trad. de J. Gentile, Paidós, Barcelona, 1989.
- , *Introducción a Nietzsche*, trad. de J. Binaghi, Península, Barcelona, 1990.
- , *El fin de la modernidad, Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. de A. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1990.
- , *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, trad. de C. Revilla, Paidós, Barcelona, 2002.
- Vermal, J., *La crítica de la metafísica en Nietzsche*, Anthropos, Barcelona, 1987.
- Villacañas, J. L., (ed.), *La filosofía del siglo XIX*, Trotta, Madrid, 2001.
- Viñas Piquer, D., *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002.
- V.V.A.A., *Nietzsche actual e inactual*, Mónica Cragnolini, Gregorio Kaminski, compiladores. Vol. 2, U.B.A., Buenos Aires, 1996.
- V.V.A.A., "Nietzsche" 125 años. *Eco*, Revista de la Cultura de Occidente. Tomo XIX/5-6-7, Librería Bucholz, Bogotá, sept., oct., nov., 1969.