



## ESTÉTICA Y ARTE A PARTIR DEL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA.

Un ejemplo específico de investigación filosófica en Nietzsche.

Guillermo Boquizo Sánchez

### Resumen

En el presente trabajo se pretende dilucidar, a través del estudio y apoyo en diversas fuentes, ciertas cuestiones que pueden ser extraídas tras un somero análisis de situación a través de la complejidad de la propia obra nietzscheana.

El objetivo no es otro que tratar de presentar, mediante ciertas líneas de investigación, elementos que puedan ser susceptibles de teorización, instrumentalización, a la hora de definir una estética o teoría del arte nietzscheana, para un posterior uso académico, didáctico, divulgativo o con afán de una investigación más profunda.

Palabras clave: Vitalismo, arte, estética, apolíneo, dionisiaco, nihilismo, tragedia.

### Abstract

The present work is intended to elucidate, through study and support in various sources, certain issues that can be extracted after a brief analysis of the situation through the complexity of Nietzsche's work itself.



The objective is nothing more than to try to present, through certain lines of research, elements that may be susceptible to theorization, instrumentalization, when defining an aesthetic or theory of Nietzschean art, for later academic, didactic, informative or eager use of further research.

Keywords: Vitalism, art, aesthetics, apollonian and dionysian, nihilism, tragedy.

## 1. Introducción

El carácter crítico y vital del pensamiento nietzscheano ha sido uno de los factores que han motivado la controversia en torno al mismo durante un siglo XX que da comienzo precisamente con el año de la muerte del autor que nos ocupa.

Por una parte, los duros ataques contra la tradición y la modernidad en sus múltiples manifestaciones (morales, religiosas, filosóficas, culturales, sociales o políticas) han levantado protestas múltiples y polémicas encarnizadas.

Y, por otra parte, lo que se podría denominar la parte "afirmativa" de su filosofía, esa actividad creadora y transformadora al servicio de la afirmación trágica (dionisíaca) de la vida y de la inocencia del devenir, se convierte en objeto de los más distintos enfoques y de las más contrapuestas interpretaciones.

A todo ello contribuye el colapso de 1888, que impidiera ulteriormente tanto dar por concluida su obra como posiblemente su pensamiento.



Este inacabamiento ha dado lugar tanto a múltiples y diversas lecturas que han contribuido a enriquecerlo, pero también aparecieron, y de manera temprana, desplazamientos, manipulaciones y falsificaciones (las primeras de ellas dirigidas por la propia Elisabeth Förster-Nietzsche, hermana del autor) de sus escritos póstumos, con el riesgo de apropiación indebida que la ideología nazi hiciera ya en época temprana.

Nietzsche, cuya recepción se inicia en torno a 1914 (Walter Benjamin señala que inicia su lectura en 1910) marcará, en esa época, a toda una generación de jóvenes filósofos, literatos (Hesse, los Mann, Rilke, Zweig, etc...) y artistas (expresionistas), más allá del mundo académico, dominado por el neokantismo de los Rickert, Cohen, y, con posterioridad, Cassirer y la emergente fenomenología de Husserl, críticos todos ellos con la reflexión nietzscheana.

A partir de los años 30 y 40 del pasado siglo, otros autores (Heidegger, Jaspers, etc.) han suscitado múltiples reinterpretaciones, comentarios, críticas, análisis y apologéticas en torno a múltiples lecciones, ideas y nexos que, de un modo inmediato o sugerido, pudieran emanar de la obra del filósofo alemán.

También en esos años 40, a partir de la labor llevada a cabo por Horkheimer y Adorno en su balance crítico de la razón occidental encontramos detractores, tanto en Lukács como en Habermas. Si el primero dirige la reapropiación nazi de Nietzsche contra la cultura burguesa de la decadencia, el segundo ve en el pensamiento de Nietzsche el comienzo de una postmodernidad filosófica irracionalista y neoconservadora que atenta gravemente contra la herencia de la Ilustración.



En Francia se lee y conoce a Nietzsche desde finales del siglo XIX en múltiples ámbitos literarios, filosóficos y artísticos (Gide, Valéry, Camus, Malraux, René Char).

Gracias a la labor de diversos autores como Bataille, Klossowski, Blanchot, Caillois, deseosos de rescatar de las apropiaciones ideologizantes al autor alemán, en Francia la corriente de lectura se mantiene ininterrumpida, hasta aparecer, en la década de los 60, ya en generaciones posteriores, en textos de Foucault, Deleuze, Derrida, etc. previendo, con fecundidad en sus recreaciones, cierta evasión a las polémicas de las posiciones filosóficas dominadoras de sus respectivos momentos.

En lo que concierne a la recepción italiana, está marcada por la edición crítica, iniciada por Colli y Montinari en 1964 al italiano, con posterioridad a otras lenguas, de las obras completas. El mérito editorial reside en dignificar, dar crédito al conjunto, incluyendo los fragmentos póstumos tal y como fueron íntegramente redactados por Nietzsche.

Otros nombres destacables son los de Cacciari y Vattimo, filósofos que a pesar de recorrer caminos diferentes y obtener resultados distintos, ambos se perfilan como grandes intérpretes de la propia interpretación heideggeriana, en problemáticas tan abiertas como la crítica a la metafísica, o las relaciones entre nihilismo y técnica moderna.

En palabras de otro autor:

“Cualquier cosa que se piense de las ideas de Nietzsche, es indudable que su vasta reputación y el poder de sus



ideas actúan como un fuerte excitante en la mente de buen número de personas [...]”<sup>1</sup>

## 2. Contextualización del autor

Nuestro autor vive en un período concreto, en una sociedad dominada por la burguesía. Tanto en Alemania, como en el resto de los países europeos se van consolidando las constituciones democráticas que tuvieron origen en los grandes movimientos revolucionarios como los de los años 1830 y 1848.

Como consecuencia de la Revolución Industrial, se produce un auge de las nuevas técnicas, que conlleva un predominio del pensamiento científico que, llevado al extremo, desembocaría, apoyado en una fe exacerbada en la ciencia, en el cientifismo.

Políticamente, el siglo XIX queda definido principalmente por dos corrientes que justifican los intereses de dos clases sociales enfrentadas. El liberalismo de Adam Smith defiende los intereses económicos de la burguesía, mientras que las políticas socialistas y anarquistas, emanadas del pensamiento de autores como Marx, Bakunin o Koprotkin, darán armazón a la causa proletaria

El descubrimiento más importante en el campo de las ciencias biológicas es la publicación del “Origen de las Especies”, de Darwin, que influyó en la idea que Nietzsche tiene sobre la vida,

---

<sup>1</sup> COPLESTON, F: “*Historia de la Filosofía*” Vol.3, Círculo de Lectores, Barcelona, 2011.



relacionable con el evolucionismo basado en la selección natural.

Desde el punto de vista cultural, se dan una serie de cambios decisivos y se produce un auge de los principios de Occidente, que se extienden, augurando una primera noción de Globalización. Hay un sistema democrático-liberal basado en la división de poderes, en una economía de mercado y en un pluralismo político con alternancia.

Se produce, a su vez, una ruptura del pensamiento metafísico y religioso dominante hasta el momento, basado en una crisis que abarca tanto lo social como lo espiritual, todo ello motivado u originado en una crisis de certeza. Ello lleva a la aparición de multitud de corrientes culturales y de pensamiento.

En el arte, se produce una reacción frente al Realismo, dando lugar al naturalismo y al modernismo (Monet, Sorolla, Van Gogh).

En literatura, surgen multitud de movimientos: Romanticismo (Goethe, Schiller, Hölderlin, Schlegel, Poe), Simbolismo (Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire), Modernismo (Tolstoi, Wilde...)

En la música, se produce el fin del Romanticismo y auge del Impresionismo (Tchaikovsky, Berlioz y Wagner). Éste último sería considerado (al menos hasta la ruptura) como la excepción a la decadencia europea por Nietzsche.

El siglo XIX está marcado por la aparición de múltiples corrientes de pensamiento opuestas entre sí, que surgen por



una necesidad de renovación, tras la crisis cultural que citábamos, dando primacía a lo vital, a la vida.

Aparece una corriente denominada "vitalismo", de tipo irracionalista, en la que podemos incluir autores muy dispares reivindicando la vida como realidad radical. Debido a que la vida puede atender a aspectos y sentidos muy distintos (biológicos, históricos, metafísicos...) aparecen agrupados bajo el mismo nombre genérico de vitalismo tanto Dilthey como Bergson o el propio Nietzsche.

No obstante, a mitad del siglo XIX, el movimiento dominante es el positivismo de Comte, entendiendo a éste como la actitud que considera que la filosofía y la ciencia deben someterse al análisis de los hechos de la experiencia, identificando la razón con la razón científica y la verdad científica con el modelo de verdad.

A finales del siglo XIX surgen corrientes en reacción, y podemos enmarcar en ellas al vitalismo y a las corrientes de corte materialista, con Marx como principal exponente. Otra fuente de oposición a esta nueva o presumible forma de Idealismo de corte científicista provendrá no ya de las corrientes irracionalistas o materialistas, sino de las teorías psicoanalíticas de Freud, que conceden una importancia vital, en su aplicación, a lo instintivo y a la vida inconsciente del sujeto. (Pudiendo darse el caso de que el propio Nietzsche fuera, en cierto sentido, precursor, con su propia noción de instinto) En estos tres ejes principales, Marx, Freud, y Nietzsche, denunciantes cada uno desde su perspectiva y análisis de una parcela de la realidad del



siglo XIX, se fundamentará una crítica a esta corriente dominante, y a su fundamento principal, la conciencia basada en hechos comprobables, irrefutables.

Constituye este grupo lo que se denomina "escuela de la sospecha", señalado por el filósofo Paul Ricoeur, en su obra *Freud: una interpretación de la cultura* (De l'interprétation. Essai sur Sigmund Freud, 1965). Ricoeur dijo que "La dominan [la escuela de la sospecha] tres maestros que aparentemente se excluyen entre sí: Marx, Nietzsche y Freud."

Por último, Schopenhauer juega un papel decisivo en el desarrollo de las ideas de Nietzsche. Éste considera el mundo como nuestra representación de este, esencialmente expresada a través de la voluntad de existir. La importancia que Schopenhauer atribuye a la voluntad será decisiva para Nietzsche, quien también heredará de este autor la crítica a la concepción ilustrada de la historia como progreso, y su visión cíclica de la vida.

Baste recordar que el autor de cuyo pensamiento (de sus ideas y concepciones en general, aunque en cierto sentido indagaremos más sobre aquellas que puedan vincularse en cierto sentido con la crítica sobre el papel de la experiencia estética y el papel que ha de desempeñar el arte en particular) nos vamos a ocupar nace en Röcken, en la entonces Sajonia prusiana, en 1844, en el seno de una familia de pastores protestantes.

Es educado en un ambiente preeminentemente femenino, careciendo de figura paterna (pierde a su padre a temprana





edad), con las ulteriores consecuencias que este hecho supondrá en su carácter.

Fue alumno en primera instancia en Naumburgo y posteriormente en Pforta. Ya en esta temprana etapa estudiantil, es cautivado por autores de la Grecia clásica (Platón, Esquilo) y centra también sus intereses en la poesía y la música.

En 1865 estudia filología con Ritschl, conoce a Erwin Rohde y da comienzo a su estudio de la obra de Schopenhauer, autor que impregnará los primeros intereses de un joven Friedrich alejado ya de una importante impronta familiar: el cristianismo. (De hecho, declina estudiar Teología y seguir la tradición y no formarse como pastor para, precisamente, dedicarse a la filología.)

Bajo el auspicio de su maestro Ritschl, Nietzsche ya había publicado ciertos trabajos en la revista que éste dirigía (Rheinische Museum), hecho que permite, al plantear la Universidad de Basilea si es la persona responsable de estos trabajos conveniente para la cátedra de filología clásica de dicha universidad, recibir de manera sorpresiva el título de doctor por la Universidad de Leipzig (sin tesis doctoral) y el apoyo del maestro.



### 3. “La Visión Dionisiaca del Mundo”: una primera aproximación

Propia de este incipiente período en su formación ya netamente filosófica encontramos su primera obra, “El Nacimiento de la Tragedia”, una obra intempestiva, que pasa desapercibida para el gran público, no así para los círculos literarios próximos al joven Nietzsche, que reciben la citada obra en primera instancia con un rotundo silencio.

Con posterioridad se dividirán, de manera irreconciliable, entre defensores del autor, que ven en él cierta novedad y ruptura con el desarrollo que la filología y la filosofía habían presentado desde tiempos de Kant (obviando a Schopenhauer), suponiendo un cambio radical en la moral, la ética, la propia visión sobre el antecedente histórico, en definitiva un nuevo rumbo abierto a disposición, y detractores (con Wilamowitz-Moellendorf y la publicación de las réplicas en “¡Filología futurista!” como caso manifiesto) que señalaban cierta ruptura con valores filológicos, filosóficos, morales tradicionales, arraigados en la tradición cristiana inserta en la propia cultura alemana.

Suponiendo por lo tanto la obra un riesgo y atentado, si cabe, sobre la propia honestidad histórica de un texto, en principio filológico, que acaba mostrándose como una temprana (pese a todo, romántica, impregnada de ideas extraídas del wagnerismo, de la estética schopenhaueriana, en cierto sentido quizás mal medida, como reconoce el propio autor en “Ensayo de autocrítica”, prólogo a la 3ª Edición de 1886) declaración de intenciones.



Ya en “La Visión Dionisiaca del Mundo”, escrito preparatorio del verano de 1870, encontramos las nociones de lo apolíneo y lo dionisiaco, aplicados tanto al arte como a la vida en la cultura helénica.

Para Nietzsche, Apolo representa la divinidad de la belleza, de la apariencia, domina todas las artes plásticas que tratan de hacer real un mundo onírico. No obstante, pese a tratar de hacer presente un mundo de sueño, lo hace a través de la medida, para no producir una ruptura con la armonía del ideal de belleza.

En palabras del propio autor:

“Pero aquella delicada frontera que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico, pues entonces la apariencia no sólo es engañosa, sino embaucadora, no es lícito que falte tampoco en la esencia de Apolo aquella medida limitación, aquel estar libre de las emociones más salvajes, aquella sabiduría y sosiego del dios-escultor”<sup>2</sup>

Pero la tradición helénica, representada en Apolo, correrá un serio peligro, se verá vulnerada, por la influencia de la llegada desde Asia de nuevas corrientes de pensamiento, encarnadas en la figura de Dionisos, que se establecerán y configurarán frente a este ideal.

---

<sup>2</sup> NIETZSCHE, F.: *Nacimiento de la Tragedia*, Ed. Alianza. Madrid, 2004, pp. 245.



Para explicar la influencia que esta divinidad extranjera tendrá en la cultura griega es necesario citar la idealización de la orgía, la proclamación de los bajos instintos del hombre como algo sublime, supremo, equiparable a lo divino.

El arte dionisiaco no juega con el sueño, sino con la embriaguez, con el éxtasis, así:

“Dos poderes sobre todo son los que al ingenuo hombre natural lo elevan hasta el olvido de sí que es propio de la embriaguez, el instinto primaveral y la bebida narcótica. Sus efectos están simbolizados en la figura de Dionisos.

En ambos estados el principium individuationis queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural. [...]

El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte, camina tan extático y erguido como en sueños vería caminar a los dioses. La potencia artística de la naturaleza, y no la de un ser humano individual es la que aquí se revela [...]”<sup>3</sup>

El artista dionisiaco utiliza la embriaguez, buscando un punto de equilibrio en el cual pueda sentirse propio en la naturaleza, pueda producirse una unidad en el género humano, contraria al principio de individuación.

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*: pp. 246-247.



Rotas todas las ataduras sociales, morales y también otras que serían fruto de la tradición, el artista dionisiaco conseguiría ser uno con todos y con la propia naturaleza.

Como suele ocurrir con bastante frecuencia a lo largo de la Historia, la irrupción de la tradición dionisiaca supuso un grave peligro, pues la profunda y total aceptación de la vida que adquieren aquellos que siguen la doctrina de Dionisos choca de lleno con la medida y el equilibrio, propios del arte apolíneo.

No obstante, este período de antítesis entre estas dos corrientes daría lugar a un equilibrio de ambas, que se manifestaría en otras artes.

Así, por ejemplo, Nietzsche habla a lo largo de este escrito con bastante frecuencia de la música como ejemplo de arte influido por Apolo y Dionisos.

Mientras que la música influida por el hado apolíneo es equilibrada y busca, ante todo, una armonía, aquella influida por el espíritu dionisiaco destacara por su expresividad, su capacidad evocativa y por el uso estremecedor del sonido.

Pero, en definitiva, lo que podemos destacar de la relación Apolo-Dionisos es que la esencia del arte apolíneo, esa medida y afán de belleza figurativa se entrelaza con aquella declaración de las bajas pasiones humanas, con aquel vitalismo expresada en los ritos de raigambre dionisiaca.

Vitalismo, que en el mundo asiático es elevado a su máxima potencia y que, para la sociedad helénica, sin embargo, será una enorme fuerza renovadora sin llegar a atender seriamente



contra la tradición, sino que ambos se complementan y salen beneficiados de esta nueva y rica simbiosis.

#### 4. Los dioses griegos

Observando este tema tal y como lo trata Nietzsche, podemos discernir que la existencia de los dioses griegos responde a la necesidad del pueblo griego de proyectar sus afanes, sus ideales y, sobre todo, una vida ausente de sufrimiento.

El mundo olímpico estará cargado de armonía, belleza, medida, goce. De este modo podrán superar sus fatalidades existenciales, el dolor, el sufrimiento, sin llegar a una ascética, espiritualidad o cualquier otro tipo de evasión de la vida, que es considerada en el mundo griego como un bien en sí misma.

Es, al fin y al cabo, un espejo de belleza y grandiosidad, un halo divino al que el pueblo griego, capacitado para entender y soportar el sufrimiento, aspira.

Nietzsche nos habla en este punto sobre dos tipos de dioses. Unos serán creados por la embriaguez del sufrimiento, que conocen la trágica fatalidad del destino de todo aquello vivo, son dioses puramente trágicos ligados, por las causas ya citadas, a un mundo real, con todos sus avatares, positivos y negativos, y por lo tanto a la verdad.

Estos dioses afectan notablemente a una sensibilidad tan fácilmente emotiva como la griega.

Es en este hecho donde radica la necesidad de existencia de los otros dioses, producto del bello sueño, propios del mundo



olímpico, que con su belleza y aporte sensible centre hacia sí al pueblo griego, evadiendo éste sus sufrimientos.

Este mundo olímpico impuesto por la belleza de la apariencia es precisamente esa meta donde el artista apolíneo dirige la mirada y reconoce el límite impuesto por la medida.

El equilibrio existente en el mundo olímpico se verá afectado profundamente en sus principios con la irrupción del arte dionisiaco, que propone la desmesura como fuente de placer, dolor y conocimiento. La verdad relativa de la apariencia, ese límite impuesto, será rechazada y se proclamará a la desmesura como verdad.

Esta nueva verdad dará lugar a una desaparición del individuo, sumergido en el éxtasis que produce el arte dionisiaco y dará lugar a un tipo de aceptación de la existencia donde placer, dolor y grandiosidad irán de la mano: es éste el pensamiento trágico.

## 5. Pensamiento trágico

En este punto nuestro autor nos habla de la contemplación de la vida cotidiana como fruto de la influencia dionisiaca.

La realidad cotidiana es para el hombre cautivado por Dionisos una náusea, es decir, el mundo de limitaciones y sufrimiento que el griego encontraba a su alrededor le producía un enorme problema existencial de carácter pesimista-negador, es decir, vivir es considerado un gran sufrimiento, por lo que se niega el deseo vital.



Esta nueva filosofía vital infringía un gran daño a la voluntad helénica, tradicionalmente optimista-apolínea y que valoraba la vida en su más alta estima.

Para paliar el efecto causado por dicha influencia, la sociedad griega observa la necesidad de volcar estas emociones en un arte, el arte de lo limitado, ridículo, absurdo, pero también de lo sublime.

La unificación de Apolo y Dionisos, de belleza y verdad se lleva a cabo con el arte trágico.

Este arte de lo sublime y de lo ridículo actuó como fuerza equilibrante entre un mundo de belleza inalcanzable (representado por Apolo) y un mundo de sufrimiento real presente en la naturaleza (representado por Dionisos), afectó a la concepción de las divinidades (ya no serían bellas u oscuras, sino que una esencia trágica estaría ya presente en todas y cada una de ellas)

Dio lugar, a su vez, a la aparición de nuevas ideas, como las concebidas por Esquilo, que afirmaba la existencia de una justicia universal y un desconocimiento sobre el mundo divino o las de Sófocles, que concibe una separación enorme entre los seres humanos y los dioses y reconoce la incapacidad del ser humano de adquirir conocimiento sobre sí mismo.

Ambas tesis pueden ser consideradas negaciones de la existencia. Ante esta situación, Nietzsche nos explica que únicamente el hombre santo y el artista trágico pueden negar la existencia y seguir viviendo sin problemas, utilizando este hastío vital como medida de creación.





A partir de esta unificación de lo dionisiaco con lo apolíneo ya no se concibe el arte dionisiaco como verdad, pues el arte trágico se sirve de las apariencias para idealizarla.

En las obras teatrales trágicas, el espectador observa la realidad representada mediante símbolos, y es sugestionado, para hallar el valor connotativo de estos símbolos, por el carácter evocativo que a partir de ahora gana la música.

A modo de cierre a este apartado, Nietzsche nos señala que la gran tarea simbólica llevada a cabo por el artista dionisiaco goza de tal complejidad que únicamente puede ser comprendida por aquel que, utilizando toda la capacidad simbólica latente en él, sea capaz de sentir la gran emotividad que este servidor dionisiaco trata de transmitir.

Cual servidor de Dionisos, uno de los problemas a los que nos enfrentamos, a la hora de encauzar el tratamiento de la obra nietzscheana, es que se trata de un autor no sistemático.

Al contrario, emplea con asiduidad el aforismo y el poema. La ausencia de un vocabulario técnico, definido, en no pocas ocasiones ha podido originar problemas de comprensión.

Los términos fundamentales, voluntad de poder, nihilismo, etc... escapan a cualquier pretensión de definición definitiva.

No hay razonamiento, no hay deducciones, sino intuiciones simbólicas, tal como ocurre con la personalidad de sus dos profetas: Dionisos y Zaratustra.



## 6. Dionisos

Posiblemente algo similar le pudo ocurrir al propio Nietzsche con ésta su primera e inicialmente incomprendida obra, tal y como podemos extraer de un acercamiento preliminar al texto que hemos expuesto.

En el “Nacimiento de la Tragedia en el Espíritu de la música (o Grecia y el pesimismo)” obra de 1871, publicada en 1872, (que correspondería a un primer período que el propio Nietzsche emplea a la hora de catalogar su obra con posterioridad como romántico, o filosofía de la noche), Nietzsche considera que el arte es el medio adecuado para penetrar en el fondo nocturno de la existencia (lo dionisiaco) contrapuesto con la luminosidad de la apariencia, de lo apolíneo.

Dionisos, el dios de la noche, y el artista (v.g, el poeta trágico) son, consideradas a la luz de esta obra, en este período, las figuras de la actitud auténtica ante la vida. La contraposición dionisiaco-apolínea (resuelta a favor de lo dionisiaco) será el tema recurrente, y Sócrates aparece como enemigo a batir.

Para Nietzsche, toda la historia de la filosofía occidental, a partir de Sócrates, revela, bajo distintas máscaras o distintas formulaciones el triunfo de los instintos más débiles, los instintos negadores de la vida.

No hace una crítica de la filosofía de origen socrático-platónica a través de un desmontaje conceptual de su metafísica inherente. Al contrario, se sitúa en el plano de la consideración de los valores (un plano axiológico, si se desea).



Se pregunta cuál es su origen, cómo han sido creados. En su perspectiva, la filosofía, el arte o cualquier expresión de la cultura es significativa si revela determinados valores, que a su vez son síntomas de cierta tonalidad vital, revelan el triunfo de determinados instintos.

Todo acto de creación de valores, (y hemos dicho, que la creación artística no queda excluida como poiesis de este hecho) supone una actitud vital, una manera de enfrentarse a la vida.

Habrán valores que expresen una actitud afirmadora de la vida (lo alto, lo noble, lo distinto) y valores que niegan la vida (lo bajo, lo plebeyo, lo vulgar).

Reincidiendo en la cuestión, decíamos que en "Nacimiento de la Tragedia" antepone a Apolo y Dionisos.

Dionisos es el dios de la vida, el vino, símbolo de la alegría desbordante del vivir, de lo desordenado y caótico. Es el ámbito que desde sí mismo desata a las fuerzas primarias de la vida. Representa el espíritu de la tierra.

Apolo es el dios de las formas externas, de la apariencia llena de belleza. Es el símbolo de lo ordenado, racional, luminoso.

Hay que tener presente que esta obra primeriza, como se ha señalado de manera reiterada, está dedicada a Wagner y se inspira en Schopenhauer (y, en cierto sentido, en Kant, frente al hegelianismo)



Schopenhauer modificó la distinción fenómeno/noúmeno entendiendo el fenómeno como representación, pero considerada como ilusión, sueño. Lo que hay detrás es una voluntad infinita, ciega, irracional. A través de cierto conocimiento de pensamiento de corte orientalista, hace una reinterpretación pesimista e irracionalista del hito kantiano.

La realidad es por lo tanto manifestación de una fuerza infinita y ciega (frente a la razón, representada en el Espíritu en Hegel) que se multiplica gradualmente en el ilusorio de la representación.

Esta voluntad es desdicha, dolor, un deseo siempre insatisfecho. Por eso, el ser humano, en cuanto es individualización consciente de esa voluntad infinita, está destinado a sufrir. Todo sentimiento positivo es dolor, el placer no es sino ausencia de dolor.

No hay más liberación que la anulación de la voluntad de vivir y del propio yo. El arte, en especial la tragedia y la música, proporciona ya una primera liberación, ya que anula el yo, sumergiéndolo en la voluntad universal, en el dolor eterno colectivo.

La verdadera liberación consiste en unirse al dolor de los demás, a través del propio dolor, y en la ascesis de inspiración budista (nirvana) anularse a sí mismo y perderse en la unidad cósmica.

Wagner tendrá influencias de este pensador, iniciador de las corrientes irracionalistas y vitalistas posteriores, de quien Nietzsche recogerá tanto en su opera prima, donde, como



hemos señalado, la filosofía del joven de Röcken habla por boca de las tesis schopenhauerianas.

Según Nietzsche, la tragedia griega se originó gracias a la fusión de dos elementos contrapuestos del espíritu griego: lo dionisiaco y lo apolíneo.

El culto a Dionisos provenía de Tracia, y se introduce en Grecia de manera tardía, bajo numerosos aspectos (ritos báquicos, ditirámicos, figura órfica de Zagreo, etc...).

Los cultos dionisiacos consistían en orgías místicas, que permitían la unión con el dios por medio del furor báquico; en el Ática se organizaban en primavera fiestas del vino, concursos de poesía ditirámica y representaciones teatrales.

En cambio, Apolo era un dios del Olimpo, del sol, la luz y la claridad, con su santuario principal ubicado en Delfos.

Inspirándose en “El mundo como voluntad y representación” de Schopenhauer, Nietzsche establece una contraposición entre los aspectos que ambos dioses reflejan:

Dionisos: Representa los aspectos asociados a los siguientes elementos: Noche, oscuridad, voluntad irracional, cosa-en-sí, el Uno primordial, impersonal, Embriaguez, dolor cósmico. En la tragedia, juega el papel de la música, la danza, y el coro (pueblo)

Apolo: Representa los aspectos asociados a los siguientes elementos: Día, luminosidad, Razón, apariencia-fenómeno,



“principio de individuación”, ensueño, alegría solar. En la tragedia, juega el papel de la palabra, de los personajes (reyes)

Para Nietzsche, podemos extraer de la tradición antigua que la tragedia griega surge del coro trágico, que era exclusivamente esto. Al añadir en la tragedia clásica el elemento apolíneo, se ha de concebir la tragedia como un coro dionisiaco descargándose una y otra vez en un mundo de imágenes apolíneas.

No obstante, lo esencial sigue siendo ese fondo dionisiaco, pues gracias a él, el espectador rompe los lazos de su propia individualidad, se funde con los demás seres humanos, y descubre la suprema unidad de todas las cosas:

“El consuelo metafísico – que, como yo insinúo ya aquí, deja en nosotros toda verdadera tragedia- de que en el fondo de las cosas y pese a toda mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece como corpórea evidencia como coro de sátiros, como coro de seres naturales que, por decirlo así, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanece eternamente en los mismos.

Con este coro es con el que se consuela el heleno dotado de sentimientos profundos y de una capacidad única para el sufrimiento más delicado y más pesado, el heleno que ha penetrado con su incisiva mirada tanto en el terrible proceso de destrucción propio de la denominada historia universal como en la crueldad de la



naturaleza y que corre peligro de anhelar una negación budista de la voluntad. A ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí- la vida."<sup>4</sup>

En la tragedia el héroe único es Dionisos, transfigurado, esto sí, en las imágenes y figuras puestas en escena.

La tragedia griega pereció desde el preciso instante en que Eurípides, al introducir personajes de la vida común, y relativizar la importancia del coro, hace desaparecer ese elemento, ese fondo dionisiaco, que, en su sustraerse, se lleva consigo también a Apolo. El único "dios" que nos queda ahora, es Sócrates.

De manera paralela, según Nietzsche, Sócrates, y con posterioridad Platón, al eliminar el arte para optar por una filosofía basada en un conocimiento de las causas, acaban con la vida. Sócrates aparece como el gran corruptor: con el triunfa el "ser humano teórico" frente al "ser humano trágico", el impone el optimismo de la ciencia; el diálogo platónico acabará desplazando a la tragedia griega, el saber será la nueva medicina universal, y el error, fuente de todo mal.

La filosofía, pues, queda corrompida, a juicio de Nietzsche, en estos orígenes, en tanto se contraponen lo estético bello (Apolo), fruto de un saber en exceso lógico, frente a lo estético trágico (Dionisos) como elemento primigenio de la tragedia, ya expuesto.

---

<sup>4</sup> NIETZSCHE, F: *El Nacimiento de la Tragedia*, 7. Ed. Alianza. Madrid, 2004 (pp. 79ss).



Nietzsche afirma que existe una lucha eterna entre estas dos consideraciones del mundo, la teórica y la trágica, y en esta obra que ocupa este análisis, expone que gracias a la filosofía alemana (Schopenhauer) y gracias a la música alemana (Wagner) vuelve a triunfar lo trágico-dionisiaco.

7. Arte en Nietzsche: Rastreado a Apolo y Dionisos. De "Nacimiento..." a "Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral" a la luz de Vattimo

Hemos señalado con anterioridad que Nietzsche acabará alejándose de Schopenhauer, en búsqueda de sus propios postulados e independencia, sobre todo a partir de la publicación en 1878 de "Humano, demasiado humano" donde da pie, al fin del período de Basilea, a esta ruptura definitiva con el período anterior.

En este preciso momento, tras abandonar su cátedra en Basilea, fuertemente aquejado de dolores, y habiendo roto con su pasado filológico, profesional, filosófico y personal.

De este período hay un escrito inédito, "Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral", cuyas interrelaciones con el texto que estamos comentando vamos a ver con cierto detenimiento a la luz de otra obra.

Gianni Vattimo, en "Arte e identidad"<sup>5</sup>, reflexiona sobre la actualidad del pensamiento de Nietzsche en relación con el

---

<sup>5</sup>Artículo que podemos encontrar en su "Diálogo con Nietzsche: Ensayos 1961-2000", Ed. Paidós. Barcelona, 2002.





problema de la inversión que éste realiza de la metafísica occidental (interpretada desde el platonismo).

En lo que se refiere a la cuestión estética, se hace inexcusable una referencia a este autor, porque en lo que se refiera al arte, la inversión no es una inversión de carácter interno que acabe por agotar las oposiciones tradicionales (sensible-inteligible, apariencia-realidad, etc... siguiendo a Heidegger) sino que, retomándolas desde la base, las cuestiona radicalmente.

Por todo ello, la condena platónica a la poesía y al arte imitativo (que se recogen en República e *Ión*, fundamentalmente) se basa en cierta conexión, que Platón teoriza de manera originaria, entre la apariencia poética y artística y la salida de sí, esto es, la ruptura de la ordenada división de los roles sociales que se pretendían establecer.

Con posterioridad, nos recuerda el autor, la tradición, ya desde Aristóteles, se encargará de ocultar esta conexión (culminando en Hegel) siendo este uno de los rasgos esenciales de la metafísica.

Un posible sentido que podría adquirir cierta “estética” nietzscheana sería, para Vattimo, hacer presente de nuevo esa vinculación entre apariencia estética y negación de la identidad y del sistema de roles, entre arte y desidentificación, aún lejos de formar un conjunto preciso y unitario a la hora de plantear el alcance de los problemas tratados:

“Ante todo, porque la progresiva confusión de las fronteras del problema estético en el desarrollo del pensamiento de Nietzsche desde el Nacimiento de la



Tragedia, que es todavía un libro “de estética”, a las reflexiones sobre el arte y los artistas en *Humano, demasiado humano*, y después, a las notas del Nachlass y a la “voluntad de poder como arte”.

Se puede interpretar de modo satisfactorio sólo a la luz de las hipótesis de que la experiencia estética es para Nietzsche un modelo que, definido inicialmente con relación al problema de la tragedia y de la relación palabra-música, se va generalizando a medida que se radicaliza la crítica de Nietzsche a la metafísica platónico-cristiana y a la civilización fundada sobre ésta”.<sup>6</sup>

Si, como advierte Vattimo, a partir de “*Humano, demasiado humano*”, el arte de las obras de arte (que era aún el modelo de un joven creyente en una posible revolución musical wagneriana, y en un renacimiento de la tragedia), no puede ser ya ni modelo ni origen para una nueva civilización trágica, aún pese a todo el arte jugará un papel ambiguo: la decadencia y desvalorización de los valores supremos no obliga a que todo arte perezca y por ello, nos advierte, aun tendrá peso en las obras de madurez nietzscheanas, desde el Zaratustra hasta los fragmentos póstumos de “*La Voluntad de Poder*”.

Y aún es más importante que:

---

<sup>6</sup> NIETZSCHE, F: *El Nacimiento de la Tragedia*. Ed. Alianza. Madrid, 2004 (p. 164).



“De hecho, en el arte [...] se mantiene vivo un residuo de ese elemento dionisiaco de cuyo renacimiento depende el resurgir de una civilización trágica”<sup>7</sup>

Lo trágico, tal y como se describe en “El Nacimiento de la Tragedia”, y la poesía, tal y como Platón la presenta en las obras de condena de esta, presentan analogías.

La imitación poética se puede describir como producción de apariencia (imitaciones, copia de copia) y, siguiendo la argumentación, supone una negación de la identidad.

(No se obvие, además, que el poeta, en tanto que imita, es irreductible a un modelo de división de roles tal y como lo pretende Platón, por esa tarea de desidentificación, de representar un papel “cualquiera” entre los roles en tanto que imitado).

En el “Nacimiento”, la apariencia estética (mundo de las bellas formas apolíneas) se remite al impulso dionisiaco, un impulso que niega la identidad, puesto que:

“Lo dionisiaco vive totalmente del horror y del rapto del éxtasis producido por la violación del principium individuationis. Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre [...]

---

<sup>7</sup> *Ibíd.*



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

Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual, si el Velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, y en jirones, ante el misterioso Uno Primordial”<sup>8</sup>

Vattimo señala que lo trágico no es, pese a lo que pueda parecer, una síntesis equilibrada de elementos dionisiacos y apolíneos, tal y como algunas interpretaciones hayan podido sugerir.

En la obra, el elemento dionisiaco tiene preponderancia, y es la tragedia la expresión definitiva de ese mayor peso específico. Pese a que el propio Nietzsche pretendiera seguir un esquema dual, por influencia de Schopenhauer, lo dionisiaco presenta mayor originalidad, mayor preeminencia.

Con Vattimo, analizando el final del capítulo 21 del “Nacimiento...”, se observará con mayor claridad:

“Si de nuestro análisis hubiese de resultar que con su engaño el elemento apolíneo de la tragedia ha obtenido una plena victoria sobre el elemento dionisiaco de la misma [...] habría que añadir una importantísima

---

<sup>8</sup> NIETZSCHE, F: *El Nacimiento de la Tragedia*. Ed. Alianza. Madrid, 2004 (p. 46).



restricción: en el punto más esencial, el engaño apolíneo se infringe, anula [...].

En el efecto total de la tragedia, lo dionisiaco toma de nuevo la preeminencia: la tragedia se cierra con un acento que nunca podría resonar en el reino del arte apolíneo.

Y con esto el engaño apolíneo se muestra en lo que es, esto es, el velo que durante la tragedia abre constantemente el auténtico efecto dionisiaco que, sin embargo, es tan poderoso para empujar al mismo drama apolíneo a una esfera en la que éste comienza a hablar con una sabiduría dionisiaca y en la que se niega a sí mismo y su visibilidad apolínea.

Así, se podría simbolizar, en realidad, la difícil relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia con un vínculo de fraternidad entre las dos divinidades: Dionisos habla la lengua de Apolo, pero al final, Apolo habla la lengua de Dionisos.

Con ello, se alcanza el fin último de la tragedia. Y del arte en general"<sup>9</sup>

Tras esta larga cita, y supuesta esta imagen de principios de generación, en cierta fraternidad desigual (Apolo acaba

---

<sup>9</sup> NIETZSCHE, F "La Nascita della tragedia", en *Opere*, Vol.III, Tomo 1, en adelante GdT, en su traducción al castellano, Cap.21. En VATTIMO, G.: *Op. cit.*, pp. 166s, y NIETZSCHE, F: *El nacimiento de la tragedia*. Ed. Alianza. Madrid, 2000, pp. 177ss.



sucumbiendo, al hablar bajo el efecto dionisiaco y dar cumplimiento así al fin último de la tragedia) se puede extraer una interpretación que, como señala el autor del artículo, puede inducir a equívoco, a los que el propio Nietzsche ya tuvo que enfrentar y que quedan debidamente explicitados en el “Ensayo de autocrítica” que precede a la 3ª edición de la obra de 1886.

En él, como ya se ha esbozado a lo largo de este trabajo, y nos refresca ahora Vattimo en boca de Nietzsche, el propio autor de la obra reconoce el intento de expresar con fórmulas tomadas de Schopenhauer y Kant, de manera desafortunada (“penosa”) valoraciones extrañas y nuevas, en contra de su espíritu y gusto, aun bajo la intención de rechazar la concepción de la resignación del primero como sustrato de lo trágico, fundada en función de la concepción metafísica de la relación entre apariencia y cosa en sí, que es una relación, en principio, o al menos en aquellos momentos lo parecía, no modificable.

Si se tomarán en serio los papeles de Apolo y Dionisos como sendos generadores, el mundo de las apariencias sería producto de una dialéctica de dos principios y el arte, al modo de Schopenhauer, tendría el valor de ser representación de esa dialéctica, inmodificable.

Siguiendo este planteamiento, se nos advierte, no se puede escapar al esquema de la resignación metafísica como sustancia y resultado de la experiencia trágica, y el equívoco estaría garantizado y en plena operatividad.

Si se quiere tomar, no obstante, en cuenta la advertencia nietzscheana al respecto en este prefacio de 1886 frente al resignacionismo de corte schopenhaueriano, se podrían



entender a Apolo y Dionisos como potencias enfrentadas que pactasen una paz tenue, que intentasen lograr un predominio constante. No cabría resignación porque no hay una relación fija, como entre la cosa en sí y la apariencia.

La misma dicotomía entre mundo verdadero y mundo aparente pertenece ya a una determinada configuración histórica de ese equilibrio de fuerzas Dionisos-Apolo.

La tragedia puede morir sólo porque se instaura históricamente el predominio de Apolo sobre Dionisos; y se puede pensar en el renacimiento de lo trágico sólo porque hay signos de que el predominio de Apolo se puede invertir.

La utilización nietzscheana del nombre de Dionisos que se extiende desde el escrito de juventud sobre la tragedia, que nos ocupa, hasta las últimas publicaciones es, según Vattimo, algo que escapa a la mera noción de gesto literario o mito que, tal que se asume, expresara ese carácter doble del origen (cosa en sí-apariencia). Toda interpretación, por lo tanto, que quisiera buscar parentesco entre ambos incurre en el error que se acaba de exponer.

Pese a todo, una lectura que considere el sentido histórico de la lucha entre Dionisos y Apolo precisa no aislar la noción de pacto de una ulterior modificación de las fuerzas históricas de la relación.

De otro modo, el pacto que originara (en un momento dado), el ditirambo y la tragedia griega clásica, no sería sino una mera repetición de una escena previa, originaria, en la que el hombre (ya-siempre constituido como animal simbólico), y la historia



de lo trágico y del arte en general (a su vez repeticiones) tendrían, de acuerdo con la resignación (nuevamente) schopenhaueriana, una función meramente terapéutica.

Lo dionisiaco bárbaro es otra noción que aparece en este pacto entre fuerzas antagónicas, como noción ambigua, que evoca cierta regresión a la animalidad, por debajo de lo humano, por una parte, pero por otra fundamenta el carácter no natural, y por lo tanto histórico y cambiante, del mundo simbólico del hombre griego, que hemos heredado.

Esta última función la ejerce al entrar en contacto con Apolo y agitar el mundo de las formas en su conjunto. Apolo, una vez entra en pacto con Dionisos, no está a "cubierto".

Y ese mundo de apariencias que será el ditirambo, la tragedia, y en definitiva lo simbólico artístico, es movido por la fuerza de Dionisos; en definitiva, tal y como se puede comprobar, es Dionisos el dueño, y aquí está el efecto supremo de todo arte.

Así, se puede entender, acaso, este pacto entre fuerzas en conflicto histórico constante, como condición de posibilidad, precisamente, de un retornar, de un nuevo conflicto.

El pensamiento de Nietzsche no se "resume en un esquema de oposición entre una condición prehumana o infrahumana –la de lo dionisiaco de los bárbaros, en la que no hay nada de Apolo, esto es, no hay forma, simbolización- y una condición humana -donde lo dionisiaco se da forma, se concilia con Apolo y da lugar al mundo del arte y la civilización del discurso y del concepto, en el contexto de esta civilización, Dionisos estaría presente como principio vivificador y Apolo como dios del límite,





de la claridad y la forma, y lo dionisiaco bárbaro, como tal, aparece dentro del mundo simbólico que emerge del pacto”<sup>10</sup>

Será con posterioridad, cuando se dé la muerte de la tragedia por obra de Sócrates y Eurípides, precisamente cuando se dé paso a la fase de predominio de Apolo, a partir de la cual lo dionisiaco (exceptuando al arte como último reducto en la civilización platónico-cristiana), desaparece, y todo ello exhibe la tensión y desplazamiento histórico de los contrarios.

El arte se prefigura como un “algo dionisiaco” (coincidente con la descripción de la orgía extática griega dada en el capítulo 2 del “Nacimiento”) que da lugar a un mundo de formas que no dependen del dominio de Apolo; en cuanto éste adquiere la posición dominante, muere la tragedia e incluso el arte. Así:

“La caracterización de la simbolización dionisiaca del arte, de la tragedia, es la negación del principio de individuación, que se manifiesta en el desencadenamiento de todas las facultades simbólicas de modo tan radical que comporta, necesariamente, la salida de sí mismo”<sup>11</sup>

A través de esta concepción del arte intenta Nietzsche establecer, en última instancia, una contraposición esencial, la de un mundo de formas artísticas frente a un lenguaje conceptual-comunicativo, para poder pensar en un “modelo de civilización ultramundana”, quizás, donde la liberación de la esclavitud que impone la exclusiva razón socrática no tenga la

---

<sup>10</sup> VATTIMO, G.: *Diálogo con Nietzsche: Ensayos 1961-2000*. Ed. Paidós, Barcelona, 2002. (p. 172).

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 173.



contrapartida de la “regresión a la animalidad de lo dionisiaco bárbaro”.

Se dará, por lo tanto, una lucha, como augura Vattimo, en el plano de lo simbólico, puesto éste al servicio de ningún pretendiente, o de ambos, predominando o bien una relación de producción o bien de disfrute del símbolo en función de quién esté dominando en el momento preciso.

Engarzando con el texto inédito de 1873, “Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral”, Vattimo advierte que también pudiera ser leído como un discurso “histórico” al que aplicar las tesis de advertencia propuestas en el “Ensayo...” de 1886 sobre la persistencia de fórmulas propias de Schopenhauer junto a contenidos que ya no se adaptaban.

La advertencia, en este texto, frente a la resignación, prescribe interpretar el texto como una descripción del modo en el que surge un mundo diferente de símbolos con supremacía ahora de Apolo.

Sin entrar demasiado en las consideraciones de Vattimo acerca de las posibles dificultades que puedan emerger para interpretar de manera unitaria ambos textos, en lo referente al tratamiento de lo simbólico en dos órdenes diferenciados, esta dificultad se diluye, en parte, si se atiende a que entre ambos textos también está presente la lucha Apolo-Dionisos.

Ambos se encuentran, por ende, en diferentes estadios de esta y el inédito se halla en una fase, la que el propio autor vive, como comentábamos antes de iniciar el tratamiento de este



capítulo, en la cual Apolo predomina, aunque aparecen signos de inversión de las posiciones.

El ensayo describe un mundo "apolíneo", dominado por el principio de individuación, por la jerarquía de los conceptos, por la jerarquía social (de roles).

Presenta continuidad con el Nacimiento porque analiza los símbolos tal y como éstos se han constituido después de la muerte de la tragedia, reconstruye sus orígenes desde el punto de vista apolíneo predominante (que, no obstante, domina sin paz, que queda rota de manera constante en cuanto aparecen los impulsos para producir nuevas rúbricas, nuevas metáforas, nuevas ficciones o mentiras no reguladas en el lenguaje, mediante la creación de símbolos no normativizada) desde el triunfo del optimismo socrático.

A partir de este momento, advierte Vattimo, los símbolos no nacen como fruto de una embriaguez motivadora de toda potencialidad simbolizadora, tal y como ocurría en el ditirambo.

En este mundo, que sería tratado de "socrático" y "apolíneo" en la terminología del "Nacimiento de la Tragedia", aún perduraría, pese al hecho de la ficción normativizadora que representa el lenguaje (como medio que otorga cierta estabilidad, a través de la generalización reductora en metáforas "válidas", esto es, conceptos) cierta ficción no regulada socialmente, que acabaría desembocando en la libre producción metafórica, y se abriría camino en nuevos campos de acción, como el mito o el arte.

La transición, (incluso entre ambos textos), no es una transición pacificada, ya resuelta. Sin embargo, Nietzsche advertía en



ciertos signos (Wagner, Schopenhauer, Kant) un renacimiento de lo dionisiaco; en un momento de crisis, toma partido por un retorno a la civilización trágica.

“Sobre la verdad y la mentira...” presenta un mundo de lo simbólico que, pese a todo, no presenta la estabilidad que se pretende otorgar. El exceso de facultad simbólica, metafórica, creadora de ficciones será el impedidor de un funcionamiento netamente utilitarista del origen y uso del lenguaje en el mismo.

El planteamiento pretendido por Nietzsche aquí no busca indagar sobre esencias, orígenes o principios de lo simbólico, para no incurrir precisamente en un nuevo enredamiento de corte metafísico.

Al contrario, a través de la adopción de los nombres históricos de Dionisos, Apolo y el Crucificado, intuye Vattimo, va a eludir la confrontación precisamente a través del esquema del exceso:

“La función central que el exceso asume en toda la teoría nietzscheana del nihilismo [...] aconsejaría [...] interpretar [...] en el marco del proceso de autodestrucción de la metafísica y de la moral platónico-cristiana, que Nietzsche llama nihilismo y que no se caracteriza, precisamente, como proceso de inversión dialéctica, sino como manifestarse de un exceso.”<sup>12</sup>

El nihilismo, y la función del exceso se relacionan así, pudiéndose interpretar el primero cuando se le entiende como

---

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 178.



el término que explica la “radical historicidad y carácter anti metafísico del discurso de Nietzsche”.<sup>13</sup>

Y mucho más, cuando atendemos a que el discurso ni es ni puede ser ya pretendidamente dialéctico, no es una relación entre principios contrapuestos, dualidades ni nada que se asemeje, puesto que:

“El escrito sobre verdad y mentira representa un importante paso adelante respecto a El nacimiento de la tragedia; allí podía subsistir todavía [...] el peligro de considerar también el renacimiento de la tragedia como una restauración de lo griego.

Justamente en los años siguientes al escrito sobre la tragedia [...] se aclara también para Nietzsche la imposibilidad de pensar la superación de la decadencia como un retorno a los orígenes griegos.

El renacimiento de lo trágico deberá ser pensado [...] como un desarrollo más allá de todos los límites previsibles del mismo movimiento que produjo el pensamiento lógico.

Por otra parte, ya en El nacimiento de la tragedia se señalaba [...] la vía de crisis del socratismo sobre el modelo del exceso: «Cuando él [el hombre socrático] ve aquí con terror cómo la lógica en estos límites retrocede sobre sí misma y se muerde, finalmente, la cola- he aquí que irrumpe la nueva forma de conocimiento, el conocimiento trágico, el cual, para ser

---

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 178.



soportado, necesita el arte como protección y remedio» (GdT, Cap. 15)".<sup>14</sup>

Por todo ello, el movimiento del exceso en Nietzsche es una buena ejemplificación cuando nos referimos al ámbito del arte. El exceso, en tanto que refiere a esa pérdida de valor de los valores supremos inherente al nihilismo, lo que pone en juego es la frontera entre realidad y apariencia, precisamente aquello que el arte pone en discusión de manera temática y explícita.

Como se señala, la importancia a lo largo de toda la obra nietzscheana no reside en que el arte signifique determinada posición estética, sino más bien la vinculación, aún latente, de que lo que se pone en cuestión es la distinción apariencia-realidad, la lucha Apolo-Dionisos, que perdura precisamente en el arte, y además, lo que otorga al arte un papel capital como figura del exceso reside en que la frontera entre ambas fronteras queda a menudo diluida, neutralizada, y todo ello por mor de un ataque a la identidad y la continuidad del sujeto consigo mismo, cierta desidentificación.

Nietzsche, observa Vattimo, invierte en su análisis del arte como fenómeno dionisiaco (y decíamos, desde su primera obra, pese a las carencias analizadas) aquella justificación que hacía la historia de la metafísica para preservar la relación entre todo ente y el principio de identidad como continuidad del sujeto consigo mismo.

Al contrario, rastreando e invirtiendo a Platón, reconoce que:

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 179.



“No se da mimesis artística como producción de apariencias que (al producir emoción) tienen valor de realidad si no es, ante todo, mediante una mimesis que implica al sujeto mismo, haciendo que se convierta en otro distinto: el teatro, o mejor aún, la orgía dionisiaca, el ditirambo, la tragedia griega antes de Eurípides, son el tipo supremo de cualquier imitación artística.

Esto, que está claro en El Origen de la tragedia, sigue siendo el elemento constante de la concepción nietzscheana del arte, en obras posteriores también, y el punto decisivo en virtud del cual el arte mantiene su función de modelo y ámbito privilegiado de la rebelión de Dionisos contra Apolo y contra el Crucificado.”<sup>15</sup>

El artículo de Vattimo se extiende algo más en su análisis, a través del tratamiento de dos aforismos, el 354 y 356 de La Gaya Ciencia, así como hace un tratamiento en un apartado 3, relacionando la actualidad de esta concepción nietzscheana del arte con la recepción que tuvo en ciertos círculos próximos al estructuralismo francés, particularmente en obra de Lukács, Jacques Derrida, y de la Escuela de Frankfurt, en obra de Walter Benjamin y Theodor Adorno.

Las reflexiones, derivaciones, desvíos e interpretaciones sobre el análisis del posible papel subversivo del arte poseen un interés en sí mismas.

Podemos pensar aquí tanto en el análisis al ensayo de 1963: Fuerza y significación, de Derrida (pese a que Vattimo ve en él ciertos rasgos que permitirían hablar de un fantasma metafísico

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 181ss.



como la subjetividad, en la forma de la autoconciencia, al hablar de una captación contemplativa) como en el breve texto de 1957: Discurso sobre lírica y sociedad, de Adorno, que esboza temáticas que se tratarán en su: Teoría Estética (y aquí, al contrario, el problema no residirá en la autoconciencia, sino en el hecho de que la obra de arte aparece caracteriza por los rasgos formales que se le atribuían en la tradición: estructura, completud, legalidad...).

Por motivos de mera extensión, no será objeto de nuestro análisis, más allá del apunte aportado.

Finalmente, hay que recordar que Nietzsche planteaba retomar la relación, vinculación, nexo, "platónico" entre apariencia y negación de la identidad. En palabras de Vattimo, a modo de conclusión, este nexo:

"Coincide con el que plantea la estética filosófica desde la cuestión actual (la experiencia todavía abierta a la vanguardia) del arte.

Ahora que también la filosofía, a través de una meditación inspirada de manera decisiva en Nietzsche, ha comenzado a sospechar radicalmente del sujeto, somos capaces de preguntarnos frente al arte y la literatura de nuestro siglo qué es (todavía) el "sujeto" no sólo de producción, sino también y sobre todo de su "contemplación": quién puede ser intérprete de un arte cuyo sentido fundamental parece ser- de modo fundamentalmente explícito- el juego de la apariencia bella como juego de la desidentificación.





Es éste – desde un punto de vista nietzscheano- el contenido del diálogo entre “poetizar” y “pensar”, un diálogo en el que los interlocutores se ponen en juego, ante todo, ellos mismo.”<sup>16</sup>

## 8. Conclusión

Como señalaba al principio, el objetivo de este estudio es tratar de iniciar la investigación a la hora de definir una estética o teoría del arte nietzscheana, para un posterior uso académico, didáctico, divulgativo o con afán de una investigación más profunda.

A lo largo de la presente investigación, se ha situado en primer lugar al autor dentro de su contexto histórico y filosófico, así como se han señalado algunos de los elementos más directamente relacionados con su posterior recepción una vez iniciado el siglo XX.

Se ha ahondado, una vez introducidos en su figura histórica y filosófica, en su propia contextualización filosófica, antes de dar paso a los hitos investigados.

Con posterioridad, se aborda la ópera prima del autor, “El Nacimiento de la Tragedia”, a la luz del escrito preparatorio de 1870 “La Visión Dionisiaca del Mundo”. El análisis surgido de la lectura de esta obra actuará como hilo conductor esta investigación.

A través del estudio en torno a las nociones de lo apolíneo y lo dionisiaco empleadas en dicha obra temprana, se advierte la

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 196.



influencia de la primera en la concepción más netamente teísta en la Grecia clásica, en la configuración del panteón olímpico.

Se vislumbra a su vez cómo la aparición del arte dionisiaco afecta a este mundo olímpico, dando lugar a un elemento relevante en la investigación del presente trabajo: El pensamiento trágico.

Hemos investigado la unificación de lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia griega, en el arte trágico, arte de limitado, ridículo, absurdo, pero también de lo sublime.

Se ha descrito la noción de lo dionisiaco y cómo el abandono de la misma a partir de las obras de Eurípides, Sócrates y Platón darán lugar a un desplazamiento del pensamiento trágico, imponiendo el pensamiento teórico; el saber, la nueva medicina universal, el error fuente de todo mal.

Posteriormente, a la luz del propio estudio del escrito inédito "Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral" que realiza uno de los mayores receptores de la obra de Nietzsche, Gianni Vattimo, se ha rastreado las dos nociones, tratando de aprehender qué sería el arte, en qué términos se puede hablar de una estética nietzscheana.

Finalmente, se presenta una breve bibliografía que puede ser empleada para seguir profundizando tanto en la propia biografía del autor, en su propia producción filosófica, como en algunos de los objetos de estudio que pueden ser acometidos desde nuestra actualidad.



## 9. Bibliografía

VATTIMO, G.: Arte e identidad: Diálogo con Nietzsche: Ensayos 1961-2000. Ed. Paidós. Barcelona, 2002.ç

VATTIMO, G.: Introducción a Nietzsche. Ed. Península. Barcelona, 2001.

VATTIMO, G.: "Nietzsche: La Nascita della tragedia", en Opere, Vol.III, Tomo 1. Citado como GdT, en su traducción al castellano.

NIETZSCHE, F.: Nacimiento de la Tragedia. Ed. Alianza. Madrid, 2000.

NIETZSCHE, F.: El Nacimiento de la Tragedia. Ed. Alianza. Madrid, 2004.

NIETZSCHE, F.: Así habló Zaratustra. Ed. Alianza. Madrid, 2003.

NIETZSCHE, F.: El Viajero y su Sombra. Plutón Ed. Barcelona, 2010.

NIETZSCHE, F.: El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial. RBA Coleccionables. Barcelona, 2014.

COLLI, G.: Después de Nietzsche. Ed. Anagrama. Barcelona, 2000.

COPLESTON, F.: Historia de la Filosofía. Vol. 3. Círculo de Lectores. Barcelona, 2011.