



UAEM

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DEL ESTADO DE MÉXICO



FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN FILOSOFÍA

TESIS

La justificación estética de la existencia en Nietzsche

Que para obtener el título de:
Licenciado en Filosofía

Presenta:
Jesús Ignacio Gutiérrez Sánchez

Asesor de Tesis:
Lic. Adrián Isaac Rojas Pérez

Toluca, Estado México, 2017.

Dedicatoria

*Para la única y verdadera virgen radiante,
la ojizarca pintora de ilusiones... Denisse.*

ÍNDICE

	PÁGINAS
INTRODUCCIÓN	4
 CAPÍTULO 1. “VIDA, ILUSIÓN Y EMBRIAGUEZ”	
1.1. La <i>opera prima</i>	7
1.2. La dualidad artística: Apolo y Dioniso.....	13
1.3. Lo apolíneo y la experiencia de la ilusión.....	17
1.4. La embriaguez dionisiaca.....	25
 CAPÍTULO 2. “ESPLENDOR Y DECADENCIA DE LA TRAGEDIA”	
2.1. La tragedia como reconciliación artística.....	34
2.2. La decadencia del arte trágico.....	46
2.3. La figura de Sócrates a la luz de la tradición.....	51
2.4. Sócrates según Nietzsche.....	55
2.5. Música, ópera y el nuevo arte germánico.....	69
 CONCLUSIONES	 75
 BIBLIOGRAFÍA	 87

INTRODUCCIÓN

El siglo XX fue un siglo nietzscheano. Prueba de esto son los incontables estudios dedicados a desmitificar, interpretar e incluso combatir, el pensamiento de Friedrich Nietzsche. La presencia o legado de Nietzsche se vuelve patente en los más variados campos cultivados por el espíritu humano, desde el arte hasta la literatura, desde la psicología hasta la política. Y es cabalmente en el campo filosófico donde más se ha auscultado con atención el inquietante eco de su mensaje intempestivo. En este contexto, no pocas han sido las figuras (eminentes) del panteón filosófico contemporáneo que seducidos por la radicalidad y hondura de la crítica demoledora nietzscheana a los fundamentos metafísicos-cristianos de Occidente, han incorporado a sus respectivas filosofías, elementos sustanciales de la obra del filósofo a quien pretendemos acercarnos durante el desarrollo del presente trabajo.

Antes de continuar creemos que es conveniente plantearnos la siguiente pregunta: ¿en qué puede contribuir un trabajo más sobre la relación existente, entre arte y tragedia durante la mocedad de Nietzsche, cuando en la actualidad las investigaciones nietzscheanas han arrojado luz sobre tal relación con excelsas publicaciones? La respuesta es un tanto más sencilla de lo que parece: en muy poco o casi nada. Y no es por exceso de modestia, sino más bien, porque consideramos firmemente que todo intento exegético por asir unívocamente el pensamiento de F. Nietzsche es ya una labor que se mostrará siempre como insuficiente. No en vano, podemos encontrar a lo largo del siglo XX y a principios del XXI, numerosos estudios interpretativos sobre nuestro autor; de los cuales destacan, sólo por mencionar algunos ejemplos, las cátedras dictadas por Heidegger en la Universidad de Friburgo entre 1936 y 1940, así como los

libros de Löwith y Jaspers o los trabajos publicados por Deleuze y Vattimo. Ahora bien, y habiendo hecho previamente a un lado toda pretensión intelectual por proporcionar una interpretación novedosa en torno a la obra de Nietzsche, el presente trabajo tiene como finalidad u objetivo adentrarse en los derroteros del que es considerado como su primer libro estrictamente filosófico. O sea, nos referimos a *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Aquí el joven Nietzsche (en un inicio) se propuso exponer desde el marco de la ciencia filológica ortodoxa tanto el origen como la posterior debacle de la tragedia ática, mas pronto su proyecto se vería rebasado por un destino vital y filosófico sin igual, oscilante en medio de la luz y la sombra.

Este primer escrito es de capital importancia para la posterior proyección de contenidos heterogéneos que conformarán el núcleo mismo de las ideas más genuinamente nietzscheanas. Es la obra que marca la pauta (cual hilo de Ariadna) para adentrarse en los laberintos de un quehacer filosófico, en el cual, la vida está en constante juego con el pensamiento. No obstante, la lectura de esta *opera prima* presenta algunas dificultades un tanto peculiares, pues, a pesar de su título bastante explícito, el contenido del mismo se muestra como una profusión de temas cuyo rastro común es apenas perceptible; asimismo, el lenguaje empleado para su redacción raya entre lo docto y lo poético, entre suspicacias juveniles y certezas incommunicables. Ciertamente no le faltaba razón a Nietzsche cuando en una carta dirigida a su amigo Erwin Rohde, fechada en febrero de 1870, le confesaba que en todo caso pariría “centauros”; es decir, monstruosos híbridos ajenos a toda especialización temática. Centauros a quienes bien podríamos adecuar las siguientes palabras pronunciadas por nuestro autor en su conferencia inaugural titulada *Homero y la filología clásica* de 1869: “*philosophia facta est quae philologia fuit*”.

Por lo general, cuando se aborda *El nacimiento de la tragedia*, algunos estudios se reducen (sin profundizar en demasía) al binomio de lo apolíneo y lo dionisiaco en cuanto instintos griegos básicos que, a su vez, son responsables de constituir el *arte total* de la tragedia griega. Quedando fuera del margen reflexivo las vastas pretensiones que Nietzsche plasmó inicialmente en su texto sobre la tragedia. Siendo esto así, consideramos oportuno resaltar aquellas expectativas y críticas, junto con su muy particular interpretación de la Grecia antigua, que condujeron a nuestro filósofo a escribir un libro cuyas ideas generaron indignación en el ámbito académico germano-parlante. También se dará cabida a develar cómo los fundamentos griegos devinieron decadentes a lo largo de la historia occidental. Para este propósito nos apoyaremos principalmente, como es debido, de la *opera prima* de Nietzsche, así como de textos cercanos o que nos remitan a ella para recuperar y/o profundizar en algunas reflexiones.

En el capítulo primero nuestra atención se centrará en explicar lo siguiente: a) la recepción que Nietzsche hace del pasado heleno y b) la oposición apolíneo-dionisiaca como principios estéticos y configuraciones culturales. En el capítulo segundo nos esforzaremos por destacar los siguientes puntos: a) la tragedia antigua como expresión artística modélica resultado de una conciliación provisional entre ambos principios estéticos y b) la disolución del arte trágico como consecuencia del imperante socratismo lógico y sus funestas consecuencias para la configuración ulterior de Occidente. Por último, se redactarán algunas consideraciones finales para dar cuenta de los aportes principales de la primera gran obra nietzscheana.

CAPÍTULO 1. “VIDA, ILUSIÓN Y EMBRIAGUEZ”

1.1. La *opera prima*

Nombrado catedrático de filología clásica a instancias de F. Ritschl, en abril de 1869, Friedrich Nietzsche llega a Basilea. Allí conoce a los historiadores de la civilización griega Burckhardt y de la Iglesia Overbeck. Poco tiempo después dicta su conferencia inaugural bajo el título de *Homero y la filología clásica*, cuya exposición culmina en un asombroso distanciamiento de su materia y de su propia práctica filológica. Durante los primeros compases de su estancia en Basilea, Nietzsche alcanza un éxito considerable entre los estudiantes y colegas académicos. Para ese entonces, él se encuentra empapado por la filosofía de Schopenhauer y seducido por la obra musical de Richard Wagner con quien entabla una gran amistad que más tarde se convertirá en decepción. Con la mirada puesta todavía en el gremio filológico, Nietzsche se siente obligado a justificar su temprano llamado a la Universidad con una publicación brillante y cuyo tema versaría sobre “la cultura griega”. El proyecto de elaboración en un principio resultó ser excesivamente ambicioso dado que el joven catedrático pretendía recoger temas literarios y filosóficos, así como aspectos de la sociedad y el Estado griego; proyecto que necesariamente Nietzsche fue estrechando cada vez más en su horizonte. Para la redacción de su libro consulta la *Historia de la literatura griega* de K. O. Müller quien hace referencia al culto de Dioniso como semilla germinal del drama griego. El proceso de elaboración de su *opera prima* fue vacilante, testimonio de esto, son la serie de trabajos anteriores que están considerados como escritos preparatorios para la obra definitiva. Entre los trabajos preparatorios destacan con claridad las dos conferencias pronunciadas por Nietzsche en 1870, a saber, *El drama musical griego* y

Sócrates y la tragedia; así mismo, un estudio bajo el título *La visión dionisiaca del mundo*. La formación filológica y el profundo conocimiento sobre la Grecia antigua tuvieron una enorme influencia en el pensamiento nietzscheano porque no sólo le revelaron sus ambiciones más íntimas, sino que, además, le aportaron un cuadro de conjunto sobre la cultura griega donde se restituía un arte emanado de las fuentes del dolor y una espiritualidad olvidados por los ideales de claridad y armonía propios del Clasicismo alemán.

La manera en que fue entendida la cultura griega clásica estuvo marcada por una visión profundamente racional y optimista, de hecho, la Grecia antigua se hizo sentir en el ámbito alemán como una civilización que (en palabras de Winckelmann) se caracterizó por poseer una “noble sencillez y silenciosa grandeza”. De acuerdo con este postulado se consolida el pueblo griego como una cultura de lo bello, de la serenidad por el equilibrio y la armonía, cuyas expresiones espirituales denotaban una extrema sensibilidad artística que rayaba en la perfección. Una Grecia que, a través de las figuras ilustres de Sócrates y su discípulo Platón, se presentaba como origen y momento culminante de la razón, del auténtico ejercicio racional de una política justa y de una existencia virtuosa guiada por la reflexión. En suma, como un paraíso perdido. A pesar de su apasionamiento por el legado de los griegos, la visión de la Grecia antigua transmitida por el Clasicismo alemán le resultaba a Nietzsche insatisfactoria:

De ventear en los griegos «almas bellas», «áureas mediocridades» y demás perfecciones, de admirar en ellos, por ejemplo, la calma en la grandeza, los sentimientos ideales, la simplicidad elevada –de esa «simplicidad elevada», que es en el fondo una *niaiserie allemande* [bobería alemana], he estado yo preservado por el psicólogo que llevo dentro de mí. (Nietzsche, 2009: 140)

Nietzsche prolonga, sin duda, el culto a Grecia al tiempo que rompe con el paradigma clasicista en pos de conseguir un nuevo acceso al mundo griego. Su honda penetración intelectual le permitió observar en el esplendor de la civilización griega un franco declive, una cultura ya en decadencia cuyo momento más álgido había acontecido precisamente durante el apogeo de la tragedia ática como género lírico. Es a partir de este supuesto que Nietzsche comienza a marcar distancia con respecto a la calza de la erudición académica, pero sobre todo, fue la disposición a percibir impulsos oscuros en lo griego el punto en el que nuestro autor se separa definitivamente del marco de la filología clásica de la época. Cabe señalar que ya desde entonces es posible percibir en el joven filósofo una afición por el ejercicio de la sospecha del cual se volverá un maestro.

La especie más lograda de hombres habidos hasta ahora, la más bella, la más envidiada, la que más seduce a vivir, los griegos - ¿cómo?, ¿es que precisamente ellos tuvieron *necesidad* de la tragedia? ¿Más aún - del arte? ¿Para qué - el arte griego? (Nietzsche, 2011a: 26)

Tal ejercicio de desenmascaramiento conducirá a Nietzsche a penetrar en la noche profunda que subyace detrás de la diurna fachada capaz de producir armonía y belleza en el arte griego.

Después de una larga serie de vicisitudes, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* fue publicado en los últimos días de 1871, dejando públicamente en claro que las ambiciones de su autor iban mucho más allá del marco de la filología clásica. En su obra autobiográfica *Ecce Homo*, al hacer referencia a la génesis del libro sobre la tragedia, Nietzsche resalta un acontecimiento importante a nivel emocional:

[...] parece un escrito muy intempestivo: nadie imaginaría que fue comenzado bajo los truenos 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; podría creerse más bien que la obra fue escrita cincuenta años antes. (Nietzsche, 2008: 76)

Y en su *Ensayo de autocrítica* de 1886 testimonia lo siguiente:

Mientras los estampidos de la batalla de Wörth se expandían por Europa, el hombre caviloso y amigo de los enigmas a quien se le deparó la paternidad de este libro estaba en un rincón cualquiera de los Alpes, muy sumergido en sus cavilaciones y enigmas, en consecuencia muy preocupado y despreocupado a la vez, y redactaba sus pensamientos sobre los *griegos*, [...] en aquel mes de hondísima tensión en que Versalles se deliberaba sobre la paz, [...] y mientras convalecía lentamente de una enfermedad que había contraído en el campo de batalla, comprobó en sí de manera definitiva el «nacimiento de la tragedia en el espíritu de la *música*». (Nietzsche, 2011a: 25-26)

Que los problemas desarrollados en su obra de juventud hayan sido meditados en medio de los estruendos de la guerra franco-alemana, no hacen más que resaltar la magnitud de su quehacer como filósofo que ya desde entonces era el de pensar y vislumbrar el destino de Occidente como un largo y penoso proceso de decadencia cultural. Proceso que, a juicio de Nietzsche, inició con la deformación de los valores primordiales realizada por Sócrates y que continuó con la metafísica instaurada por Platón. En *El Anticristo* Nietzsche escribe:

Yo entiendo la corrupción, ya se lo adivina, en el sentido de *décandeece* [decadencia]: lo que yo asevero es que todos los valores en que la humanidad resume ahora sus más altos deseos son *valores de décadence*.

[...] valores *nihilistas* los que, con los nombres más santos, ejercen el dominio. (Nietzsche, 2011b: 39)

Luego entonces, el desarrollo de Occidente sólo se nos muestra como una constante deformación del fenómeno que posibilitaba un reordenamiento de la cultura griega misma, a saber, la relación que existe entre el griego y el dolor como origen de un anhelo estético.

Tan pronto fue publicado y leído *El nacimiento de la tragedia*, la obra fue ampliamente criticada por la falta de rigor científico y pruebas en los datos históricos que manejaba. Después del silencio inicial que causó, las críticas más violentas estuvieron a cargo del brillante filólogo Ulrich von Wilamowitz que representa el sentir de gran parte de la comunidad filológica alemana de la época y, cuyo opúsculo *¡Filología del futuro!*, fue una invitación despectiva para que Nietzsche bajase de su cátedra y renunciase a la enseñanza en la Universidad de Basilea. Es evidente que los aspectos eruditos y/o académicos pasan a un segundo plano en *El nacimiento de la tragedia*, puesto que pertenecen al canon compartido por el prestigioso círculo de filólogos al que Nietzsche pertenecía y, en este sentido, son justificables las críticas de Wilamowitz hacia él. Mientras tanto Erwin Rohde, amigo de Nietzsche, salió en su defensa como filólogo al escribir una reseña apoyando las tesis que éste exponía en su polémico libro. Por su parte Wagner hizo lo propio al difundir una Carta abierta en un periódico, el mismo donde Rohde intentó defender a su amigo poco antes, carta en la que alababa las ideas expuestas por Nietzsche, pues veía en ellas, la enunciación y/o justificación filosófica de sus propios ideales estéticos ante los medios académicos. No obstante, la consideración de la obra wagneriana como renacimiento del espíritu trágico griego, es más bien, un regalo forzado de Nietzsche a Wagner, consecuencia de la

admiración juvenil que sentía por él. Con un silencio reprobador proveniente de su venerado maestro Ritschl y considerado “científicamente muerto” en Bonn y otras universidades, Nietzsche no se asombra con la deserción a sus cursos por parte de los estudiantes, pues, estaba consciente, de haber arruinado su reputación y acabado con su carrera académica.

La *opera prima* de nuestro autor surgió como una obra aparentemente filológica dedicada al estudio del origen, desarrollo y declive del fenómeno trágico. Posteriormente, años más tarde, Nietzsche estuvo consciente del verdadero significado de su obra de juventud tal y como lo deja leer en su *Ensayo de autocrítica*. Además en *El nacimiento de la tragedia* la superación de los cuestionamientos filológicos iniciales encaminados hacia una inevitable problematización filosófica se hace patente en su entera extensión. Es decir, Nietzsche requería de una aproximación filosófica que justificase su programa implícito de una renovación de la cultura alemana, renovación únicamente viable mediante la reavivación de una sabiduría trágica. Sea como fuere, en esta obra, Nietzsche describió una vivencia personal que se transformó en una visión nueva del mundo fundamentada en el “pensamiento trágico” que, a su vez, es desvelado a partir del hilo conductor del arte (conectando la ontología con la estética) volviendo visible el sustrato oculto de la esencia abismal del mundo. A la luz de estas coordenadas corresponde la tonalidad de las siguientes palabras escritas por Lou von Salomé:

En este ensayo magistral, Nietzsche procura reducir todo el desarrollo del arte a la oposición de dos “instintos estéticos de la naturaleza” de los que saca los nombres de dos divinidades helénicas que presidían a todas las manifestaciones de la belleza: Apolo y Dionisios. (Salomé, 2007: 41)

Estructurada la obra sobre este inédito marco de problematización, en *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* la filología es transformada por Nietzsche en filosofía; en consecuencia, el esfuerzo que en las siguientes páginas nos ocupa será el de interpretar filosóficamente tal escrito.

1.2. La dualidad artística: Apolo y Dioniso

Siendo *El nacimiento de la tragedia* su primera obra filosófica y, enmarcada en medio de la metafísica de la voluntad de Schopenhauer y la justificación del drama musical wagneriano, F. Nietzsche considera que el desarrollo del arte está ligado a la constante lucha y reconciliación de dos potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma: lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*. Como dato importante, fue en el tratado titulado *La visión dionisiaca del mundo* (escrito en el verano de 1870) donde por vez primera, se recurre a la pareja de opuestos fundamentales como clave para la interpretación de la cultura en general. Ambos nombres son tomados en préstamo del panteón griego e ilustran, no conceptualmente, la visión estética del mundo griego. Por una parte se encuentra Apolo, el dios santo venerado en Delos y Delfos, él es el ideal de la belleza masculina, el dios de la poesía, de la música y está asociado con la luz y los poderes de la curación; por otra, está Dioniso, el extraño y multifacético dios de la sustancia divina, bebida embriagante que lleva al erotismo a su máxima expresión, bebida que conduce sosegadamente a quien la ingiere de las lágrimas a la risa y viceversa, bebida que confunde y desvanece el cuerpo de los individuos hasta hacerlos perder su identidad.

Para comprender cómo ambas fuerzas primordiales se manifestaron en el ámbito cultural de las antiguas poblaciones de la Hélade, Nietzsche realiza un estudio

histórico-crítico que resulta ser bastante controversial en tanto que se abstiene de citar referencia alguna, motivo por el cual, sus afirmaciones serán el resultado de meras conjeturas intuitivas. Nietzsche nos dirá que el dinamismo y evolución del arte en la cultura griega es fruto, tanto del perpetuo conflicto como de la provisional conciliación, entre el espíritu apolíneo y el espíritu dionisiaco. A partir de las definiciones de las potencias artísticas vinculadas a las deidades antes mencionadas, así como de una interpretación del mundo orientada hacia el mito trágico como una forma simbólica de experiencias espirituales y de realidades naturales vistas en forma artística, Nietzsche desarrolla su doctrina acerca del ascenso y decadencia de la tragedia griega, así como de la cultura helena en su totalidad.

La perspicacia psicológica de Nietzsche lo condujo a observar que gracias a su innata sensibilidad estética (consecuencia de una disposición única hacia una experiencia esencialmente trágica de la vida) el pueblo griego fue capaz de asimilar y posteriormente, plasmar en sus creaciones artísticas, los elementos esenciales que simbolizan estas dos divinidades. Con la finalidad de ilustrar el antagonismo de ambos instintos artísticos, el autor recurre a dos fenómenos fisiológicos de la vida humana que son el *sueño* y la *embriaguez*; a través de los cuales, el individuo puede alcanzar la delicia de la existencia. Estas pulsiones estéticas son constituyentes a profundidad del ser humano y, suponen, a la vez, dos formas distintas de vida.

Con respecto a esos estados artísticos [...] todo artista es un imitador, y, ciertamente, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisiaco de la embriaguez, o en fin - como, por ejemplo, en la tragedia griega - a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez [...] (Nietzsche, 2011a: 48)

La tragedia clásica, a juicio de nuestro autor, constituía una forma modélica y perfecta de articular las dos potencias artísticas; siendo el resultado conflictivo de un encuentro complejo entre horizontes culturales distintos, a saber, el mundo de la Grecia de Homero y las febriles festividades de los bárbaros dionisiacos. El vínculo tenso entre Apolo y Dioniso se vuelve el fundamento del teatro griego y éste, a su vez, en una cuestión fundamental que es desarrollada a lo largo de *El nacimiento de la tragedia* y que Nietzsche va a contraponer de una manera crítica con los valores metafísicos instaurados tanto por Sócrates como por su discípulo Platón. Este análisis bastante original así como polémico, resalta el contraste entre los elementos propios del Clasicismo alemán (apolíneos) con las fuerzas instintivas y más oscuras (dionisiacas) de la cultura griega. Fue en *El nacimiento de la tragedia* donde por vez primera se destacaba significativamente el lado más oscuro e irracional de la que es considerada como la cuna de la civilización Occidental.

Antes de proseguir, es menester resaltar que las fuentes sobre la antigüedad griega, hoy en día, continúan siendo misteriosas, escasas y ambiguas. No es casualidad que por esta razón Giorgio Colli, con base en sus investigaciones en torno al origen de la sabiduría, valorara distintamente las caracterizaciones que Nietzsche atribuía al dios de Delfos. De acuerdo con este filósofo italiano en Apolo existe una doble naturaleza, por un lado, los aspectos auténticos pero parciales ofertados por Nietzsche, mientras que, por otro, se encuentran los de dios profético, temible y mortífero. “La propia etimología de Apolo, según los griegos, sugiere el significado de «aquel que destruye totalmente.»” (Colli, 2010: 18). Como dios del arco algunos epítetos caracterizan a Apolo como el “poderoso de la flecha” y “aquel que hiere desde lejos”. El anterior aspecto de violencia diferida amplía el significado de la deidad délfica, poniéndola en

conexión directa con la esfera del conocimiento y de la verdad porque “el dios conoce el porvenir, lo manifiesta al hombre, pero parece no querer que el hombre lo comprenda. Hay un ingrediente de perversidad, de crueldad en la imagen de Apolo, que se refleja en la comunicación de la sabiduría.” (Colli, 2010:17). Dicha comunicación se manifiesta por conducto de la palabra divina, es decir, en Delfos, es Apolo quien habla a través del oráculo que por medio de la exaltación y la locura transmite el enigma del dios vaticinador. En consecuencia habría que conceder una preeminencia a Apolo sobre Dioniso como símbolo que ilumina todo el fenómeno de la sabiduría. Otro elemento endeble en la interpretación realizada por Nietzsche es considerar que la locura únicamente corresponde a Dioniso, en este sentido, Giorgio Colli se apoya del valioso testimonio platónico:

En el *Fedro* la «manía» profética figura en primer plano, hasta el punto de que, para Platón, el testimonio de la naturaleza divina y decisiva de la «manía» es el hecho de que constituya el fundamento del culto delfico. Platón apoya su juicio con una etimología: la «mántica», es decir, el arte de la adivinación, deriva de «manía», es su expresión más auténtica. (Colli, 2010: 21)

Independientemente de si se visualiza en forma correcta o no las imágenes divinas de Apolo y Dioniso, así como el sentido de la tragedia antigua, en esta obra, empero, se gestó el nacimiento de la auténtica filosofía de F. Nietzsche. Al respecto, Andrés Sánchez Pascual (traductor de la obra nietzscheana) comenta en la introducción de *El nacimiento de la tragedia* lo siguiente: “Incluso puede aseverarse que Nietzsche no fue nunca más allá de lo que en estas páginas dice.” (Nietzsche, 2011a: 19). Siendo esto así, lo que nos interesa desentrañar en los siguientes apartados es el significado que ambas deidades tienen para Nietzsche.

1.3. Lo apolíneo y la experiencia de la apariencia

El “arte apolíneo” está en relación directa con Apolo y, entre las advocaciones que F. Nietzsche retoma de la figura del dios délfico, se encuentran las siguientes:

Él es «el Resplandeciente» de modo total: en su raíz más honda es el dios del sol y de la luz, que se revela en el resplandor. [...] la bella apariencia del mundo onírico es su reino: la verdad superior, la perfección propia de esos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, elévalo a la categoría de dios vaticinador, pero también ciertamente de dios artístico. (Nietzsche, 2011a: 245)

Nietzsche considera a la deidad griega como la imagen divina del *principium individuationis* que de acuerdo con Schopenhauer, equivale al espacio y el tiempo. Mediante este *principium* el sustrato esencial que en sí mismo es uno queda disgregado en múltiples formas fenoménicas, quedando el individuo atrapado en el acontecer de los fenómenos. Lo individualizado no es sólo un fenómeno para la conciencia, la pluralidad fenoménica no es producida por una acción ordenadora de la mente, antes bien, se genera por la fragmentación inherente de la unidad. Ergo el mundo empírico es tan sólo una representación, una apariencia que oculta el fondo último de la realidad, a saber, la Voluntad o lo Uno primordial como lo verdaderamente existente y eternamente sufriente que está obligado a objetivarse en este mundo fenoménico porque sólo esa objetivación constituye su meta y su redención. Es en su desgarramiento desde donde la amenazante fuerza primordial y bruta (que desborda violentamente todo límite) se produce a sí misma en su multiplicidad y se aprecia a sí misma desde ella. En este sentido, la esencia del mundo, el ser verdadero, el ser envolvente que no es comprensible, es lo que sufre perpetuamente a causa de una contradicción radical que le

caracteriza como principio ontológico constitutivo. Agregamos la siguiente cita para remarcar la caracterización que Nietzsche hace en torno al dios de Delfos:

Más aún, de Apolo habría que decir que en él han alcanzado su expresión más sublime la confianza inconclusa en ese *principium* y el tranquilo estar allí de quien se halla acogido en él, [...] por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la «apariencia», junto con su belleza. (Nietzsche, 2011a: 44-45)

Esa apariencia es bella e ilusoria de modo que, la obra de Apolo, se da esencialmente en el mundo del arte entendido como una liberación del tremendo conocimiento de la intuición del dolor del mundo. Nietzsche observa que Apolo fue considerado en algún momento como una divinidad cuya exigencia de la medida estaba paralela a la exigencia estética de la belleza. La medida instituida como exigencia es posible únicamente ahí, donde los límites son conocidos; por tanto, las sentencias delficas “conócete a ti mismo” y “no demasiado”, se vuelven una admonición a no ir más allá del matiz decorativo de la belleza envuelta en la apariencia, volviéndose éste, el lindero que el griego apolíneo tenía que respetar. En consecuencia, las anteriores sentencias nos dicen: para ser plenamente hombre ten presente el límite de tu mortalidad, o sea, conócete en cuanto apariencia, quédate en la apariencia que eres y no penetres más allá de ti mismo. El estímulo de lo apolíneo radica en que no se olvide en ningún instante la artificiosidad, dejando a salvo la conciencia del fondo abismal. Diáfano en su orden y armonía, el espíritu apolíneo tiende a enclaustrar la mente griega en el ámbito de la medida y el límite. Después de todo, aquella mirada que penetra en la auténtica verdad de lo eternamente sufriente, sucumbe ante el obrar, puesto que, para obrar, es preciso estar inmerso en el velo de la ilusión; de lo contrario, la mentira de la civilización se derrumbaría arrojando al griego hacia los espantos del mundo y lo

absurdo de la existencia. La verdad se vuelve una carga pesada y dolorosa que sólo puede soportarse por medio de una bella confusión con la fantasía apolínea.

Apolo es, entonces, de acuerdo con la tradición griega que Nietzsche interpreta, el presupuesto de todo arte figurativo y símbolo del sueño. Siendo éste un entorno de bellas y agradables imágenes ilusorias. “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.” (Nietzsche, 2011a: 255). Los sueños son una fuerza plástica, una visión creadora que nuestro substrato más íntimo experimenta con profundo placer, así sean imágenes agradables u oscuras y tristes; luego entonces, el artista apolíneo vive con deleite en la intuición pura de las imágenes, apreciándolas hasta en sus más pequeños detalles. El arte apolíneo permite al hombre soñarse en una apariencia multicolor superior a la que tiene en vigilia, deviniendo así en la más alta satisfacción del ansia primordial de apariencia. Estas imágenes pueden parangonarse debido a su onírica belleza con la realidad aparente de los fenómenos particulares, detrás de los cuales, se encuentra la auténtica realidad en su unidad originaria. El dormir y el soñar ofrecían al antiguo griego la posibilidad de comunicarse e interactuar (por fugazmente que fuera) con los dioses. En este contexto la estética griega guarda una íntima relación con los sueños, pues, es en éstos, donde:

[...] por vez primera se presentaron ante las almas de los hombres las espléndidas figuras de los dioses, en el sueño era donde el gran escultor veía la fascinante estructura corporal de seres sobrehumanos, y el poeta helénico, interrogado acerca de los secretos de la procreación poética, habría mencionado asimismo el sueño [...]. (Nietzsche, 2011a: 42)

Con Nietzsche la experiencia onírica adquiere ahora un lugar preponderante en cuanto que es considerada como una “alegre necesidad”, cuyos efectos salvadores se manifiestan en el arte haciendo posible y digna de vivirse la vida, ocultando así, el horrendo abismo de la existencia. A condición, claro está, de que no falte (en ningún momento) la conciencia de lo onírico para que no se presente como burda realidad y pervierta así su función vital.

Esa alegre necesidad de soñar por parte de la cultura griega tiene su raíz en la antigua sabiduría popular que Nietzsche relaciona con la figura del sátiro Sileno, acompañante de Dioniso, y de quien cuenta una leyenda basada en el deseo del rey Midas por capturarlo. Una vez en las manos del rey, éste le pregunta al viejo sátiro “qué es lo mejor y más preferible para el hombre”, a lo que el sabio Sileno responde:

«Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti – morir pronto». (Nietzsche, 2011a: 54)

Las palabras pronunciadas por el viejo sátiro (en medio de embriagadas carcajadas) no hacen más que hacer perceptible al hombre el misterio de la finitud inminente a la que está condenado, así como también, recordarle el dolor de la existencia como un proceso en el que no hay nada que ganar. La de Sileno es una sabiduría dominante que perpetuamente mantiene al hombre abatido y le impide remontar su funesta condición, su fugacidad, su brevedad. El sufrimiento es parte de la condición humana y, el hombre, que la experimenta conscientemente, es el ser que más sufre. Nietzsche observa una disposición única en el pueblo heleno encaminada hacia

una experiencia esencialmente trágica de la vida cuya consumación se cumple únicamente en la destrucción. Esta experiencia se refiere, principalmente, a la dinámica interna del obrar de los dioses olímpicos, a la potencia e impotencia de la existencia humana y a la *Moirá* (destino) inexorable de la que ni las propias divinidades pueden escapar. Resulta difícil sustraerse a un conocimiento que hiela o que mata y, contra ese peligro, el espíritu griego inventó el arte.

Dolor, el dolor se vuelve una cuestión de primer rango en *El Nacimiento de la tragedia*, a tal punto que, es posible afirmar, que todo el desarrollo del libro queda subordinado a indagar en la relación que mantiene el griego con el dolor. Lo anterior se apoya en las palabras que el propio Nietzsche escribe: “Una cuestión fundamental es la relación del griego con el dolor, su grado de sensibilidad, [...] la cuestión de si realmente su cada vez más fuerte *anhelo de belleza*, [...] surgió de una carencia, de una privación, de la melancolía, del dolor.” (Nietzsche, 2011a: 30). Conocedores de los horrores y espantos de la existencia y sensibles al ardor corporal que ocasiona el dolor, los griegos desarrollaron en lentas transiciones una pulsión apolínea de belleza que les permitió no sólo transfigurar el orden titánico de la naturaleza, antes bien, superar el pesimismo que brota del infortunio de nacer. Es de notar que desde su primera obra Nietzsche se halla bajo el influjo del pesimismo: “¿Es el pesimismo, *necesariamente*, signo de declive, de ruina, de fracaso, de instintos fatigados y debilitados? [...] ¿Existe un pesimismo de la *fortaleza*?” (Nietzsche, 2011a: 26). He aquí, pues, que detrás de la fachada de belleza, armonía y equilibrio del arte griego subyacía un exacerbado espíritu pesimista; tal pesimismo, era, sin embargo, aquello que maquillaba (mediante el engaño de la fantasía) el corazón oscuro y abismal de la naturaleza. De aquí se desprende que el arte griego emana del pesimismo, que a su vez, es consecuencia de una salud

desbordante que anhela todas las cosas terribles y malvadas de la vida, de un exceso de fuerza que hace frente a lo monstruoso por medio del matiz decorativo y multicolor del arte. Que la vida sólo puede justificarse estéticamente conlleva afirmar la necesidad vital de crear constantes imágenes oníricas y bellas formas que oculten (cual “velo de Maya”) la contradicción radical de lo eternamente sufriente. En todo caso se busca hacer hincapié que ante una tentativa ausencia de la ilusión la vida se desmorona, luego entonces, vida e ilusión van de la mano. La ilusión se vuelve necesaria para sostener la vida, de igual manera, la existencia es también la necesidad por errar porque cada error es una forma distinta de entrever u ocultar (tras las gráciles formas y contornos de un sutil velo) la inmensa violencia primordial como verdad última.

Si algo cabe advertir es que si la hegemonía multicolor de la imagen ilusoria es prolongada en demasía, ésta (inevitablemente) degenera en el olvido de la vida. Un olvido cuyos síntomas suelen presentarse como desprecio, decaimiento y resentimiento hacia la vida misma. La salud que alguna vez estuvo desbordada de vitalidad se transfigura ahora en un estado anímico y corporal de fatiga, de náusea y desencanto, un estado de enfermedad donde el dolor es negado; y en última instancia, es rechazada la elemental justificación estética del mundo. Este movimiento crea una interpretación que se consolida como la “doctrina cristiana”, interpretación que conduce a los hombres a vivir con apatía esta vida inmanente en pos de un trasmundo mejor:

[...] la doctrina cristiana, la cual es y quiere ser *sólo* moral, y con sus normas absolutas, [...] relega el arte, *todo* arte, al reino de la *mentira*, -es decir, lo niega, lo reprueba, lo condena. Detrás de semejante modo de pensar y valorar, [...] percibía yo también desde siempre lo *hostil a la vida*, la rencorosa, vengativa aversión contra la vida misma [...] El cristianismo fue desde el comienzo, de manera esencial y básica, náusea y fastidio contra

la vida sentidos por la vida, náusea y fastidio que no hacían más que disfrazarse, ocultarse, ataviarse con la creencia en «otra» vida distinta o «mejor». El odio al «mundo», la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad, un más allá inventado para calumniar mejor el más acá, en el fondo un anhelo de hundirse en la nada, en el final, en el reposo [...] (Nietzsche, 2011a: 33)

En efecto, lo que Nietzsche encuentra de manera perspicaz fue el logro del espíritu griego de reconocer y, al mismo tiempo, trascender el trasfondo oscuro del *pathos* del destino que determina la vida. La fortaleza del pesimismo griego, estriba, precisamente, en la intuición de saber que detrás de toda manifestación artística (lo apolíneo como infinita capacidad de construir apariencias) yace oculta la terrible verdad del mundo. El vínculo que existe entre el dolor y el griego origina sólo su anhelo estético. A pesar de que Nietzsche parte de un pesimismo ante la vida muy afín al desarrollado por Schopenhauer, empero, sus esfuerzos se orientan a extraer de tal pesimismo unas consecuencias afirmativas, de acción y valoración de la existencia y no de negación o renuncia. Afirmar la vida significa asumir el carácter trágico de la existencia, aceptar el sufrimiento como el precio de su belleza; dicho claramente, decir “sí” al dolor, de tal forma que no confluya en un resentimiento hacia la vida. Desde este momento el pensamiento de nuestro autor estará marcado por todo aquello que esté a favor de la vida. Por lo tanto, con nítida claridad meridiana se observa que Nietzsche supera el pesimismo de Schopenhauer para quien no hay ni reconciliación ni afirmación de la condición trágica, antes bien, su liberación tiene un sentido meramente contrario, de disolución y negación de la voluntad de vivir.

Como consecuencia de un proceso de transfiguración paulatina surge el orden divino de la alegría y junto con él, las figuras homéricas del panteón griego:

La religión homérica es una *religión de la luz y de la cismundanía*. Luz son sus dioses. Lo que pone a los dioses por encima de los hombres es su mayor plenitud vital, su mayor poder, la inmortalidad y la eterna juventud, y no acaso una superior moralidad. [...] El deseo del hombre homérico es vivir en la luz y, si es posible, morir al menos en la luz. (Nestle, 2010: 29)

Sólo bajo el resplandor solar de los dioses griegos el horror real de la existencia se muestra ahora “circundado de una aureola superior”, en otras palabras, los dioses justifican la vida al vivirla porque en ellos está divinizado todo lo existente. Se puede ver su existencia tal y como es, lo mismo si es buena o mala, lo importante es el anhelo de vivirla. La medida bajo cuyo yugo se movía el nuevo orden divino no era otra sino la medida de la bella apariencia. El instinto que impulsa la creación artística del mundo onírico es responsable de la armonía que genera el sosiego tranquilizador de la existencia, porque, imputando la existencia del mundo a los dioses, es como los griegos lograron invertir la sabiduría de Sileno; de modo que, el auténtico dolor sentido por los hombres homéricos es la pronta separación de esta existencia.

[...] la vida en la luz, la vida en la tierra, la vida cismundana, es la única vida real; e incluso si se trata de la vida de un jornalero, sería mucho mejor que estar allá abajo, en la oscuridad del Hades, reinando sobre los muertos. Pues el hombre corpóreo es el hombre mismo, el hombre real; su «psique», que, al llegar la muerte, se va al Hades «llorando virilidad y juventud», no es más que una copia inerte, sombra de su terrena realidad. (Nestle, 2010: 29)

Se aprecia que los griegos amaron fervientemente la vida terrena de manera que no necesitaron una teodicea, porque consideraron a sus divinidades igualmente sometidas a la *Moirá* (destino) y, en especial, porque sus dioses no fueron consecuencia de la angustia sino de un ánimo elevado.

Ésta es la esfera de la belleza, en la que los griegos veían sus imágenes reflejadas como en un espejo, los olímpicos. Sirviéndose de este espejismo de belleza luchó la «voluntad» helénica contra el talento para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento [...]. (Nietzsche, 2011a: 57)

La cultura apolínea anhela con tanta vehemencia esta vida que cada lamento por tener que abandonarla se vuelve una alabanza de la misma. Y como símbolo victorioso de la ilusión apolínea, se yergue el anciano soñador Homero, el “artista ingenuo”. La ingenuidad artística posee un ferviente anhelo de redención únicamente alcanzable si se está inmerso en la belleza de la apariencia; ergo, el efecto artístico supremo de la cultura apolínea es encubrir el dolor primordial con un hermoso velo, o, dicho de otra forma: “La finalidad más íntima de una cultura orientada hacia la apariencia y la medida sólo puede ser, en efecto, el encubrimiento de la verdad [...]”. (Nietzsche, 2011a: 257). Un encubrimiento que no resistiría el reencuentro con la desmesura del espíritu dionisíaco.

1.4. La embriaguez dionisíaca

Mientras que Apolo se muestra como una divinidad exclusivamente griega en su nacimiento y consolidación, Dioniso en sus epifanías, se deja aprehender como una divinidad con un mayor alcance cultural. En su condición de extranjero Dioniso es:

[...] el señor de la vida y de la muerte, la potencia generatriz y mortal que domina a todos los seres orgánicos, fue sentido siempre por los griegos como un dios nuevo procedente de otras tierras lejanas. [...] El culto de Dioniso se celebraba con embriagadoras fiestas en lo alto de las colinas, y en él intervenían principalmente mujeres que se sumían en estado de éxtasis por medio de su salvaje danza (*ménades*). (Nestle, 2010: 52)

Se ha dicho ya que Dioniso es un extranjero, un vagabundo, un dios errante de ninguna parte y de todas: hoy se le puede localizar en Argos y Tracia, mañana en Tebas y Delfos. Es un dios que aparece para luego desaparecer. ¿Acaso teme ser visto, descubierto? ¿Por qué se traslada de un lugar a otro? Su condición itinerante le viene de nacimiento, pues perseguido por causa de los celos de una diosa engañada (Hera) que busca venganza, Dioniso ha tenido que viajar para ocultarse y así salvar su vida, repitiendo este hecho infatigablemente. Dioniso irrumpe en las ciudades siempre como un extraño, como “lo otro” que es anónimo, desconcertante, diferente a lo estatuido. Para quienes desconocen a la deidad su identidad está envuelta en el misterio; no obstante, es en esa profundidad inescrutable donde radica su valía, su identidad. En la historia de Dioniso figuran testimonios acerca de las bienvenidas que se le otorgan en los lugares donde decide habitar, todas ellas marcadas por enfrentamientos, conflictos y hostilidades por parte de quienes no logran identificarle; o sea, los incrédulos, aquellos que le despojan de su autoridad divina. Lo anterior se encuentra expuesto en el siguiente relato:

En especial, cuando todavía es muy joven, desembarca en Tracia, llevando consigo un cortejo de jóvenes bacantes. El rey de la tierra, Licurgo, ve con muy malos ojos la llegada del joven extranjero, del que no se acaba de saber de dónde viene y que pretende ser un dios, y de esas muchachas que deliran como fanáticas adeptas de una nueva divinidad. Licurgo hace apresar a las bacantes y las mete en la cárcel. Pero el poder de Dioniso las libera. Licurgo persigue al dios y le obliga a escapar. [...] Dioniso se muere de miedo durante la persecución; finalmente, se arroja al agua y escapa de Licurgo. (Vernant, 2007: 161-162)

En sus primeras epifanías o apariciones Dioniso suele mostrarse como un dios mal recibido, humillado y perseguido. Sin embargo, una vez adulto, donde quiera que esté

de paso él exige el reconocimiento de su entera divinidad y, furioso y vengativo, se vuelve contra aquellos que le niegan o buscan apresarle. Este dios ambiguo necesita ser reconocido para no despertar su ira, por ende, no siente la menor culpa por conducir paulatinamente a la locura a los incrédulos que no lo reconocen y pretenden quitar autoridad a su divinidad. Para mostrar de una manera más contundente lo antes mencionado, transcribimos a continuación las características de la epidemia que azota a las mujeres tebanas cuando Dioniso retorna a la patria de su madre Sémele, gobernada ahora por Penteo:

Por no haber aceptado al dios, por no haber creído en él, están enfermas de dionisismo. Frente a la incredulidad, el dionisismo se manifiesta en forma de enfermedad contagiosa. En su locura, a veces son como adeptas al dios, sienten la paz beatífica del retorno a una edad de oro, de fraternidad, en que todos los seres vivos, los dioses, los hombres y las bestias se entremezclan. Y otras veces, por el contrario, una rabia sanguinaria se apodera de ellas; de la misma manera que han despedazado al ejército, son capaces de degollar a sus propios hijos o cometer cualquier otra barbaridad. En este estado alucinatorio de trastorno mental, de «epidemia dionisíaca» se encuentran las mujeres de Tebas. (Vernant, 2007: 169)

La historia muestra que su venganza no tiene medida, es incontenible, devastadora. Mientras sus fieles adeptos danzan con inocente locura por los prados y los bosques de cuyos suelos brotan manantiales de agua, leche y vino; sus enemigos, en cambio, son arrastrados hacia una siniestra insania que a través de actos terriblemente crueles, desembocan en la destrucción misma. Incluso puede afirmarse que con la mirada brillante Dioniso estalla en júbilo al observar tales escenas de manía. De modo que la magnificencia del dios, ante la que se revelan los tesoros del mundo, bien puede verse envuelta con facilidad por una profunda oscuridad. Ninguna deidad del panteón

griego posee epítetos tan desmesurados o amenazadores como los de Dioniso, capaces de exteriorizar una fiereza inexorable. Por ejemplo, en ocasiones era llamado “el descuartizador de hombres” o “el que come carne cruda”, esto en justa correspondencia con los sacrificios humanos que solían realizarse en su culto.

Ahora regresemos a *El nacimiento de la tragedia*. Con base en la interpretación que Nietzsche hace en torno a la tradición griega, en todo el mundo antiguo, es posible encontrar evidencias que den testimonio de la existencia de festividades de orden dionisiaco en los primitivos pueblos bárbaros. Celebraciones que se caracterizaban por hundirse nocivamente en un “desbordante desenfreno sexual, cuyas olas pasaban por encima de toda institución [...] aquí eran desencadenadas precisamente las bestias más salvajes de la naturaleza, hasta llegar a aquella atroz mezcla de voluptuosidad y crueldad [...]” (Nietzsche, 2011a: 50). La violencia y locura que emanaban de aquellas festividades son hechos inherentes a la propia naturaleza del dios que en un sentido nietzscheano, vuelve necesaria la conciliación de Dioniso con Apolo; de lo contrario, estaría dominado no sólo por el regocijo, antes bien, por la crueldad y la insania. Si se mira con más detenimiento:

[...] lo dionisiaco es el tremendo proceso mismo de la vida, y las culturas no son sino los frágiles y periclitantes intentos de crear una zona en la que se pueda vivir. Las culturas subliman las energías dionisiacas [...] Lo dionisiaco precede a la civilización y está bajo ella, es la dimensión amenazadora y a la vez seductora de lo monstruoso. (Safranski, 2004: 68-69)

La contención de las pulsiones dionisiacas desbordadas en el ámbito cultural de las antiguas poblaciones bárbaras, se logra por medio de la penetración redentora de lo

apolíneo en el desbordamiento dionisiaco. Frente a la desmesura, el desorden y la violencia exaltada como elementos dionisiacos de las anteriores civilizaciones bárbaras, los contenidos de la cultura apolínea se inspiran en la admonición de la medida de sus manifestaciones y el respeto de los límites a través del conocimiento de sí mismo en cuanto apariencia, así como de la exigencia estética del sentido de belleza. Las culturas, en efecto, se diferenciarían entre sí por el balance mostrado entre ambas fuerzas, siendo la Grecia del esplendor de la tragedia ática donde este tenso equilibrio fue idóneo.

Cabe señalar de nuestro autor que: “En su calidad de filólogo, se esfuerza por penetrar en el mundo de los Antiguos, a través de una interpretación de la cultura dionisiaca; y en su calidad de filósofo, sobre esta interpretación fundamenta su primera visión coherente del universo.” (Salomé, 2007: 42). Así, pues, Nietzsche busca introducirse en el delirio de las fiestas báquicas de forma que le fuese posible percibir los impulsos oscuros que de ellas emanaban, llegando incluso, a compararlas con los bailes de San Vito acaecidos durante la Edad Media. Enjuiciadas despectivamente como una “peste popular”, estos bailes o festividades epidémicas, evidencian un exceso o éxtasis que hizo florecer el drama griego. De igual forma, la intuición de Nietzsche le permitió observar que el surgimiento de la cultura apolínea fue posible debido a una fase previa de carácter dionisiaco que propició la posterior fase apolínea de la cultura dórica, momento crucial del culto religioso griego.

En virtud de la resplandeciente figura de Apolo, durante algún tiempo, los griegos lograron protegerse de estas febriles emociones bárbaras que irrumpían desde Asia; aun así, los griegos apolíneos (absortos por una música cuya fuerza figurativa estaba compuesta de sonoridades más medidas características del arte dórico) al

contemplar la violenta exaltación de la música dionisíaca, con sus gesticulaciones y danzas báquicas frente al altar de su dios, tuvieron la sensación de que todo aquello no les era tan extraño. Fue por medio de la música como mejor se expresaba la angustia y espanto entre los adoradores dionisíacos que, embriagados y somnolientos a causa del instinto primaveral o por la ingesta de la sustancia divina, conseguían desgarrar el velo que ocultaba el monstruoso sustrato originario. El arrebatado por la música, la danza y demás creaciones artísticas de disolución, pierde la percepción de la distancia con lo abismal.

En un mundo [...] artificialmente protegido irrumpió [...] el extático sonido de la fiesta dionisíaca, en el cual la *desmesura* toda de la naturaleza se revelaba a la vez en el placer y dolor y conocimiento. Todo lo que hasta ese momento era considerado como límite, como determinación de la medida, demostró ser aquí una apariencia artificial: la «desmesura» se desveló como verdad. (Nietzsche, 2011a: 258)

Si lo apolíneo está definido por la significación de las bellas figuras oníricas, por la medida y el sosiego tranquilizador de la existencia, lo dionisíaco emergerá como una consumación unificadora de la realidad que desintegra el *principium individuationis*. A tenor de lo antes expuesto, se infiere que el éxtasis embriagador de lo dionisíaco quebranta las dimensiones de la conciencia individual al punto de conducir al individuo a un completo olvido de sí. Un olvido que (ante una eruptiva violencia) significa su fusión con la potencia artística originaria, es decir, con lo Uno primordial. Asimismo, el espíritu dionisíaco “[...] se muestra como el poder artístico eterno y originario que hace existir al mundo entero de la apariencia: en el centro del cual se hace necesaria una nueva luz transfiguradora, para mantener con vida el animado mundo de la individuación.” (Nietzsche, 2011a: 201). Lo dionisíaco griego (en contraposición con lo

bárbaro dionisiaco) sólo tiene sentido en tanto que es fuerza contraria de la potencia apolínea y reunificadora de la misma con el sustrato profundo de la vida.

Nietzsche consideró el mito de Dioniso como algo inherente al alma griega, dicho mito de tradición órfica, nos habla del descuartizamiento y sufrimiento de éste a manos de los Titanes y de cómo fue vuelto a unir por Apolo; ergo, el símbolo del mito de Dioniso se convierte en el punto de partida de una nueva experiencia del mundo donde irrumpe lo terrible que existe en la realidad. En consecuencia el culto dionisiaco celebra el despedazamiento así como la disolución de los límites de la individuación, el dolor de la muerte y el sufrimiento de la vida. Sin embargo, Dioniso no sólo es un dios sufriente sino también una deidad exaltadamente jubilosa, pues, cabe recordar, que es él quien bendice la identificación entusiasta de todos los hombres durante la apoteosis de la orgía. “También el arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas.” (Nietzsche, 2011a: 146). Dioniso riéndose trata de transfigurar su dolor en alegría, él camina despreocupado, recorre el mundo acompañado en todo momento por un ejército de sátiros y ménades bacantes que entusiasmadas en medio de la embriaguez, danzan enloquecidamente porque en el fondo la vida es poderosa y placentera.

El arte dionisiaco tiene un carácter y un origen diferente con respecto a todas las demás artes (apolíneas), pues no es, como éstas, un reflejo de la apariencia del mundo, antes bien, es reflejo inmediato de la Voluntad o Uno primordial. Dioniso como intuición de una angustia radical del dolor del mundo es la esencia del trasfondo que oculta Apolo. Para el autor de *El nacimiento de la tragedia* el mundo artístico de la

embriaguez es la analogía que más nos puede aproximar a la esencia de lo dionisiaco, que “como realidad embriagada, [...] intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad.” (Nietzsche, 2011a: 48). Por tanto, la embriaguez dionisiaca no busca la bella apariencia de lo onírico que encubra el dolor primordial de la existencia, al contrario, transfigura al hombre de tal forma que vivencie el pulso de la realidad misma sin límite ni diferenciación alguna; es decir, el sentido de la experiencia dionisiaca es la desaparición por completo del individuo ante la eruptiva violencia del desvelamiento de la unidad que posee la naturaleza. Y mediante días de transfiguración, las fiestas realizadas en honor a Dioniso tenían por objetivo reconciliar al ser humano con la naturaleza. “Bien por el influjo de la bebida narcótica, [...] bien con la aproximación poderosa de la primavera, [...] despiértanse aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí.” (Nietzsche, 2011a: 45). En este estado de mística embriaguez quedan borrados los límites de la existencia ordenada, se disuelve la conciencia del yo, así, el hombre se libera y se abandona en lo Uno primordial; puesto que, Dioniso, tiene la capacidad de ir más allá de la individualidad y experimentar la totalidad del Ser donde el hombre puede conjugar el placer y el dolor. Los abismos que separaban a todos los hombres entre sí, dejan paso a un prepotente sentimiento de reconciliación extática que retrotrae todas las cosas al corazón del mundo. La naturaleza se revela entonces con todo su potencial estético y el individuo ya no es tan sólo un artista, sino que ahora se siente como un elemento de la obra de arte porque en él se encuentra (merced de la embriaguez) exaltada la naturaleza en su esencialidad. “Es la metamorfosis del hombre en sátiro, la plenitud de la vida dionisiaca: el hombre deja de caminar para iniciar la danza.” (Bayer, 2002: 342). Dicho de otra forma, es gracias a Dioniso que el ser humano se reúne con lo divino.

En el capítulo titulado “Lo que yo debo a los antiguos” de su obra *Crepúsculo de los ídolos*, F. Nietzsche destaca el vínculo interior de los griegos con el fenómeno trágico dionisiaco:

Yo fui el primero que, para comprender el instinto helénico más antiguo, todavía rico e incluso desbordante, tomé en serio aquel maravilloso fenómeno que lleva el nombre de Dioniso: el cual sólo es explicable por una *demasia de fuerza*. [...] Pues sólo en los misterios dionisiacos, en la psicología del estado dionisiaco se expresa el *hecho fundamental* del instinto helénico – su «voluntad de vida». (Nietzsche, 2009: 141-142)

De igual forma, en las primeras líneas de su autobiografía filosófica testimonia lo siguiente:

[...] yo no soy en modo alguno un espantajo, un monstruo de moral, - yo soy incluso una naturaleza antitética de esa especie de hombres venerada hasta ahora como virtuosa. [...] Yo soy un discípulo del filósofo Dioniso, preferiría ser un sátiro antes que un santo. (Nietzsche, 2008: 17-18)

De aquí se desprende con claridad meridiana que hay una continuidad significativa desde *El nacimiento de la tragedia* hasta las obras de etapa tardía o de madurez, continuidad que constata la importancia fundamental de lo dionisiaco y que lo vuelve, sin exagerar, la verdadera innovación en la filosofía del arte del joven Nietzsche. Sin embargo, la figura de Dioniso en su recorrido por toda la obra nietzscheana se encontrará con diversos antagonistas, en una primera instancia, serán Apolo y Sócrates; en otra, será el mesías de la tradición judeo-cristiana. O lo que es lo mismo: Dioniso contra el Crucificado.

CAPÍTULO 2. “ESPLENDOR Y DECADENCIA DE LA TRAGEDIA”

2.1. La tragedia como reconciliación artística

Apolo exige autoconocimiento, claridad y forma. Dioniso pide el exceso y la disolución. Ambos estados artísticos tuvieron en sus orígenes cauces propios, lo dionisiaco en las exaltadas festividades orgiásticas; lo apolíneo, en las artes figurativas. Empero, el vínculo tenso entre Apolo y Dioniso no tiene por finalidad la destrucción mutua, antes bien y, en especial, la creación de obras de arte cada vez mejores, esto es, un crecimiento y confluir de ambas deidades en cuanto impulsos artísticos. Nítidamente se aprecia que Nietzsche no pretende separar a Dioniso y Apolo en irreductible dicotomía, por el contrario, los acerca y une como un tenso y frágil equilibrio momentáneo. He aquí que estas dos potencias artísticas primordiales puedan compenetrarse en una unión fecunda, como lo masculino y lo femenino en el orden de la generación vital. La tensión es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente: “por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática.” (Nietzsche, 2011a: 42). Es en la tragedia griega donde ambos instintos antagonistas se muestran equilibrados entre sí como belleza y verdad; lo dionisiaco, se muestra en la música y en el coro, mientras que, lo apolíneo, en el onírico y épico mundo de la escena. Para F. Nietzsche la tragedia se vuelve la expresión modélica de lo que en esencia debe ser todo arte, siendo ella un modo de conocer y comprender el fenómeno metafísico que subyace en el fondo de las cosas. Al abordar la interrogante sobre el origen de la tragedia en el arte griego, nuestro autor ataca tanto a la estética moderna como al gremio filológico al considerar que

ambas no han tratado con el rigor requerido dicha pregunta. Y en uno de sus tantos exabruptos escribe:

[...] hasta ahora el problema de ese origen no ha sido ni siquiera planteado en serio, y mucho menos ha sido resuelto, aunque con mucha frecuencia los jirones flotantes de la tradición antigua hayan sido ya cosidos y combinados entre sí, y luego hayan vuelto a ser desgarrados.” (Nietzsche, 2011a: 75)

A partir de este momento nuestro filósofo polemiza con aquella imagen clásica de la Grecia antigua y, más específicamente, con quienes contribuyeron a delinearla. Nietzsche al adjudicar a las artes efectos salvadores que hacen posible y digna de vivirse la vida, recurre a lo que perspicazmente considera es el sentido olvidado de la tragedia griega. Como es bien sabido, Nietzsche *atribuye al espíritu de la música el origen de la tragedia*, porque es a partir de la melodía desde donde se engendra la poesía en la medida de que ésta busca por medio de la palabra, la imagen y el concepto, una expresión semejante o análoga a la musical. Lo anterior se puede apreciar tanto en la poesía lírica como en la poesía dramática, resaltando la última dado que la tragedia surgió del primitivo coro trágico; es decir, la tragedia en su origen era coro y nada más que coro. Tal es la tesis fundamental del libro en cuestión. Es preciso señalar que el ditirambo arcaico (la forma más primitiva de danzas e himnos dionisiacos) da lugar al coro en su forma de intermediación:

La *tragedia* se originó del culto a Dioniso favorecido por Pisístrato, o, más exactamente, del canto litúrgico o ditirambo que era corriente en aquel culto y que solía describir las aventuras del dios, especialmente su pasión, para ir luego recogiendo poco a poco también temática heroica. La tragedia sustituyó la pasión divina de Dioniso por el sufrimiento de hombres; empezó por describir sólo «el peligroso decurso de un peligroso destino»,

pero no ya en narración épica, sino en representación dramática, en la escena, con los personajes de la acción y de los sufrimientos puestos de carne y hueso ante los ojos del espectador. (Nestle, 2010: 97)

Apoyándose sobre esta consideración tradicional en torno a la procedencia de la tragedia, la crítica nietzscheana se erige a partir del desconocimiento por parte de la estética moderna con respecto a la génesis del arte trágico; desconocimiento que conducía inevitablemente a una interpretación incorrecta del coro trágico al ser éste valorado de una forma idealista. Por ejemplo, A. W. Schlegel decía que el coro representaba al “espectador ideal” que experimentaba la influencia de la acción escénica, no de manera estética, sino de una forma material y empírica; postulado “cuyo brillo procede tan sólo de la forma concentrada de su expresión, de la predisposición genuinamente germánica a favor de todo lo adjetivado de «ideal», y de nuestra estupefacción momentánea.” (Nietzsche, 2011a: 76). De forma justificada, Nietzsche hace notar que más bien el coro corresponde a los sátiros (que simbolizan un retorno a la realidad natural) cuya relación con la acción del mundo visionario de la escena es inmediata, de forma que el coro reconocía en las figuras del escenario existencias corpóreas. El coro conformado por los lascivos sátiros, “[...] refleja la existencia de una manera más veraz, más real, más completa que el hombre civilizado, que comúnmente se considera a sí mismo como única realidad.” (Nietzsche, 2011a: 83). Sin embargo, el retorno a lo natural perdido representado por el sátiro no debe ser entendido en un sentido roussoniano o ingenuo.

En su ensayo sobre el arte trágico, Nietzsche nos proporciona agudas y minuciosas observaciones con respecto a la figura simbólica del sátiro, tales como las siguientes:

[...] era 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 que el griego está habituado a contemplar con respetuoso estupor. (Nietzsche, 2011a: 82)

Nacidos de un anhelo orientado hacia lo originario, su condición no ha sido atrofiada por los cerrojos alienantes de la civilización ni cubiertos sus ojos con velo alguno, de modo que, con sublime regocijo, el lascivo sátiro posaba su mirada en el todo que es la naturaleza. Recuérdese que el coro de sátiros representaba a Dioniso, éstos buscaban reintegrar las partes de su dios (que de acuerdo con una tradición órfica, había sido descuartizado por los Titanes bajo la forma de Zagreo) mediante la fusión con el sustrato natural, lo Uno primordial. Estos seres humildes y obedientes de su dios, preservan el fondo dionisiaco que en su sentido más general, hace alusión al juego inexorable entre la individuación (creación) y la disolución (destrucción).

En esta situación de completo servicio al dios el coro es, sin embargo, la expresión suprema, es decir, dionisiaca de la *naturaleza*, y por ello, al igual que ésta, pronuncia en su entusiasmo oráculos y sentencias de sabiduría: por ser el coro que *participa del sufrimiento* es a la vez el coro *sabio*, que proclama la verdad desde el corazón del mundo. (Nietzsche, 2011a: 88)

Más afín le resultan a Nietzsche las intuiciones realizadas por Schiller, porque, tal y como nuestro autor afirma, estas son “infinitamente más valiosas”. Cabe recordar que Schiller, escribe Nietzsche, considera al coro “[...] como un muro viviente tendido por la tragedia a su alrededor para aislarse nítidamente del mundo real y preservar su suelo

ideal y su libertad poética.” (Nietzsche, 2011a: 78). Debido a esta protección amurallada del coro que, en su estado primitivo, estaba representado por el simbolismo de los sátiros, la tragedia se hace con un dominio ideal que se encuentra muy por encima de la realidad ordinaria y sobre la que deambula el coro de la tragedia originaria; dominio dotado de la misma realidad y credibilidad admitida por la religión griega, evitando con ello, que la tragedia se deslizara en la servil imitación de la realidad natural. De tal modo el coro de los sátiros evolucionó hasta volverse algo ideal. “Para ese coro ha construido el griego los tinglados colgantes de un fingido *estado natural*, y en ellos ha colocado fingidos *seres naturales*.” (Nietzsche, 2011a: 78-79). Mediante esta tensa relación entre lo natural y lo fingido, nuestro autor se hará cargo de aquella abertura metafísica en la cual el hombre va a situarse. Nietzsche dota al coro satírico con un carácter de intermediación entre lo natural y lo ficticio (realidad del hombre civilizado) consecuencia, por un lado, del ímpetu que la música tiene como forma de enlazar, sin mediación alguna, con el suelo ideal de la naturaleza, mientras que, por otro, a la cualidad que el coro posee (en tanto que espejo transfigurador) para volver esa experiencia una afirmación artística de la existencia. Se asevera, por lo tanto, que la función del coro ditirámbico consistía en excitar dionisiacamente el estado de ánimo del griego civilizado, al punto de generar en su mirada una visión trágica nacida de su propio éxtasis que proyectaba sobre las figuras enmascaradas de la escena; de manera que sus sentimientos, quedaban profundamente afectados al sentir que el dolor y sufrimiento padecidos por el héroe trágico eran también los suyos.

Téngase en cuenta que “el coro ditirámbico es un coro de transformados, en los que han quedado olvidados del todo su pasado civil, su posición social: se han convertido en servidores intemporales de su dios, que viven fuera de todas las esferas

sociales.” (Nietzsche, 2011a: 86). Se afirma, entonces, que la tragedia no sólo nos muestra al antiguo griego en tanto individuo, sino también como miembro de una comunidad que, ante la irrupción de la sabiduría dionisiaca, observa con nitidez la fragilidad de sus logros civilizatorios. Acontecía que al presenciar el coro de sátiros dionisiacos, el griego civilizado podía sentir como el suspenso se apoderaba de sí mientras se anulaban las divisiones establecidas por la comunidad y en general, todo límite e impedimento abismal que le mantenía separado con respecto a otros individuos; de tal forma, se abría paso a un sentimiento de fusión social entre las diversas clases que se retrotraía al corazón de la realidad misma y que Nietzsche identifica con el término de *consuelo metafísico*. A lo anterior se anexa la siguiente cita:

[...] y de igual modo que con su consuelo metafísico la tragedia señala hacia la vida eterna de aquel núcleo de la existencia, en medio de la constante desaparición de las apariencias, así el simbolismo del coro satírico expresa ya en un símbolo aquella relación primordial que existe entre la cosa en sí y la apariencia. (Nietzsche, 2011a: 83)

Tal consuelo metafísico nada tiene que ver con la creencia en un trasmundo incorpóreo al estilo del cristianismo que dote de sentido a lo mundano, más bien, Nietzsche recupera la inmanencia del único mundo cuya fuente es esta vida y no una extraterrena. Dicho consuelo que se produce con el éxtasis dionisiaco aparece en el coro satírico con corpórea evidencia, volviendo perceptible al hombre griego de que a pesar de cualquier cambio en sus manifestaciones, la naturaleza permanece en sí misma siempre inmutable y poderosa por detrás de toda creación o disolución. Y sin importar cuán abundante sea el ardor corporal que provoca el dolor, la vida es inextinguiblemente poderosa y placentera. O sea, el consuelo metafísico remite a una experiencia redentora del núcleo perenne de la unidad originaria. Tan pronto terminaba el efecto letárgico del

arrobamiento inducido por el coro, se hacía patente la apatía y el asco del obrar; por ello, el heleno experimentaba una impotencia al no poder modificar la esencia eterna de un mundo absurdo y cruel, reconociendo así, la sabiduría del viejo Sileno. “Ahora ningún consuelo produce ya efecto, el anhelo va más allá de un mundo después de la muerte, incluso más allá de los dioses, la existencia es negada, junto con su resplandeciente reflejo en los dioses o en un más allá inmortal.” (Nietzsche, 2011a: 81). Sólo por medio de los tonos melódicos del coro satírico de la tragedia, pudo el arte rescatar y desvanecer estos funestos recuerdos albergados en el corazón de los antiguos griegos al convertirlos (a manera de cura) en imágenes necesarias con las que fuese posible vivir.

La tragedia es, por así decirlo, un entretreído de experiencia e imaginación, y nos representa materialmente incluso lo más terrible de la realidad de la vida, la más aterradora verdad –envuelta en la capa de la belleza–, como un juego impresionante en el que participan los dioses y los hombres [...]. (Nestle, 2010: 98)

Este arte, el arte trágico, es el producto artístico más original y elevado por parte de la cultura griega, engendrado por el vínculo tenso de las pulsiones estéticas simbolizadas por el sueño y la embriaguez. Es gracias a la tragedia que los griegos lograron representar la lucha tormentosa, eternamente renovada en su sufrimiento, del propio existir como un espectáculo estético donde el espíritu apolíneo ha conseguido en virtud de su sosegada ilusión, transfigurar el elemento dionisiaco de la música en un instrumento para conferir claridad al drama. En consonancia con esta suposición, Dioniso ya no se manifiesta por medio de fuerzas ocultas y extrañas, sino mediante imágenes características de la epopeya homérica que le hacen renacer transformado en una visión más profunda y clara de la existencia. Siguiendo a nuestro autor, el objetivo

principal de la tragedia antigua fue precisamente el de expresar las pasiones padecidas por “el dos veces nacido” a causa del descuartizamiento de su misteriosa unidad primigenia, volviéndose así, el centro y único protagonista de la tragedia.

Es una tradición irrefutable que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dioniso, y que durante larguísimo tiempo el único héroe presente en la escena fue cabalmente Dioniso. Mas con igual seguridad es lícito afirmar que nunca, hasta Eurípides, dejó Dioniso de ser el héroe trágico, y que todas las famosas figuras de la escena griega, Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras de aquel héroe originario, Dioniso. La razón única y esencial de la «idealidad» típica, tan frecuentemente admirada, de aquellas famosas figuras es que detrás de todas esas máscaras se esconde una divinidad. (Nietzsche, 2011a: 99)

Y en efecto, oculto tras las máscaras de todos los héroes trágicos se encuentra Dioniso, su ambigua naturaleza se manifestaba en la escena a través de una pluralidad de figuras e incluso con otros nombres, se remitía a su misma divinidad. He aquí, pues, que detrás de la máscara subyace lo verdaderamente existente, detrás de la individuación lo eternamente sufriente, detrás de la diversidad fenoménica lo Uno primordial como realidad absoluta. De hecho, los misterios de la tragedia hacen alusión a una unidad primigenia que es desgarrada y es menester retornar a ella:

[...] *la doctrina mística de la tragedia*: el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida.- (Nietzsche, 2011a: 101)

No obstante, este conocimiento es desvelado sólo a través del sufrimiento y la dureza de la vida. Ahora bien, cuando la tragedia antigua incorpora de forma plena y visible a Dioniso, comienzan los auténticos dramas que constituyen la época dorada de la tragedia griega, entendida ésta, como un coro dionisiaco cuyos conocimientos y efectos (producidos por el horror abismal) se descargan de continuo en glorificadas imágenes apolíneas; imágenes cuyo lenguaje es sencillo, bello y transparente.

Las figuras de la escena griega, Edipo y Prometeo, son la materia paradigmática del arte trágico que F. Nietzsche interpreta en función de su relación entre el oscuro subsuelo dionisiaco y la diáfana representación apolínea. Cuando en el tercer capítulo de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche expone cómo el mundo artístico de los dioses olímpicos se yergue sobre su raíz titánica (dado que la resguarda y encubre dentro de sí), ambos héroes arquetípicos en sus respectivos destinos constituyeron los ejemplos míticos de la profunda verdad del mundo y la funesta condición de la existencia humana.

Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella *Moirá* [destino] que reinaba despiadada sobre todos los conocimientos, aquel buitre del gran amigo de los hombres, Prometeo, aquel destino horroroso del sabio Edipo, aquella maldición de la estirpe de los Atridas, que compele a Orestes a asesinar a su madre, en suma, toda aquella filosofía del dios de los bosques, junto con sus ejemplificaciones míticas, [...] fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o, en todo caso, encubierta y sustraída a la mirada, mediante aquel *mundo intermedio* artístico de los olímpicos. (Nietzsche, 2011a: 54-55)

Por una parte se encuentra la figura sofoclea de Edipo, “orgulloso de su razón, que ha resuelto el enigma de la esfinge por su propia inteligencia [...] que ha escapado a la

sentencia délfica y cree poder dominar su vida según sus propios planes, se precipita por ello mismo en la ruina [...]” (Nestle, 2010: 164). Obstinado en buscar la verdad y el conocimiento, él es el ejemplo del hombre que quebranta las convenciones sociales y muestra cómo la sabiduría es, en realidad, una violación *contra natura* que coacciona hacia el cruel abismo a todo aquel que comete la impiedad de vulnerar sus órdenes más sagrados. Por mor de la verdad, *Edipo Rey*, es un drama de progreso inexorable hacia el desvelamiento de lo que subyace oculto en cada acontecimiento. Presagiado por el Oráculo de Delfos, Edipo asesina a su padre Layo y contrae nupcias con su madre Yocasta, ignorando por completo su parentesco con ambos. Al resolver el enigma de la Esfinge biforme, no sólo libera a la ciudad de Tebas azotada por ella, sino que además, obtiene el atributo de la sabiduría. Sabiduría que en virtud de una nueva admonición del Oráculo délfico (que le ordena encontrar al asesino de Layo), le revela la verdad y en su desesperación, Edipo se ciega a sí mismo al tiempo que se entrega pasivo a todas las calamidades que sobre él azotan. “«La púa de la sabiduría se vuelve contra el sabio, la sabiduría es una transgresión de la naturaleza»: tales son las horrorosas sentencias que el mito nos grita [...]” (Nietzsche, 2011a: 94). A pesar de esto, el infortunio padecido por el noble Edipo genera en su ser una redentora fuerza apolínea que le distancia del abismal fondo dionisiaco:

[...] entregado puramente como *paciente* a todo lo que sobre él cae – encuétrase la jovialidad sobreterrenal, [...] aquí se muestra que la concepción toda del poeta no es otra cosa que justo aquella imagen de luz que la salutífera naturaleza nos pone delante, después de que hemos lanzado una mirada al abismo. (Nietzsche, 2011a: 93)

Tal es el mensaje que Nietzsche deduce del drama *Edipo en Colono* de Sófocles.

La otra figura arquetípica de la escena griega estudiada por nuestro autor, es el Prometeo esquileo, héroe torturado y encadenado a un roquedal como consecuencia de un acto de rebelión contra los dioses.

El artista titánico encontraba en sí la altiva creencia de que a los hombres él podía crearlos, y a los dioses olímpicos, al menos aniquilarlos: y esto, gracias a su superior sabiduría, que él estaba obligado a expiar, de todos modos, con un sufrimiento eterno. El magnífico «poder» del gran genio, que ni siquiera al precio de un sufrimiento eterno resulta caro, el rudo orgullo del *artista* -ése es el contenido y el alma de la poesía esquilea, mientras que, en su Edipo, Sófocles entona, como en un preludio, la canción victoriosa del *santo*. (Nietzsche, 2011a: 95)

Contraponiendo la actividad del titán Prometeo con la pasividad del santo Edipo, Nietzsche considera que dicho drama nos habla de una sabiduría desmedida inherente al titán con la cual vaticinó el crepúsculo de los olímpicos, lo que le confirió la posibilidad de liberarse de su yugo al robar el fuego para regalarlo a los hombres. Por otra parte, el mito prometeico hace referencia al inmenso valor que la humanidad otorga a la llama sagrada (un robo hecho a la naturaleza divina), pues con este sacrilegio, conquista el hombre las cosas óptimas y supremas de las que puede participar, es decir, erige su propia cultura con la que despoja de sus secretos a la naturaleza. Se infiere, pues, que edificar la cultura es ya infringir el orden sagrado de la naturaleza. En consecuencia, la naturaleza ahora no sólo se disgrega desde ella misma sino también desde el transgresor del develamiento de sus enigmas, lo que le confiere al hombre su carácter de artista y de obra de arte a la cultura. Una transgresión que, sin embargo, el hombre civilizado ha de purgar afligido entre sufrimientos y dolores. Para Nietzsche el núcleo sacrílego del mito prometeico conduce a lo dionisíaco, de forma que, Prometeo, es una máscara dionisíaca

en la medida en que realiza el sacrilegio; pues, recuérdese, lo apolíneo exige en todo momento una medida o moderación que impediría realizar tal acto de impiedad. Es menester enunciar que el mencionado sacrilegio es un “pecado activo” porque no fue fruto de una prueba enviada por los dioses, al contrario, es una afrenta consciente en la que el artista titánico se ha propuesto aniquilar a los olímpicos y terminar con el servilismo humano hacia ellos en pos de la dignidad que confiere el crimen original. Este pecado prometeico resalta el sentido ético del pesimismo de la tragedia, con lo que el mal humano aparece como justificado en tanto sufrimiento causado por el anhelo titánico del individuo por acceder a lo universal y erigir la cultura de tal forma que él mismo sea la esencia del mundo. En virtud de aquella tendencia hacia la *Moirá* como justicia eterna que impera por encima de dioses y hombres, el poeta Ésquilo “le da a entender al hombre inteligente que por parte de padre desciende de Apolo, dios de la individuación y de los límites de la justicia.” (Nietzsche, 2011a: 98). O sea, Ésquilo identifica al hombre con las naturalezas intrínsecas del dios de Delfos. Nietzsche asevera que la dualidad apolínea y dionisiaca de Prometeo es posible expresarla con la siguiente fórmula: “«Todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado.»” (Nietzsche, 2011a: 98). Una fórmula conceptual con la que Nietzsche afirma no sólo la naturaleza prometeica, antes bien y en especial, la dualidad trágica inherente a la esencia del mundo que encierra dentro de sí la justicia esquilea y el sacrilegio impío.

Siendo la epopeya homérica la poesía característica de la cultura apolínea (cuya canción victoriosa se alzó sobre el suelo de la titanomaquia) por influjo de la música que interpreta aún más profundamente el mito, renace transformada en la tragedia como vehículo de la sabiduría dionisiaca.

2.2. La decadencia del arte trágico

Aquel pueblo helénico cuyo espíritu desbordaba vitalidad, tuvo su debilitamiento y su final. Como señala nuestro autor de forma perspicaz, el arte trágico fue poco a poco agonizando como consecuencia del impetuoso surgimiento de un nuevo género artístico, de manera que F. Nietzsche data el momento en que feneció la tragedia griega con un nombre: Eurípides.

Con el florecimiento de la “comedia ática nueva” desaparece el objetivo primordial de la tragedia que para Nietzsche era el de expresar los sufrimientos de Dioniso, nacidos de la disgregación (en múltiples formas fenoménicas) de su misteriosa unidad primordial. Desaparición que fue sentida por el espíritu griego como un enorme vacío, volviéndolo susceptible de una deformación en su sentido poético y musical. Si a esto sumamos la apasionada inclinación de los poetas (de la nueva comedia) hacia Eurípides, que hicieron de él un modelo artístico, así como del agravante de trasladar el espectador vulgar (el griego en la realidad de la vida cotidiana) al escenario, se justifica que los héroes trágicos pierdan sus rasgos grandes y audaces. Para apoyar esta idea nos remitimos a la siguiente cita:

Aquella imagen auténticamente típica del heleno, la figura de Ulises, había sido elevada por Ésquilo hasta el carácter grandioso, astuto y noble a la vez, de un Prometeo: entre las manos de los nuevos poetas esa figura quedó rebajada al papel de esclavo doméstico, bonachón y pícaro a la vez, que con gran frecuencia se encuentra, como temerario intrigante, en el centro del drama entero. (Nietzsche, 2011a: 226)

Lo que se muestra en el centro de la escena teatral tras las máscaras de una pluralidad de héroes trágicos no es ya aquel héroe originario (Dioniso); más bien, es el espectador mismo, el griego corriente elevado por Eurípides a la condición de protagonista del interés dramático: “en lo esencial, lo que el espectador veía y oía en el escenario euripideo era su propio doble, envuelto, eso sí, en el ropaje de gala de la retórica.” (Nietzsche, 2011a: 227). Sirviéndose de un lenguaje coloquial es como el nuevo género artístico logró representar las vivencias y ocupaciones acaecidas en la cotidianidad, de manera que éstas fueran comprendidas por el público asistente.

La tragedia deja de ser un elemento transfigurador de la funesta condición humana, pues a partir de ahora, el drama de la nueva comedia se acomoda en función de la complacencia y halago por parte del vulgo hacia Eurípides, porque gracias a su obra (y es algo de lo que se jactaba según testimonia Aristófanes) las muchedumbres han aprendido los conocimientos necesarios para apreciar y emitir juicios sobre cada representación basándose en las novedosas reglas del género artístico trágico. “Si ahora la masa entera filosofa, y en la administración de sus tierras y bienes y en el modo de llevar sus procesos actúa con inaudita inteligencia, esto, dice Eurípides, es mérito suyo y resultado de la sabiduría inoculada por él al pueblo.” (Nietzsche, 2011a: 106). En este contexto se vuelve comprensible por qué Eurípides consideró, en su momento, como una innovación o progreso (con respecto a sus contemporáneos de mayor edad) el transportar a la escena y hacer partícipe al público de su obra dramática. Esta relación en apariencia “adecuada” entre la obra y el público espectador, es criticada seriamente por Nietzsche: “«público» es sólo una palabra, y no, en absoluto, una magnitud homogénea y perdurable. ¿De dónde le vendría al artista la obligación de acomodarse a una fuerza que sólo en el número tiene su fortaleza?” (Nietzsche, 2011a: 108). Y es que

ningún artista trágico le había dado tanta importancia al público como lo hizo Eurípides, a pesar de que los grandes maestros Sófocles y Ésquilo gozaron de una alta estima popular en vida e incluso después de ella, seguían siendo reconocidos. En todo caso, es posible apreciar en la escena del nuevo drama la sobrevaloración que hace Eurípides (al tiempo que va marginando el espíritu dionisiaco) de las cualidades inferiores de la multitud, así como de la nueva significación que adjudica al coro y el tratamiento que da a los mitos en la solución de los conflictos éticos.

Lo expuesto con anterioridad nos permite inquirir sobre cuál fue el motivo que impulsó a Eurípides a querer extirpar el sentido tradicional de la tragedia ática. Siguiendo a nuestro filósofo nos encontramos que ese motivo no fue otro sino su creencia en reconocer en el arte trágico de sus predecesores, un mal enorme, un arte ya en declive: “¿No se habrá equivocado? ¿No habrá sido injusto con Ésquilo y con Sófocles? ¿Acaso su reacción contra la presunta decadencia no fue precisamente el comienzo del fin?” (Nietzsche, 2011a: 229). Una creencia que se fue afianzando mientras, sentado y caviloso en el teatro, se esmeraba por entender cada uno de los trazos realizados por los grandes poetas trágicos. No es extraño que Nietzsche afirmara que Eurípides fue el primer artista trágico en condenar a los “poetas ebrios” de la tradición, en la medida en que éstos, creaban sus obras a partir de un estado de inconsciencia y por tanto, de forma incorrecta. Lo anterior nos lleva a inferir que después de todo, Eurípides no logró comprender el quehacer de los venerados maestros en cuyas obras dramáticas subyacía la profunda sabiduría dionisiaca, esto a pesar de que Eurípides (en su senectud) glorificó en *Las Bacantes* el espíritu dionisiaco y aun así, Dioniso continuó silenciado, ahuyentado de la escena. La desaparición de la tragedia, a los ojos de Nietzsche, va a girar fundamentalmente en torno a la eliminación del polo

dionisiaco: “Expulsar de la tragedia aquel elemento dionisiaco originario y omnipotente y reconstruirla puramente sobre un arte, una moral y una consideración del mundo no-dionisiacos - tal es la tendencia de Eurípides, que ahora se nos descubre con toda claridad.” (Nietzsche, 2011a: 112). Sopesando las características de la tragedia eurípidea, Nietzsche encuentra que su forma o estilo corresponde al de una “epopeya dramatizada” (proyección apartada del sueño vaticinador de Apolo). Ésta queda anegada en imágenes de gozosa apariencia y relativa redención que desvirtúan los acontecimientos más amenazadores del sustrato monstruoso, impidiendo así, alcanzar el sublime efecto trágico. Sin embargo, y esto es de resaltar, Eurípides tiene que recurrir a nuevas formas de excitación psicológica (buscando inspiración en la mimesis de la realidad cotidiana, cayendo de este modo, en una tendencia naturalista y no artística) porque le resulta ya imposible alcanzar los efectos originados a partir de los dos únicos instintos artísticos, puesto que ha dejado de depender de ellos.

Pero, ¿de qué fuerza se valió Eurípides para prescindir de ambas potencias artísticas, pero principalmente, para humillar a Dioniso? De una fuerza que pronto impregnaría a todas las manifestaciones culturales de la Grecia antigua, de forma clara, nos referimos a la racionalidad. El triunfo de la razón en la escena trágica se ve reflejado con la inserción por parte de Eurípides de un prólogo al comienzo de cada drama; prólogo donde se explica al público (por voz de un personaje o divinidad que despierta credibilidad y confianza) qué es lo que va a suceder y por qué. Con este procedimiento se asegura la configuración eurípidea del mito al tiempo que se descarta toda duda que pudiese generarse en el público asistente; de manera que los oyentes, puedan enfocar su atención para apreciar las bellezas poéticas y el *pathos* de la exposición envuelto con el ropaje de la retórica. El papel musical del coro es

minimizado, Eurípides deja de lado el núcleo dionisiaco de la tragedia y a cambio introduce inteligentes diálogos razonados. Un *deus ex machina* (Dios sacado con la máquina) solía aparecer al final del drama para ajustar las piezas que conllevaran a un desenlace coherente, salvando de este modo, la transición de una estética trágica a una estética que hacía de la inteligibilidad una condición de belleza. No en vano, el axioma estético de Eurípides era el siguiente: “«todo tiene que ser comprensible, para que todo pueda ser comprendido».” (Nietzsche, 2011a: 230).

Mas acontece que este axioma es el paralelo estético de un principio filosófico de corte moral que dice: *Sólo el sapiente es virtuoso*. Principio que había hecho suyo “otro espectador” que al igual que Eurípides, no entendía y por tanto, tampoco estimaba la noción tradicional de la tragedia. Lo que realmente ha sucedido, nos dice nuestro autor, es que Eurípides sería tan sólo un portavoz, una máscara de aquel otro espectador que habría supuesto un giro radical en la vida espiritual del pueblo griego. Nietzsche reconoce en ese otro espectador la figura de Sócrates, siendo éste, el auténtico responsable por el que pereció la Grecia trágica:

También Eurípides era, en cierto sentido, solamente una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dioniso, ni tampoco Apolo, sino un demon que acababa de nacer, llamado *Sócrates*. Ésta es la nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia pereció por causa de ella. (Nietzsche, 2011a: 113)

Al respecto, consideramos lícito afirmar que Eurípides fue el poeta del racionalismo socrático; filosofía cuya consagración significó una hipervaloración de la razón y del saber sobre lo instintivo y vital característico del período trágico.

2.3. La figura de Sócrates a la luz de la tradición

La figura central de la filosofía griega, sin duda, ha sido Sócrates; por ello, la tradición filosófica occidental desmarca los períodos con relación a él. Respecto a las fuentes que pudiesen informarnos sobre su quehacer filosófico, cabe advertir que ninguna procede directamente de él, pues no dejó testimonio alguno escrito; o sea, conocemos o creemos conocer su pensamiento por medios indirectos. La fama de Sócrates se debe principalmente a su muerte, una muerte cuyo eco sigue resonando aún en nuestros días. Acusado de *introducir nuevas prácticas religiosas y corromper a la juventud*, sus propios conciudadanos lo juzgan y sentencian a beber la cicuta, veneno mediante el cual se ejecutaban a los condenados en Atenas. Sin querer faltar a las leyes de la *polis* (como se lee en el *Critón*), Sócrates se niega a huir y en su lugar, acepta serenamente la sentencia. “A su mujer, que le comentaba: «Mueres injustamente», dijo: «¿Acaso preferirías que fuera justamente?».” (Laercio, 2013: 117). Desde la perspectiva de la *polis* griega era justo condenar a Sócrates en beneficio del orden político y la vida en sociedad. En cambio, para el nuevo tipo de individuo crítico capaz de pensar por cuenta propia y externar sus ideas frente a sus contemporáneos, del cual Sócrates permanece como paradigma, la condena era injusta.

La profunda impresión producida por el proceso y muerte del filósofo condujo inmediatamente a la creación de toda una literatura, mediante la cual trataron de conservar su recuerdo, describiendo su personalidad y conversación, hombres más jóvenes que habían estado bajo su influencia. (Taylor, 2004: 10)

Desafortunadamente esta literatura se ha perdido en su mayor parte. No obstante, son principalmente las obras de Aristófanes (*Las nubes*), Jenofonte (*Recuerdos de*

Sócrates) y Platón (*Diálogos*) las fuentes que con un conocimiento, más o menos directo, nos hablan sobre Sócrates. Si bien es cierto que las fuentes antes mencionadas, presentan nítidas diferencias entre sí (a propósito del contenido de su información), no lo es en menor medida que también llegan a coincidir en algunos pasajes. Como bien se sabe, los *Diálogos* de Platón, en especial aquellos que muestran a Sócrates como modelo del decoro filosófico, han contribuido en gran medida a delinear la figura socrática que ha perdurado en la historia de Occidente; sin embargo, se ha tenido el reparo de hacer patente (en la obra platónica) el inconveniente de no haber delimitado con claridad el pensamiento de Sócrates, entretejiéndose así, con la filosofía propiamente de Platón.

Partiendo de las consideraciones anteriores, hablemos, pues, de lo que la tradición filosófica estima es el pensamiento socrático. Comencemos por resaltar el pronunciamiento del oráculo de Delfos, referido por Platón en su *Apología*, de que nadie era más sabio que Sócrates; éste, explica su perplejidad inicial ante tal aseveración porque consideraba que no poseía ninguna sabiduría en particular. La exhortación del dios de Delfos, entonces, bien podría tratarse de un enigma, de forma que Sócrates se propone indagar en su significado; por lo menos formalmente, su búsqueda pretende demostrar lo contrario de lo pronunciado por el oráculo. Y para ello va a preguntar a los ciudadanos de Atenas (entre políticos, militares, poetas y artesanos), que espera sean superiores a él en sus respectivos oficios, qué son las cosas que él ignora. Su acción llevada a cabo se vuelve exasperante para los interrogados, porque una vez que éstos han terminado de describir confiadamente sus respectivos oficios, Sócrates mediante una serie de preguntas precisas, les hace notar que en realidad no saben nada; y peor aún, que no están conscientes de su propia ignorancia.

Muchas veces discutiendo con vehemencia recibía puñetazos y arrancadas de pelo, y las más era despreciado y lo tomaban a risa. Y todo esto lo soportaba pacientemente. Una vez le dio uno una patada, y, como lo aguantara, a uno que se asombraba, le comentó: «¿Es que si me diera una coz un asno lo iba a llevar ante los jueces?». (Laercio, 2013: 111)

Desenmascarar a los supuestos sabios, tal es el sentido de la ironía socrática que le valió al filósofo la admiración por parte de la juventud ateniense y la animadversión de sus conciudadanos.

Con el tiempo, el verdadero significado del oráculo se aclaró para Sócrates. El significado era que la humanidad ignoraba lo único que importa en verdad saber: cómo conducir rectamente la vida, cómo “cuidar” su propia alma y “hacerla tan buena como fuera posible”, y todos padecían una ceguera universal sobre esta cuestión. (Taylor, 2004: 66-67)

A la postre resulta que la sentencia del oráculo tiene razón, en la medida en que Sócrates, reconoce ignorar en qué consiste tal conocimiento mas no su importancia. Por tanto, según interpreta el propio Sócrates, la “misión divina” que le fue encomendada era la búsqueda (por medio del pensamiento racional) del conocimiento supremo o ciencia del bien. Misión que no abandonará nunca, ni siquiera en el momento en que es juzgado y sentenciado a muerte. Y es por esa misión que la conversación o diálogo socrático no solía finalizar con la ironía, a ésta le seguía la *mayéutica*, un momento constructivo cuyo objetivo era “dar a luz” o extraer los conocimientos subyacentes albergados en la mente humana. Esto se hacía a base de preguntas que cuestionaban tanto los conocimientos comúnmente aceptados como las acciones de índole moral, incitando al interlocutor a reflexionar y encontrar una solución por sí mismo, solución que nuevamente era sometida por Sócrates a una minuciosa crítica. Se trataba, pues, de

definir los conceptos, haciendo uso de la inducción para lograr definiciones generales. Y a partir de éstas, por deducción, establecer los casos particulares. Es dato curioso que en ninguno de los diálogos platónicos Sócrates consiguiese llegar a una solución satisfactoria, ya que sus conversaciones siempre se ven interrumpidas. En todo caso, importante es resaltar que con la *mayéutica* Sócrates se esforzaba por acceder al conocimiento supremo.

Parece evidente que las inquietudes de Sócrates eran más éticas que científicas, ya que el tema del hombre fue una preocupación constante en su actitud filosófica; no en vano Platón solía describirlo inquiriendo, mediante el diálogo, sobre la naturaleza de la piedad, la justicia, el valor, etc. El centro de la ética socrática es el concepto de *areté* o virtud. Este término originariamente no tenía ninguna connotación moral explícita y hacía referencia a la “excelencia” o eficacia en una actividad determinada. En lo que respecta a Sócrates, él hace de la *areté* la disposición última y radical del hombre, aquello para lo cual ha nacido propiamente; es decir, hace alusión a un valor espiritual nuevo y fundamental: el cuidado de la *psyché* como bien supremo. Un cuidado que a diferencia de las enseñanzas religiosas de la época, no consiste en la práctica de abstenciones o purificaciones rituales, sino en el cultivo del pensamiento racional que ha de encarnarse en el actuar cotidiano. Quien tiene la capacidad de conducir racionalmente su propia *psyché* no puede hacer mal alguno porque el conocimiento lo empujaría hacia lo bueno, por otra parte, el hombre malo lo es por ignorancia dado que desconoce cuál es el verdadero bien. Nadie hace el mal voluntariamente. Qué sea lo bueno no parece haber sido definido con claridad por Sócrates, empero, hay indicios los cuales nos permiten aseverar que lo bueno para él coincidía con lo útil, en el sentido de que sirve para alcanzar la felicidad auténtica. Felicidad que no es otra sino la vida

virtuosa donde la sabiduría y la acción moral coinciden. La conducta humana, en consecuencia, depende de la debida comprensión de la esencia del bien como lo único favorable para el hombre. Sea como sea, el sentido último de la ética socrática radica en la vocación de hacer tan buena como sea posible, por mediación del pensamiento racional, a la *psyché*. Hasta aquí nuestra breve exposición en torno al pensamiento de Sócrates, visto bajo la luz de la tradición filosófica occidental.

2.4. Sócrates según Nietzsche

Nietzsche fue un maestro en el ejercicio de la sospecha, pues hundió su nariz en aquellos lugares previamente clausurados por la metafísica; lugares donde ya se había dado por conocido todo. En conformidad con esto, traemos a colación las siguientes palabras expresas de Nietzsche: “Yo soy el primero que ha *descubierto* la verdad, debido a que he sido el primero en sentir –en *oler*– la mentira como mentira... Mi genio está en mi nariz...” (Nietzsche, 2008: 136). Dicho ejercicio condujo a nuestro filósofo a reconocer, en la figura exaltada y venerada de Sócrates, el inicio de un penoso proceso de declive cultural que contrastaba con la optimista imagen clásica del mundo griego, imagen tan equivocadamente comprendida por la ciencia filológica de su tiempo. “Sócrates fue un malentendido”, dice Nietzsche, un gran farsante caricaturesco que logró hacerse tomar en serio. Una figura extraña, desconcertante, cuyo influjo degenerativo (sobre lo valeroso y noble de la cultura helénica) derivó en el olvido de la vida, en la negación de los instintos y el rechazo del dolor como origen de un anhelo estético. De hecho, la crítica nietzscheana hacia el filósofo ateniense aparece desde antes de la publicación de *El nacimiento de la tragedia* y se mantendrá a lo largo de su producción filosófica. Si en su *opera prima* Nietzsche cuestiona a Sócrates lo hace

porque éste se le presenta, en medio de su visión de la tragedia griega, como signo de inflexión de unos instintos debilitados que se deterioran dramáticamente en la civilización griega. Para apoyar esta idea nos remitimos a un texto de su autobiografía filosófica escrita en 1888:

Las dos *innovaciones* decisivas del libro son, por un lado, la comprensión del fenómeno *dionisiaco* en los griegos: el libro ofrece la primera psicología de ese fenómeno, ve en él la raíz única de todo el arte griego. Lo segundo es la comprensión del socratismo: Sócrates, reconocido por vez primera como instrumento de la disolución griega, como *décadent* típico. (Nietzsche, 2008: 76)

Siendo así, la pregunta necesaria es la siguiente: ¿en qué consiste el socratismo con el cual se aniquila la etapa más floreciente de la antigua Grecia? Esta pregunta nos dirige, de nueva cuenta, hacia la figura de Sócrates, pero vista ahora desde la óptica de Nietzsche.

De Sócrates había mencionado Zópiro por su paso en Atenas, que albergaba dentro de sí los peores vicios y apetitos, que era un verdadero monstruo; a lo cual el pensador ateniense se contentó con responder al fisonomista: “¡Usted me conoce, señor mío!” Para después afirmar haberlos vencido gracias al uso de la razón. Aunado a este hecho anecdótico, Nietzsche trae a colación su deformación física, es decir, “[...] sus ojos de cangrejo, sus labios gruesos y su vientre colgante.” (Nietzsche, 2011a: 237). Nuestro autor hace énfasis en destacar la fealdad como un rasgo significativo en la apariencia de Sócrates, al tiempo que la relaciona con la procedencia del mismo: “Sócrates pertenecía, por su ascendencia, a lo más bajo del pueblo: Sócrates era plebe. Se sabe, incluso se ve todavía, qué feo era. Mas la fealdad, en sí una objeción, es entre

los griegos casi una refutación. ¿Era Sócrates realmente un griego?” (Nietzsche, 2009: 45). Se trata, pues, de un rasgo fisionómico que viene a reforzar el carácter anti-griego que rodeaba al filósofo ateniense; dicho sea de paso, la fealdad física de Sócrates era síntoma de degeneración, señal de un estado anímico y corporal desmirriado, fatigado. Esto sucede cuando las pulsiones salutíferas o instintos que estimulaban el correcto reordenamiento de la cultura griega, comenzaron a decaer y a enfermar. Por tanto, según Nietzsche, Sócrates fue un gran enfermo.

El anterior juicio se apoya en el testimonio legado por el propio Platón, más concretamente en las líneas finales del *Fedón*, donde puede apreciarse la figura de un viejo Sócrates encarcelado, moribundo, que ya ha bebido la cicuta, pronunciar las siguientes palabras: “Critón, le debemos un gallo a Asclepio. Así que págaselo y no lo descuides.” (Platón, 1988: 141). Nietzsche observa en esta deuda que el filósofo griego había concebido su vida como una permanente enfermedad; del mismo modo, con su petición a Critón, el propio Sócrates reconoció antes de morir que el antídoto que eligió resultó inefectivo. La muerte sería, en todo caso, para Sócrates, la curación de la enfermedad que es el vivir. Mas, ¿qué malestar padecía? Recuérdese el diagnóstico realizado por Zópiro, el cual arroja luz sobre la mala constitución anímica de Sócrates, cueva de malos apetitos; Nietzsche interpreta este hecho en el sentido siguiente: *Sócrates acude ingenuamente al uso de la “razón” como una forma de contrarrestar los vicios innatos en él.* Al hacerlo aseguró el triunfo de la razón sobre sus demás instintos; o sea, la vida de Sócrates ahora pasaría a estar subyugada y dirigida por un ideal racional de bienestar. De tal suerte, el sentido originario que el joven Nietzsche rastrea en el tenso y frágil equilibrio momentáneo entre Apolo y Dioniso, ha quedado alterado. Creo que ya se adivina por qué Sócrates fue considerado como un corruptor

por los partidarios de los “buenos tiempos viejos”, pero en especial, el por qué fue siempre un monstruo. Y de todo hecho monstruoso sólo pueden surgir cosas deformes.

Con su habitual uso virtuoso del sarcasmo, Nietzsche continúa con su crítica irascible hacia Sócrates: “Los antropólogos entre los criminalistas nos dicen que el criminal típico es feo: *monstrum in fronte, monstrum in animo* [monstruo de aspecto, monstruo de alma]. Pero el criminal es un *décadent*. ¿Era Sócrates un criminal típico?” (Nietzsche, 2009: 45). La alusión nietzscheana a la fealdad externa del filósofo ateniense, vuelve perceptible el malestar que yacía en su ser y la maldad de raquítico con la que decidió propagar entre sus conciudadanos, un aparente remedio que él mismo se había autorrecetado para hacer frente a su doliente constitución anímica. Sólo al criminal le corresponde la fealdad. Y como criminal fue enjuiciado por un tribunal ateniense.

A pesar de que no era bello y de carecer de un origen aristocrático, empero, Sócrates logra despertar entre la más bella y noble juventud ateniense una fascinación sólo comparable con la atracción que Alcibíades declara sentir por él. El propio Alcibíades evoca las siguientes palabras: “Veis, en efecto, que Sócrates está en disposición amorosa con los jóvenes bellos, que siempre está en torno suyo y se queda extasiado, y que, por otra parte, ignora todo y nada sabe, al menos por su apariencia.” (Platón, 1988: 273). Sócrates es *el verdadero erótico*, así lo califica Nietzsche, un seductor que ocultaba sus verdaderas intenciones y encantaba con sus palabras cada vez que hablaba sobre la virtud; asimismo, solía despertar sentimientos de atracción y repulsa debido a su monstruoso aspecto. Pero, además, atraía como ninguno porque estimuló en el instinto natural de los griegos una forma distinta de *agón* (lucha). Aquí se

descubre que la variante pugilística de la que Sócrates fue el primer virtuoso, no era otra sino el agonismo de la dialéctica, el ansia de lucha entre los interlocutores (2009: 47).

El anhelo griego de belleza tiene su origen en la latente sobreabundancia de dolor innato. Sócrates es una deformación del espíritu helénico y como tal, no soportó más el ardor corporal que produce el dolor. La benigna demencia dionisiaca del entusiasmo artístico nunca brilló sobre él: “Ésta es la nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia pereció por causa de ella.” (Nietzsche, 2011a:113).

El socratismo, ¿no sería la venganza de un hombre sufriente contra la vida misma?, ¿el resentimiento de un plebeyo hacia lo heroico y noble de la cultura griega? ¿Acaso la doctrina socrática era una expresión distinta de la *décadence* y no un remedio, una salvación? Más aún, con actitud altiva y desdeñosa, Sócrates es el pseudogriego que ha tenido el orgullo inaudito de querer reformar la existencia que observaba alrededor de sí, esto es, la cultura griega de la época trágica. Él ataca la vida de raíz, él se rebela contra ella. Como enemigo de toda cultura y de todo arte viejo, Sócrates no sentía aprecio alguno por la concepción tradicional de la tragedia griega, en la cual, se dejaban aflorar naturalmente los instintos vitales helénicos. Es más, no la entendía. Lo que le incapacitó para poder captar el profundo sentido benéfico de la doctrina misteriosa del arte trágico. Y se abstenía de asistir a las representaciones trágicas, condenándolas en nombre de la claridad intelectual. Sócrates prescindía de la única verdad del mundo y en su lugar adopta la verdad que la misma actitud racional crea. En este sentido los antiguos poetas trágicos erraron, según Sócrates, por falta de discernimiento; porque conscientemente no sabían lo que hacían, guiándose sólo por instinto para la realización de su técnica artística. Siendo esto, para él, absurdo y repudiable; por ello, exigía a sus

discípulos que se abstuvieran de participar de toda actividad no filosófica, ya que para él la filosofía era el arte más sublime que podían estimular las musas. Luego entonces, los instintos así como todas las sensaciones del cuerpo (sean afecciones o pasiones), al no participar del pensamiento racional, se les comienza a asociar con lo incorrecto, con lo no deseable que es preciso excluir. Valga decir que Sócrates alude a lo anterior de manera incesante: “¿Es que no está claro, desde un principio, que el filósofo libera su alma al máximo de la vinculación con el cuerpo, muy a diferencia de los demás hombres?” (Platón, 1988: 41). Se aprecia con luminosa nitidez la nueva configuración socrática del mundo, donde la razón es hipervalorada y la vida instintiva o corporal es menospreciada, reprimida. En relación con lo expresado consideramos apropiado citar las siguientes palabras de Nietzsche: “«Racionalidad» *contra* instinto. ¡La «racionalidad» a cualquier precio, como violencia peligrosa, como violencia que socava la vida!” (Nietzsche, 2008: 76). La existencia pasa a estar sujeta por los principios de la racionalidad y no por turbios impulsos como sucedió en la época más salutífera de la antigua Grecia. Esta extraña cosmovisión señala el derrotero que la filosofía habrá de transitar, por lo menos, desde Sócrates hasta Descartes.

Análogamente, Eurípides (el reformador del arte, que hizo de la inteligibilidad una condición de belleza) hacía lo propio con la nueva “comedia ática”. La relación entre el filósofo y el poeta no pasó inadvertida por la antigüedad y, basándose en algunos testimonios, nuestro pensador alemán trae a colación la interrelación existente entre ambos personajes. Debemos a Diógenes Laercio la noticia acerca de una leyenda propagada por Atenas, según la cual, Sócrates solía ayudar a Eurípides a escribir sus obras (2013: 109-110). Relevante es también el hecho de que el filósofo se incorporaba al teatro griego únicamente cuando se representaba una nueva obra eurípidea.

En lo referente al certamen de la sabiduría, Sócrates es considerado (de acuerdo con el pronunciamiento del oráculo de Delfos) como el más sabio de los hombres, le sigue en segundo puesto Eurípides, y por último, Sófocles. “Resulta manifiesto que es precisamente el grado de claridad de ese *saber* lo que distingue en común a aquellos tres varones como los tres «sapientes» de su tiempo.” (Nietzsche, 2011a: 121). El nuevo ápice por el saber se ve reflejado en el instrumento utilizado por Sócrates para argumentar y debatir principios o razones con aquellos nobles atenienses, todos ellos hombres de instinto, que no logran justificar de manera inteligible sus respectivas acciones.

Dicho instrumento es la dialéctica, el recurso obligado de los débiles (*décadents*) que sólo se empuña cuando se carece de otras armas para hacer frente al siempre vigoroso gusto aristocrático. Logrando por medio de la violencia discursiva que lo plebeyo se sitúe tiránicamente (a modo de venganza) por encima de todo lo noblemente griego. Con ella Sócrates no pasa nada por alto, hasta el punto de llegar a la exageración, al fanatismo mismo animado por el único deseo de la búsqueda del saber, personificando así en grado extremo, una forma de existencia desconocida hasta entonces: la del “hombre teórico”. Que mediante su racionalidad lógica cree poder escrutar en los secretos más profundos de la naturaleza, sintiéndose incluso capaz no sólo de conocer, sino también, de corregir el Ser. Tales verdades racionales permiten superar el desconsuelo de la existencia al volverla inteligible y justificable, no obstante, la tendencia teórica impulsada por Sócrates es de alguna manera un desajuste degenerativo que pone en marcha una nefasta interpretación de la realidad. Interpretación que Nietzsche identificará como rasgo esencial que da origen a la metafísica platónica, a saber, la escisión o separación de la realidad entre “mundo

verdadero” (añadido mentirosamente para sostener la vida al contrarrestar la sobreabundancia de dolor mediante un encubrimiento de los instintos vitales) y “mundo aparente”.

Siendo éste último rechazado por albergar en sí todo lo irracional de los instintos, la benigna demencia artística, el conocimiento de los sentidos, en suma, todo lo heroicamente helénico que Nietzsche tanto admiraba de la antigua Grecia. Sentado esto, el carácter ilusorio del “mundo verdadero” se habría construido para falsear el mundo que nos presentan los sentidos, o sea, el mundo real. Un rasgo fundamental del pensar metafísico que inaugura el camino hacia el “mundo verdadero” es que este le está prometido únicamente al hombre que silencia, cual cilicio ceñido, cada una de las voces que emanan del cuerpo en pos del predominio absoluto de la razón y la medida. Lo anterior se manifiesta plenamente en el modo de vida propugnado por Sócrates y que más tarde sería adoptado por su discípulo Platón: *razón = virtud = felicidad*. La razón entendida en términos lógicos y conceptuales, a juicio de Nietzsche, sería uno de los ídolos principales que la tradición filosófica occidental veneraría con ferviente devoción. Es contra ese ídolo que Nietzsche dirige sus ataques.

Optimista, así es como despectivamente califica Nietzsche a la dialéctica socrática, la cual se inspira en el principio ético de que el entendimiento es la raíz de la virtud y la falsedad es consecuencia del error, de la ignorancia. La asimilación del error con el mal en sí es un paso decisivo y fatal para la disolución del arte trágico, apareciendo en su lugar, un modelo de drama donde el héroe se muestra revestido de virtudes morales. El héroe está llamado a defender sus acciones con despóticas deducciones lógicas, pues “[...] cree en la causa y el efecto y, por tanto, en una relación

necesaria de culpa y castigo, virtud y felicidad [...]” (Nietzsche, 2011a: 240). Empobreciéndose así, el significado más esencial de la tragedia griega. De manera que frente al pesimismo trágico se opone ahora el optimismo teórico como un nuevo tipo de jovialidad, de dicha de existir. Y es en medio de esta atmosfera optimista que el espíritu de la música, tan fundamental en un principio para excitar el estado de ánimo del griego civilizado, pasa a ser algo de lo que es lícito prescindir. La voz del coro es acallada, quedando en todo caso como música de fondo; en el centro de la escena no se escucha más el grito primitivo de los lascivos sátiros, sólo las palabras de una historia plasmada en largos diálogos inteligibles se dejan oír. Muestra de este progresivo resquebrajamiento del sustrato dionisiaco es la perplejidad mostrada por Sófocles con respecto al coro, ya que él comienza a restringir su carácter emotivo. Resquebrajamiento que se extiende con monstruosa avidez con los representantes de la llamada “comedia nueva”.

Es con la dialéctica que el Sócrates dibujado por Nietzsche tuvo el atrevimiento de poner en duda la utilidad o validez de los instintos griegos, esto es, de aquella sabiduría inconsciente, indemostrable racionalmente. Es con su virtuosismo de dialéctico que el filósofo ateniense nos introduce en un mundo al revés, invertido. Que paulatinamente va deformándose. “En todas las naturalezas productivas lo inconsciente produce cabalmente un efecto creador y afirmativo, mientras que la consciencia se comporta de un modo crítico y disuasivo. En él, el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador.” (Nietzsche, 2011a: 235). La inversión socrática de las fuerzas psíquicas vuelve patente el desarrollo excesivo de la naturaleza reflexiva que merma el instinto místico, tan necesario para la creación artística, ya que mantiene libre al individuo de cualquier rastro de racionalidad que pudiese interferir con el ímpetu

siempre espontáneo e inventivo del espíritu dionisíaco. Por consiguiente, Sócrates se muestra como lo contrario de un creador, pues, cada vez que su agudo intelecto llegaba a vacilar, dejábase oír en su interior la voz divina de su misterioso “daimon”. Una sabiduría instintiva del todo anormal, orientativa y crítica. Que cuando se expresa sólo articula prescripciones negativas, es decir, disuade en todo momento. La racionalidad lógica va a dirigir la acción moral de Sócrates, acción que constituyó la salvación (aparente) para un mundo griego en *décadence*, debilitado tanto en sus fuerzas instintivas como en sus pulsiones vitales. A este respecto, Nietzsche escribe:

Y Sócrates comprendió que todo el mundo tenía *necesidad* de él, - de su remedio, de su cura, de su ardid personal para autoconservarse... En todas partes los instintos se encontraban en anarquía; en todas partes se estaba a dos pasos del exceso: el *monstrum in animo* era el peligro general. (Nietzsche, 2009: 48)

Siendo así, el modo de vida socrático supuso para los antiguos helenos (que como Sócrates, ya se encontraban enfermos) la única cura que podía contrarrestar el malestar que amenazaba con hacerlos perecer. Nadie era libre de ser racional. El fanatismo con que el pueblo griego se arroja hacia “la luz diurna de la razón” delata su situación desesperada. Y en el centro de una Grecia en crisis, Sócrates se presentó como médico, como salvador. Sin embargo, el gran engaño fatal del socratismo radica en que desafortunadamente era tan sólo un fenómeno en descomposición que se encarnó en la persona de Sócrates, haciendo de él, el caso más extremo y evidente, pero que procedía de mucho antes y haría estragos mucho después. En todo caso, el remedio prescrito por el filósofo ateniense sirvió únicamente para reforzar la enfermedad y modificarla de aspecto, mas no para eliminarla, pues el salir de ella no estaba en sus fuerzas.

Un problema fue siempre Sócrates para sus contemporáneos, tan extraño en su vida como en su muerte:

[...] cuando Sócrates fue conducido ante el foro del Estado griego, sólo una forma de condena era aplicable, el destierro; tendría que haber sido lícito expulsarlo [...] como a algo completamente enigmático, inclasificable, inexplicable, sin que ninguna posteridad hubiera tenido derecho a incriminar a los atenienses de un acto ignominioso.” (Nietzsche, 2011a: 123)

Ahora bien, cabe preguntarse si al final de sus días aquel “Sócrates moribundo” se dio cuenta de su error y buscó enmendarse como lo hiciera Eurípides en su momento. ¿Habrá reconocido su impiedad hacia el dios extranjero ahuyentado a causa del despotismo lógico del silogismo? No lo sabremos nunca con certeza. ¿Hay alguna posibilidad de reconstruir el vínculo entre la razón y los instintos vitales? En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche mismo parece haber intuido positivamente tal posibilidad con la idea, apenas sugerida y olvidada por completo en la obra posterior, de un “Sócrates artístico”.

Esta propuesta se asoma a partir de la confesión hecha por Sócrates en el *Fedón*: “Visitándome muchas veces el mismo sueño en mi vida pasada, que se mostraba, unas veces, en una apariencia y, otras, en otras, decía el mismo consejo, con estas palabras: «¡Sócrates, haz música y aplícate a ello!»” (Platón, 1988: 32). Una vez postergada su ejecución, el viejo filósofo se decide a componer algunos versos en honor de Apolo y a cultivar la música, evitando así, pecar a causa de su propia incompreensión. He aquí, pues, el único signo de desconcierto por parte del optimismo racional que al rozar los límites de lo inexplicable, se arredra ante lo trágico. “¿Acaso hay un reino de sabiduría del cual está desterrado el lógico? ¿Acaso el arte es incluso un correlato y un

suplemento necesarios de la ciencia?” (Nietzsche, 20011a: 130). El Sócrates “cultivador de música” denota la posibilidad de llegar a la verdad dionisiaca (aquella que se percibe extáticamente y luego es expresada en el arte) por medio de la filosofía. Nietzsche, ciertamente, se refería a la idea de un filósofo que no desconfiara ni de su sensibilidad ni de sus instintos creativos, una clase de filósofo que diera cabida a lo artístico dentro del pensar; ya que en el arte, en cuanto fenómeno estético, acontece el esclarecimiento metafísico de lo existente en su totalidad. En este sentido la filosofía para Nietzsche debe ser artística, una puesta en escena alejada de las argumentaciones lógicas, esto significa un crear ingenioso e intuitivo beneficioso para la vida, un retorno de aquella deidad desterrada; en suma, el reencuentro de Apolo y Dioniso en una sabiduría trágica del futuro.

El diagnóstico que Nietzsche arroja sobre Sócrates indica que los principales errores cometidos por la tradición filosófica occidental, inaugurada por él, consistieron primeramente en extirpar maliciosamente la razón del cuerpo; y por último, escindir la realidad en el binomio mundo verdadero – mundo aparente, impulsando de esta forma tanto el desarrollo de la metafísica como la desvalorización de lo intramundano. Para nuestro autor el cuerpo y sus voces son elementos indispensables de la vida ya que ambos constituyen el verdadero motor del actuar humano; por ende, atacar el cuerpo es atentar contra la vida misma. Además Nietzsche considera que no existe una separación real entre la razón inteligible y el cuerpo, de hecho se deduce que la razón sería imposible sin este, pues como palabra, la razón designa algo inherente al cuerpo.

De igual modo el cuerpo posee sus propias razones que quizá la razón lógica (por ser superficial o consciente) siempre desconocerá. En este sentido, traemos a

colación las siguientes palabras que Nietzsche escribe en su obra lírica *Así habló Zaratustra*: “Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido –llámase sí-mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo.” Y en la misma página continúa: “Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría.” (Nietzsche, 2011c: 79). Lo cierto es que con la cita anterior se constata que los sentidos no remiten al error, ellos no engañan nunca. Al contrario, son los únicos instrumentos que muestran fielmente la siempre mutable e inestable realidad del único mundo existente, ellos captan la inocencia del devenir. Es la razón quien falsea su testimonio, quien devalúa su percepción. Por tanto, para Nietzsche *todo lo que acontece en el cuerpo es lícito*.

El proceso degenerativo del cual Sócrates es la insignia en lo referente a la antigüedad continuó propagándose en distinta vertiente con el surgimiento del cristianismo que, como moral surgida del resentimiento de una existencia decrepita, siempre se ha mostrado hostil a la vida: “[...] todos los viejos monstruos de la moral coinciden unánimemente en que *il faut tuer les passions* [es preciso matar las pasiones].” (Nietzsche, 2009: 59). Nietzsche aclara y resalta las implicaciones antimorales y anticristianas que se encontraban implícitas en su *opera prima*, en la cual la existencia es contemplada sin significaciones morales, o sea, *más allá del bien y del mal*:

Acaso donde mejor pueda medirse la profundidad de esta tendencia *antimoral* es en el precavido y hostil silencio con que en el libro entero se trata al cristianismo, - el cristianismo mismo en cuanto es la más aberrante variación sobre el tema moral que la humanidad ha llegado a escuchar hasta este momento. (Nietzsche, 2011a: 32-33)

A juicio de nuestro autor, el cristianismo recorre el mismo camino interpretativo impuesto por el platonismo, es decir, mantiene el dualismo de la realidad. La doctrina platónica acerca de la superioridad del mundo verdadero o metafísico frente al mundo aparente o de los sentidos, cobra nuevo brío y forma con la negación cristiana de la vida cuyo efecto decisivo habría de determinar toda la fisonomía conjunta de Occidente. Ergo el cristianismo es “platonismo para el pueblo”, dice Nietzsche, una moral de esclavos que se rebela pervirtiendo los valores nobles y elevados de los espíritus fuertes, aristocráticos:

El cristianismo ha tomado partido por todo lo débil, bajo, malgrado, ha hecho un ideal de la *contradicción* a los instintos de conservación de la vida fuerte; ha corrompido la razón incluso de las naturalezas dotadas de máxima fortaleza espiritual al enseñar a sentir como pecaminosos, como descarriados, como *tentaciones*, los valores supremos de la espiritualidad. (Nietzsche, 2011b: 38)

La moralidad cristiana fomenta valores en descomposición, desmirriados, que invitan a dañar gravemente el cuerpo al vivir con desidia y aversión esta vida en aras de un más allá feliz, trasmundano. Analizando ya sus intolerancias fatídicas hacia la existencia, Nietzsche atribuye a la doctrina cristiana (en tanto voluntad de negación de la vida) una hostilidad hacia la siempre salutífera justificación puramente artística del mundo. De manera que el cristianismo es en consecuencia aún más extremo y nefasto que el socratismo lógico. Fue en su juventud cuando Nietzsche buscó superar el deterioro civilizatorio alemán que observaba a su alrededor mediante la reavivación de una sabiduría trágica cimentada en el arte innovador de Richard Wagner, antes de que éste, claro está, se convirtiera resueltamente al cristianismo y decidiera revestirse con disminuidas virtudes alemanas, dando la espalda al espíritu trágico en cuyo soplo

vivificante se mecieron sus primeras representaciones musicales. Y con cierta nostalgia Nietzsche recordará su aciaga y breve estancia en los Festivales de Bayreuth:

¿Dónde estaba yo? No reconocía nada, apenas reconocí a Wagner. En vano hojeaba mis recuerdos. Tribschen, una lejana isla de los bienaventurados: ni sombra de semejanza. [...] *¿Qué había ocurrido?* ¡Se había traducido a Wagner al alemán! ¡El wagneriano se había enseñoreado de Wagner!” (Nietzsche, 2008: 90-91)

2.5. Música, ópera y el nuevo arte germánico

Continuando con nuestro análisis en torno a *El nacimiento de la tragedia*, procedemos ahora a desarrollar la relación que dicha obra guarda con la *música*. En páginas anteriores se hizo énfasis en la tesis nietzscheana que adjudica al espíritu de la música el origen de la tragedia griega, asimismo, se expuso que esta perece cuando la música decae. Recuérdese que la música es el arte dionisiaco desprovisto de formas, torrente violento e imparable, en ella queda disuelta toda individuación, en ella el individuo pierde su subjetividad, es aniquilado. La música, por tanto, reintegra al hombre con el *todo* ante la eruptiva vehemencia del develamiento de la unidad que posee la naturaleza.

Siguiendo de cerca la doctrina del pesimista de Danzig, nuestro autor considera a la música como el elemento propiamente metafísico del mundo y citando al propio Schopenhauer, busca hacer énfasis en lo anterior:

[...] la música se diferencia de todas las demás artes en que ella no es reflejo de la apariencia, o, más exactamente, de la objetualidad (*Objektivität*)

adecuada de la voluntad, sino, de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí. (Nietzsche, 2011a: 141-142)

La música es la que mejor expresa (sin ser ella misma el principio ontológico constitutivo) la contradicción radical de lo eternamente sufriente, o sea, simboliza de manera inmediata la realidad subyacente a toda dimensión puramente fenoménica o aparential. La música es, entonces, como escribe F. Nietzsche, “el lenguaje inmediato de la voluntad”; la música alienta a dar forma en intuiciones e imágenes alegóricas a lo que en el fondo está desprovisto de ella. Dos son los efectos que suele producir la música dionisiaca (o ditirambo) sobre la facultad artística apolínea que es totalmente visual: por un lado la estimula a *intuir simbólicamente la universalidad*, mientras que, por otro, vuelve patente a la imagen simbólica en *una significatividad suprema*.

Esta manera de entender la música hace que Nietzsche afirme con seguridad que el mito trágico (el saber dionisiaco en metáforas apolíneas) nace precisamente de ella. Del espíritu de la música proviene la alegría extraterrena o consuelo metafísico por el aniquilamiento de la conciencia individual, por el aniquilamiento del funesto engranaje de los fenómenos siempre mudables. Dicho aniquilamiento pone en evidencia la fuerza de la Voluntad o Uno primordial en toda su omnipotencia: “En la tragedia antigua se había podido sentir al final el consuelo metafísico, sin el cual no se puede explicar en modo alguno el placer por la tragedia: acaso sea en *Edipo en Colono* donde más puro resuene el sonido conciliador, procedente de un mundo distinto.” (Nietzsche, 2011a: 152). Pero acontece que la música como expresión figurativa y mística, que evolucionó

desde el arte lírico hasta la tragedia ática, y después de un exuberante florecimiento, desaparece precipitadamente de la faz del arte helénico.

Para Nietzsche uno de los elementos no-dionisiacos que contribuyó en demasía con la disolución de la tragedia antigua fue, sin duda, la confianza inconcusa en el optimismo que emana del espíritu de la ciencia en tanto que se le confiere la fuerza de una medicina universal capaz de curar la herida del existir y escrutar en los abismos más profundos de la naturaleza. Tal arrogancia, visible por vez primera en la exaltada figura de Sócrates, puso de manifiesto la siempre hostil oposición entre la concepción teórica y la concepción trágica del mundo. De hecho, fue el espíritu científico quien disolvió el sentido del mito como símbolo de una esencia eterna. Muestra de esto se ve en el desarrollo del “ditirambo ático nuevo” que despotencia la fuerza creadora de mitos, propia de la música dionisiaca, a una mera reproducción de imágenes aparentes mediadas por conceptos y como estimulante de nervios embotados. De tal forma que los últimos ditirámicos ya no fueron capaces de expresar la esencia originaria de lo Uno primordial. Y partiendo de este enfoque, para Nietzsche se trata ahora “[...] de saber si el poder que logró que la tragedia, al chocar contra su oposición, se hiciese añicos, tendrá en todo tiempo suficiente fortaleza para impedir el despertar artístico de la tragedia y de la consideración trágica del mundo.” (Nietzsche, 2011a: 148).

La ópera es el tipo de arte propio de la cultura del hombre teórico moderno, en cuanto heredera y continuadora del optimismo socrático, que ha pretendido ineficazmente la renovación del espíritu de la música griega antigua. Su *stilo rappresentativo* y su forma de recitado degenera en un modo de música excesivamente exteriorizada y superficial, donde el predominio de la palabra sobre la música se hace

evidente en su entera dimensión. La ópera no es obra del artista, sino del hombre teórico, que atribuye a las palabras una mayor nobleza que a la melodía que las acompaña. Aquí se muestra que la ópera sólo es una música a medias donde más que cantar se habla, donde el habla se apoya en la música para acentuar la voz excelsa del cantante, la cual, se debate en la alternancia (completamente dispar) entre la épica y la lírica. Con mayor locuacidad el cantante clarifica al oyente la comprensión del recitado si a ello agrega la resonancia de su *pathos*. El cantante tiene la necesidad instintiva de descargarse en la música: “Aquí acude en su ayuda el «poeta», que sabe ofrecerle suficientes ocasiones para interjecciones líricas, para repeticiones de palabras y sentencias, etc.: en estos pasajes el cantante puede ahora descansar en el elemento puramente musical, sin atender a la palabra.” (Nietzsche, 2011a: 161). Esta clase de exclamaciones semicantadas que constituyen el núcleo del *stilo rappresentativo*, unas veces actúan sobre el concepto y la imaginación y otras sobre los diversos estados afectivos del oyente, sin embargo, según Nietzsche, bien pueden ser catalogadas como de innaturales y contrarias a los impulsos artísticos que emanan de la pareja de opuestos fundamentales.

Tal forma artística, aun cuando fue considerada en su respectiva época como la restitución del arte musical antiguo, no obstante, encuentra su fundamento en una falsa creencia de corte no-estético que apunta a la nostalgia y al idilio:

El recitado fue considerado como el redescubierto lenguaje de aquel primer hombre; la ópera, como el reencontrado país de aquel ser idílica o heroicamente bueno, que en todas sus acciones obedece a la vez a un instinto artístico natural, que, en todo lo que ha de decir, canta al menos un poco, para cantar en seguida a plena voz, a la más ligera excitación afectiva. (Nietzsche, 2011a: 162)

Es más, para Nietzsche la ópera se muestra como uno de los fenómenos más extraños en la historia del arte, ya que el goce extraterreno de la música dionisiaca fue suplantado con la retórica intelectual de un género semimusical de hablar, donde las palabras se vuelcan hacia el oyente lego (de actitud antimusical) que *disfruta* de ellas desde su aparente ilustración artística y su contoneo intelectual. La imagen que ofrece la ópera no viene dada por la profundidad pasional de la música, sino por la argucia maquilladora de un mundo idílico sentido como si fuera real. De manera que el presentimiento de la terrible pérdida irremediable, “aquel dolor elegíaco” de la naturaleza, es sustituida ahora por la consoladora creencia del restablecimiento del mundo artístico originario del ser humano. Quedando relegada la verdadera finalidad del arte, o sea, “el redimir al ojo de penetrar con su mirada en el horror de la noche y el salvar al sujeto, mediante el saludable bálsamo de la apariencia, del espasmo de los movimientos de la voluntad”. (Nietzsche, 2011a: 166).

Es a partir de este contexto de deterioro artístico y cultural que nuestro pensador atisba las señales que auspician *un despertar gradual del espíritu dionisiaco*, donde se fraguan las fuerzas antagónicas al optimismo científico de la modernidad:

Sí, amigos míos, creed conmigo en la vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia. El tiempo del hombre socrático ha pasado: coronaos de hiedra, tomad en la mano el tirso y no os maravilléis si el tigre y la pantera se tienden acariciadores a vuestras rodillas. Ahora osad ser hombres trágicos: pues seréis redimidos. (Nietzsche, 2011a: 173)

Con un marcado sesgo patriótico Nietzsche hace hincapié en la renovación de la cultura alemana, renovación factible sólo a través de la revolución musical wagneriana

que, como se sabe, era su mayor ilusión de un arte alemán nuevo y vigoroso, inspirado en la nueva aurora del espíritu de lo helénico:

“Nietzsche se enciende en un fervor nuevo; pone en el arte innovador de Wagner su entusiasmo y esperanza, y piensa que ella es la música del porvenir, la que, regenerándola, elevará hasta la cima de la belleza trágica a la desmirriada y empobrecida alma moderna [...]” (Astrada, 1945: 41)

La convicción nietzscheana de que Wagner, en cuanto reflejo de sus propias aspiraciones intelectuales y artísticas, encarna la fuerza necesaria para superar la entonces deteriorada cultura alemana mediante el renacimiento de un revitalizado arte musical, expresa la reverencia que Nietzsche proyectaba hacia el compositor. Estas esperanzas de un nuevo renacimiento del espíritu alemán quedaron pronto desvanecidas con la sospecha nietzscheana de que el arte wagneriano, era en realidad, una suerte de “huida del mundo”, un modo de escindirse o enajenarse de la propia vida. De manera que la posterior ruptura con Wagner se producirá definitivamente tras contemplar Nietzsche el proyecto de Bayreuth; proyecto en el cual, salen a relucir los peores defectos del autor de *Los maestros cantores*. Sea como fuere, lo que Nietzsche logra intuir desde sus primeros compases filosóficos fue la capacidad que posee el arte para transfigurar y afirmar la existencia humana incluso en sus aspectos más terribles, siendo la obra wagneriana (en su respectivo momento) la única que creyó era capaz de retornar a tal propósito.

CONCLUSIONES

Después de explorar ciertos parajes del pensamiento nietzscheano, más específicamente, aquellos que se encuentran en *El nacimiento de la tragedia*, pensamos que es lícito ahora dedicar un espacio a las consideraciones finales a las que nos ha conducido tal exploración. No obstante, creemos que todo intento por desentrañar el pensamiento de F. Nietzsche es ya una empresa bastante arriesgada dado que, a pesar del esfuerzo interpretativo, éste se mostrará siempre como insuficiente. Si a esto agregamos la valoración crítica introducida por Nietzsche en 1886 con motivo de la tercera edición de su *opera prima*, en la cual subraya el carácter prematuro de su obra, lamentándose de haberla arruinado al recurrir a fórmulas schopenhauerianas y kantianas, así como la ausencia de voluntad de limpieza de toda intelección lógica que contribuyó a estropear la labor emprendida por su espíritu juvenil tan lleno de presentimientos e intuiciones novedosas, se entenderán, pues, algunas de las varias dificultades albergadas en el mencionado libro.

Un libro (dicho sea de paso) valorado conscientemente por el propio autor como *imposible*, entendido esto en una doble acepción: por un lado, hace alusión a un libro que no es realizable o posible de escribir, mientras que, por otro, se refiere a la imposibilidad de comprenderlo. Quizás Nietzsche no estaba tan errado cuando afirmó (con marcada amargura) que bien pudo haberse atrevido a expresar como poeta aquellas certezas incommunicables alejadas del *profanum vulgus* de los cultos, no en vano, él abrevó en la experiencia disonante de que sólo el arte permite esclarecer la totalidad de lo existente. De este modo, la imagen del mundo que Nietzsche nos presenta se muestra irreductible a ser aprehendida en términos de un saber lógico-conceptual; entonces, lo

que critica Nietzsche de la ciencia moderna (eminentemente teórica o socrática) es su pretensión de asentar que el conocimiento sólo se da en el concepto. Y bien se puede afirmar que, así entendido, el conocimiento científico no puede ir más allá de una explicación meramente descriptiva de los hechos ni aspirar a aprehender la verdad final de la naturaleza última del mundo. El éxito del cientificismo (como paradigma último de referencia a lo real) depende de la creencia en un tipo de realidad o mundo estructuralmente ordenado en sí, previsible a causa de sus principios y leyes generales, susceptible de ser cuantificado; realidad cognoscible sólo por medio del correcto uso de la razón. Dicho esto, para Nietzsche se trata pues de un asunto de óptica, de un mirar (o valorar) distinto o si se quiere, de problematizar a la ciencia misma desde otro terreno.

La obra temprana de Nietzsche se entiende mejor a la luz de la siguiente interrogante: ¿qué significa la ciencia como síntoma de la vida? Esta pregunta fundamental, ensombrecida inicialmente por la esperanza depositada en el fenómeno artístico wagneriano, es puesta en escena por Nietzsche dieciséis años después, una vez que juzgó con severidad su propia *opera prima*. Para él, el único terreno viable sobre el cual puede plantearse tal carácter problemático es en el ámbito del arte. La ciencia vista (por vez primera) con la óptica del arte hace alusión a que éste último junto con la intuición estética, constituyen también modos de conocer la realidad. La consecuencia que se sigue es que la mirada del artista es capaz de penetrar aún mejor en el sustrato profundo del mundo y de la existencia humana en comparación con la fría objetividad característica del método científico. Se afirma esto porque fue esencialmente el artista trágico de la antigüedad quien poseía dicha aptitud para hundir la mirada en lo Uno primordial y simbolizarlo mediante diáfanos imágenes teatrales; es más, semejante actividad coincide con el momento de mayor esplendor del mundo griego. Por otro lado, un exceso de racionalismo y lógica propició que aquel sustrato primario quedase

silenciado, acallado; originando así un penoso proceso de decadencia de la cultura helena. Para Nietzsche, Sócrates es el principal responsable. Pero vayamos por partes.

Ateniéndonos al contenido propiamente filosófico de *El nacimiento de la tragedia*, continuamos con nuestras consideraciones finales al anexar el siguiente enunciado: la experiencia estética del joven Nietzsche (inicialmente) se define en relación al problema del origen del teatro griego y al entusiasmo por la música wagneriana. Tal modelo estético se va extendiendo o generalizando a medida que se radicaliza la crítica de Nietzsche a los valores metafísicos-cristianos y a la ulterior civilización erigida sobre éstos. Desde esta perspectiva consideramos lícito afirmar lo siguiente: el análisis nietzscheano sobre los males de la civilización europea y de sus causas está totalmente ligado a la visión novedosa y no exenta de polémica que nuestro autor, en ese entonces, guardaba con respecto a la Grecia antigua. Visión que a los ojos del siempre ortodoxo gremio filológico, carecía de toda demostración histórico-documental, siendo esto considerado como una falta de respeto a la investigación de la verdad; ergo, ante las críticas demandantes de erudición metodológica en los datos, las ideas expuestas por Nietzsche no se sostienen. De modo que él se convierte en anatema para amplios círculos especializados de la intelectualidad alemana. Recordemos fugazmente que la Grecia clásica tradicionalmente fue caracterizada en su totalidad como sobria, equilibrada e inmersa bajo el imperio de lo bello; tal cultura daba la impresión de haber sido posible sólo como expresión de una humanidad a su vez serena y ordenada tanto en la actitud como en su semblante. Nietzsche empieza a dudar de esa imagen puramente sosegada e intelectual del pueblo griego, de manera que busca ir más atrás del periodo clásico y al hacerlo, se encuentra con un vetusto culto ampliamente difundido en la Hélade: *el culto a Dioniso*. Y es a partir de los ritos arcaicos dedicados a

esta divinidad ambigua (según reza la tradición) de donde surgió la tragedia. En este contexto la lectura interpretativa que Nietzsche hace de la tragedia ática toma un derrotero diverso al de la dominante imagen nostálgica del pasado clásico de Grecia. Con ella Nietzsche restituye los aspectos irracionales, psicológicos y espirituales subyacentes en la vida cultural griega. El camino que se sigue es que la interioridad helena fue principalmente convulsa, agónica, desmesurada; interioridad marcada por un *pesimismo* nacido de una *salud desbordante* que, por su propia sensibilidad, anhelaba lo terrible. En el marco de esta referencia, para Nietzsche la tan exaltada belleza helena había sido fruto de una lucha, de una conquista, de un exceso de fortaleza vital que frente a la inefable disonancia irracional del sustrato más profundo de lo Uno primordial, causante de la miseria y el dolor en el hombre, creó como contrapeso las bellas figuras, el arte. De ahí que la forma entendida en su acepción de proporción, armonía y simetría, en íntimo maridaje con lo bello, sea uno de los ideales de la cultura griega. La huella de este enlace se despliega en diferentes direcciones (véase por ejemplo su arquitectura, escultura y literatura), alcanzando en cada horizonte un grado de perfección inigualable. Visto así, el arte no sólo refleja el saludable carácter vital ostentado por los antiguos helenos, también expresa el alto nivel cultural alcanzado por ellos. Más adelante, en obras posteriores, Nietzsche acuña una definición de la cultura en general con la cual exterioriza en grado extremo su agresiva tesis acerca de la justificación estética del mundo cuando, en la primera de las *Intempestivas*, expone que toda cultura en su altura o bajeza expresa la *fuerza vital y plástica* de un pueblo; o sea, su capacidad de creación y expansión de imágenes ilusorias claramente perceptibles en una unidad de estilo. Después de todo, la vida para ser vivible requiere necesariamente de la construcción de formas para dar sentido y maquillar lo más primario y cruel del mundo. Sin ilusiones, del tipo que sean, la vida se desmorona. Nietzsche no duda en

reconocer el gran logro griego de haber enaltecido o potenciado la vida a través de la tragedia que lejos de justificar moralmente la existencia, la afirmó con todo su dolor y crueldad.

Ha de tenerse en cuenta que para el joven filósofo no se trataba sólo de interpretar adecuadamente el pasado en cuanto pasado, siendo ésta la actitud del erudito o del especialista, sino también, de indagar en el propio presente replanteando el problema de cómo es que se produce el vínculo entre uno y otro tiempo. O, más concretamente, ¿qué significa dicha relación para la determinación general de la fisonomía de la cultura moderna Occidental? Valga decir, al menos, que para cualquier civilización resulta decisivo el modo en el cual piensa su relación con respecto al pasado, una tesis desarrollada magistralmente por Nietzsche en la *segunda Consideración Intempestiva* (1874), el único escrito en el que aborda explícitamente el tema de la historia. Cuando Nietzsche habla sobre los perjuicios de la historia lo hace no porque pretenda desecharla, antes bien, busca ponderarla ahí donde aún puede ser beneficiosa para la vida. En este talante, la actitud crítica de Nietzsche frente al cientificismo histórico respondía a los planteamientos implícitos previamente formulados en su primera gran obra sobre la Antigüedad: ¿qué significa la ciencia vista con la óptica de la vida? Si hacemos caso al diagnóstico nietzscheano, como diatriba contra la cultura moderna, ésta adolecía de una *hipertrofia* o *enfermedad histórica*. La mencionada enfermedad es una especie de extenuación vital que se manifiesta en una civilización que, por exceso de memoria y de conocimientos especializados en torno a las épocas pasadas, merma toda capacidad inventiva o creadora necesaria para el florecimiento de la alta cultura. El hombre enfermo de historicismo hace del pasado su compromiso, se identifica con diversos momentos históricos sin que ninguno de ellos le

pertenezca realmente; aun más, tal atiborramiento de conocimientos particulares sobreviene en una *ausencia* de unidad estilística compatible con la antítesis de toda cultura, es decir, con la barbarie, la mezcolanza confusa de todos los estilos. Y con la vista vuelta hacia Alemania, para Nietzsche, el hecho de aprender y almacenar cuantiosos saberes no constituye una herramienta adecuada para erigir una auténtica civilización homogénea en todas sus manifestaciones vitales. Lo que, para terminar, nos interesa añadir aquí es la afirmación nietzscheana según la cual una cultura puede desarrollar todo su potencial inventivo o plástico si antes ha aprendido a olvidar, esto es, contar con la dosis mínima de memoria como para no comprometer la vida. Sin la fuerza disolvente que representa el olvido, el desprendimiento con el pasado no se efectúa, quedando la vida anegada bajo un anquilosado sentimiento histórico. Por tanto, según puede apreciarse, el olvido se muestra como posibilidad de crear nuevos sentidos y nuevas formas.

El exacerbado sentimiento histórico de la cultura alemana decimonónica se encontraba ligado en evidente actitud epigónica con la idea paradigmática que ella misma se hacía de lo helénico. Sin embargo, tal concepción, era resultado de un penoso talante debilitado incapaz de penetrar (o entender) la verdadera naturaleza de la antigüedad griega de los orígenes. Y éste es, precisamente, uno de los hallazgos que Nietzsche hace durante la primera fase de su pensamiento; o sea, nos referimos al reconocimiento de la civilización griega no como una cultura clásica, sino más bien, como una *cultura trágica*. Lo clásico de la Grecia arcaica, en todo caso, representaba ya las postrimerías del que fuera el momento más álgido del mundo agonal griego, anunciando al mismo tiempo, el inicio de un declive espiritual del cual aún no ha podido librarse Occidente.

Cuando abrimos *El nacimiento de la tragedia* nos encontramos a partir de los primeros capítulos con una peculiar interpretación del pasado heleno fundamentada esencialmente en el *pensamiento trágico*. La raíz de este saber estriba en la articulación hipotética de lo trágico como constitutivo elemental de la existencia humana, donde además, el hombre se muestra siempre anegado bajo un torrente peligroso de fenómenos sumamente terribles y del más extremo dolor. De conformidad con lo anterior la vida es, por tanto, únicamente sufrimiento y horror, muerte y destrucción. Recuérdese que para apoyar esta interesante tesis Nietzsche trae a colación las famosas palabras que el viejo Sileno prorrumpe, en medio de una estridente risa, al rey Midas. Para Nietzsche los griegos de la época trágica habrían sido el único pueblo capaz de desarrollar la más auténtica, profunda y salutífera posibilidad de existencia humana; siendo así, la pregunta necesaria es la siguiente: ¿cómo fue esto posible en una cultura cuya sabiduría popular evidentemente es pesimista? El *pesimismo* es un término ambiguo. Por un lado, en sentido negativo o schopenhaueriano, designa a este mundo como el peor de los mundos posibles, como un escenario en donde todos los seres vivos nos encontramos ontológicamente vinculados con incontables desdichas imposibles de sortear. Para el pesimista de Danzig la *voluntad* o *voluntad de vivir* es el principio metafísico fundamental de la realidad, es la fuente de todo sufrimiento, un impulso irracional e inextinguible que carece por completo de algún fin determinado, salvo desear seguir deseando cosas que no llevan a nada. Asimismo, el deseo incalmable de la voluntad se individualiza y objetiva en cada uno de los seres del mundo. De manera que, vivir es padecer, pues el dolor en ningún momento puede ser sustraído de la existencia. Tal dolor innato es producido por el anhelo, la insatisfacción, el conflicto. La felicidad no existe. Por lo tanto, la vida se encuentra necesariamente subyugada por la siniestra esencia del mundo. Sin embargo, sí se puede buscar un paliativo que contrarreste el

sufrimiento por unos pocos instantes. Las vías de escape propuestas por Schopenhauer son tres: la contemplación estética, el ascetismo y la compasión.

Ahora bien, en líneas anteriores nos permitimos calificar a este pesimismo schopenhaueriano como negativo y nuestra justificación es la siguiente: a causa de la crueldad del mundo y la infinita miseria, tanto el ascetismo como la compasión, suponen en última instancia la negación de la voluntad (*noluntad*); o sea, buscan disminuir progresivamente todo interés por la vida para así no desesperar de ella. Y lo que queda después de la supresión total de la voluntad de vivir, no es otra cosa más que la nada; luego entonces, el pesimismo divulgado por la doctrina de Arthur Schopenhauer prefiere la nada antes que la vida. En contraste, ya desde sus primeros compases filosóficos F. Nietzsche propone la reacción diametralmente opuesta: *elegir siempre la vida y todo cuanto ella expresa*. A lo anterior anexamos que en virtud de su perspicacia psicológica (como arma de desenmascaramiento de un falso sentido cultural) nuestro autor hallará esta fórmula o postulado en la interioridad pesimista de los propios griegos presocráticos. A la luz de las sospechas nietzscheanas el pesimismo heleno tiene otro color, distinta tonalidad; es más un signo de fortaleza o plenitud vital que de negación o desapego por la vida. Este pesimismo tiende a lo inconmensurable, hacia lo terrible que existe en la realidad; no para suprimirlo, sino para hacerle frente con la creación del matiz decorativo del arte. El logro del arte griego, estriba, específicamente, en dar sentido a la vida, en procurarla, ya sea como existencia individual, ya sea desarrollando culturas enteras. Sin olvidar, claro está, que detrás de toda expresión artística subyace el fondo oscuro que alberga dentro de sí las verdades ininteligibles del mundo; verdades que se manifiestan en el espacio trágico donde deambula el hombre.

Prosiguiendo con nuestras consideraciones finales, en los capítulos previos a éstas se ha buscado explicar de forma clara y precisa las tesis nietzscheanas más sustanciales acerca del origen y la naturaleza del arte antiguo, haciendo especial hincapié tanto en el sentido benéfico de la tragedia como en su posterior disolución. Recapitulando, la intuición central con la que F. Nietzsche inicia su *opera prima* se expresa en los dos principios genuinamente estéticos y determinantes para el ulterior desarrollo artístico del pueblo griego, nos referimos, por supuesto, a las imágenes divinas de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*. El primero se muestra como símbolo del sueño multicolor, como presupuesto de todo arte figurativo o, para ser más específicos, como un hermoso velo que cubre, que filtra, la energía indomable del original y salvaje ímpetu dionisiaco. Siendo éste último, un apremio de unidad ontológica develado a través del arte no representativo de la música y la mística embriaguez en tanto que elementos transfiguradores del hombre; elementos en donde los límites de la individualidad quedan disueltos, sin diferenciación alguna; elementos que retrotraen todas las cosas existentes al corazón del mundo.

Nietzsche también ilustra el hecho de que ambas potencias primordiales se configurasen históricamente a partir del predominio ejercido (por la fuerza) de lo apolíneo sobre lo dionisiaco y viceversa, de lo dionisiaco sobre lo apolíneo. El culto a Apolo existía en la Hélade antes de la tempestuosa irrupción de Dioniso, deidad proveniente de tierras extranjeras y venerada por sus adeptos con demasiado frenesí y arrebató. F. Nietzsche recuerda que con el arribo de este dios desconocido, ajeno a lo estatuido, el mundo de la cultura apolínea se vio en peligro ante la desmesura emanada de aquel dios extranjero. Por un tiempo, la mayestática figura del dios délfico logró contener la indómita fuerza invasora de lo bárbaro dionisiaco con la instauración del

arte dórico; pero más ardua y problemática se tornó esta resistencia cuando provenientes de la raíz más honda de lo helénico, se abrieron paso impulsos parecidos. A este tenor corresponde la idea de que el ditirambo arcaico, que es el origen más antiguo del arte trágico, haya nacido precisamente de la conciliación provisional entre el Apolo de los griegos y el Dioniso bárbaro, despojando a este último de su crueldad e insania pero conservando la esencia del trasfondo primordial oculto por Apolo para así evitar quedar ciegos ante lo monstruoso de la realidad; de manera que, lo dionisiaco griego (en clara oposición con lo bárbaro dionisiaco) no puede ser entendido si se le desliga de lo apolíneo. Se afirma esto porque el frágil tratado de paz entre ambas deidades, según aprecia nuestro autor, es la clave del máximo potencial creativo de la cultura helénica. Potencial que encontró su realización ejemplar en el *arte total* de la tragedia griega; ésta da testimonio de cómo el pueblo heleno fue capaz de incorporar esa parte cruel e irracional dentro de su cultura.

En tanto obra de arte la tragedia afirma la doble necesidad de los principios antagónicos que la constituyen, ya que ninguno de los dos dioses primordiales es negado. Y efectivamente, de la fusión de ambos surgió el teatro. Si lo dionisiaco quebranta toda posibilidad de asimilar de forma consciente o inteligible las fuerzas desmesuradas que habitan en la naturaleza, el elemento apolíneo actúa como vehículo de la sabiduría musical originaria al representarla en el escenario del teatro con claridad luminosa, decorativa, ornamental; impidiendo así que la verdad cruenta de lo dionisiaco disminuya el valor de la vida humana. De manera que lo dionisiaco se halla transfigurado por la presencia de Apolo. He aquí que el arte trágico volviese visible la irrupción no de una grácil apariencia, antes bien, de la única verdad originaria iluminada por los rayos policromáticos de la belleza.

Finalmente fue gracias a la actitud antiartística de Sócrates (caracterizada por una argumentación lógica rigurosa) que la cultura helena de la época de mayor esplendor y vigor, de mayor salud y plenitud vital, es decir, aquella perteneciente a la época trágica, comienza a eclipsarse, a deslucirse; en suma, a decaer civilizatoriamente a causa de la eliminación de la base instintiva e irracional del ser griego. Un decaimiento letárgico de tal magnitud que se desplegó a lo largo del devenir histórico de Occidente y, ante tal fenómeno en descomposición, Nietzsche en su mocedad proyectaría sus esperanzas (en últimas instancias infructíferas) de estimular un nuevo arte musical (de evidente corte wagneriano) que diera fe no sólo de una revitalizada sabiduría trágica, sino que además fuese expresión de una cultura evidentemente superior en su talante vital, más griega y menos moderna.

Si una impresión nos queda antes de concluir este breve trabajo, es la siguiente: es de notar que las numerosas cuestiones orientativas patentes en *El nacimiento de la tragedia* sitúan ya los puntos cardinales de la crítica demoledora que F. Nietzsche va a dirigir en contra del pasado cultural de Occidente, la cual consumirá todas las fuerzas psíquicas de su vida lúcida. Desde estas coordenadas creemos que la auténtica disputa filosófica sostenida por este filósofo intempestivo, fue aquella en donde se oponía beligerantemente, por un lado, a la tradición metafísica cuya raíz él sitúa con el advenimiento de Sócrates y su discípulo Platón, mientras que, por otro, a la moral cristiana que asume las premisas centrales del proyecto metafísico de éste último. De manera que Nietzsche ausculta y desenmascara las imágenes de los viejos ídolos que la humanidad erróneamente ha identificado con lo verdadero, con lo real. Quedando ahora expuestos como la *historia de un error* en cuyo fatídico seno se gestó una nefasta hostilidad hacia la vida.

La profunda crisis de la cultura moderna se derivaría de las valorizaciones nocivas desplegadas en desprecio por los dolores del mundo, en rechazo de las ambigüedades y contradicciones constitutivas del alma humana, del cuerpo y sus respectivas voces. La historia de Occidente es la historia de la degeneración civilizatoria causada por la negación del elemental fenómeno helénico, que alguna vez, fortaleció la voluntad de vivir entre los antiguos griegos por medio de la relación que guardaban con el dolor en tanto origen de su anhelo estético. Por último, nos resta decir que la restitución preponderante de la vida, del instinto y el cuerpo, es ya una actividad de primer rango detectable a partir del primer libro filosófico de Nietzsche.

BIBLIOGRAFÍA

Astrada, Carlos (1945), *Nietzsche, profeta de una edad trágica*, Buenos Aires, Editorial la Universidad.

Bayer, Raymond (2002), *Historia de la estética*, España, FCE.

Colli, Giorgio (2010), *El nacimiento de la filosofía*, México, Tusquets.

Laercio, Diógenes (2013), *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, Madrid, Alianza Editorial.

Nestle, Wilhelm (2010), *Historia del espíritu griego*, Barcelona, Ariel.

Nietzsche, Friedrich (2008), *Ecce homo*, Madrid, Alianza Editorial.

_____ (2009), *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza Editorial.

_____ (2011a), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial.

_____ (2011b), *El Anticristo*, Madrid, Alianza Editorial.

_____ (2011c), *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial.

Nolte, Ernst (1995), *Nietzsche y el nietzscheanismo*, Madrid, Alianza Universidad.

Platón (1988), *Diálogos Vol. 3*, Madrid, Gredos.

Safranski, Rüdiger (2004), *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Barcelona, Tusquets

Salomé, Andreas Lou (2007), *Nietzsche*, México, Juan Pablos Editor.

Taylor, A. E. (2004), *El pensamiento de Sócrates*, México, FCE.

Vernant, Jean-Pierre (2007), *El universo, los dioses, los hombres*, Barcelona, Quinteto.