

El romanticismo de El nacimiento de la Tragedia

LÓPEZ DOMÍNGUEZ, VIRGINIA E.

“Ciertamente yo no soy un místico, no soy un hombre trágico, para mí no podrá ser eso nunca más que un «accesorio divertido, nada más que un tintineo, del que sin duda se puede prescindir, añadido a la seriedad de la existencia», también a la seriedad de la ciencia: sueño de un embriagado o embriaguez de un soñador”.

De este modo se expresaba Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, quien con el correr de los años llegaría a ser el más grande filólogo del siglo pasado, con motivo de la publicación de una obra sobre la cultura griega, escrita por un joven de 27 años que poco antes había sido nombrado catedrático de filología clásica en la Universidad de Basilea a instancias de su maestro Ritschl, un joven que había recibido el título de doctor sin presentar tesis doctoral alguna, sólo sobre la base de unos artículos suyos editados en la revista *Rheinisches Museum*, dirigida por su maestro. Así, se expresaba Wilamowitz y refiriéndose directamente a la persona del autor de esa obra, que no era sino *El nacimiento de la Tragedia*, añadía:

“Una cosa exijo, sin embargo, que Nietzsche se atenga a lo que dice, que empuñe el tirso, que vaya de la India a Grecia, pero que baje de la cátedra, desde la que debe enseñar la ciencia; que reúna junto a sus rodillas tigres y panteras, pero no a la juventud filológica de Alemania, la cual debe aprender, en el ascetismo de un abnegado trabajo, a buscar en todas partes únicamente la verdad, a liberar su juicio mediante una entrega voluntaria, a fin de que la Antigüedad clásica le proporcione la única cosa imperecedera que promete el favor de las musas, y que sólo ella puede proporcionar con esa plenitud y pureza:

el contenido en su pecho
y la forma en su espíritu“¹.

¹ WILAMOWITZ-MOELLENDORF, ULRICH v.: *Zukunftsphilologie!* Berlín, 1872, p. 32.

Este fragmento de Wilamowitz sirve de ejemplo para mostrar el ambiente conflictivo que en los medios académicos despertó *El nacimiento de la Tragedia*; pertenece a su *Filología del futuro*, un breve escrito panfletario en el que la mordacidad oscurecía el rigor científico, como quedó demostrado en la réplica de Erwin Rohde al mismo y como reconoció el propio Wilamowitz en sus memorias². Hasta tal punto llegaba la suspicacia del texto que el mismo título era una alusión a Wagner y un intento de mofarse del papel que Nietzsche desempeñaba en relación a él. En efecto, Wagner había publicado en 1850 *La obra artística del futuro*, a la que sus adversarios habían respondido acuñando la expresión “música del futuro”.

Las incidencias de este debate tienen un valor puramente anecdótico, pero es importante volver a él en la medida en que recoge el conflicto entre dos modos de concebir la filología, no en vano el propio Nietzsche reconoció en el mismo una disputa entre dos escuelas filológicas, la de Berlín, constituida por Treitschke, Mommsen y Wilamowitz, y la de Basilea, formada por Bächofen, Burckhardt y Nietzsche. De este modo se podrán esclarecer dos cuestiones capitales en el estudio de esta obra: qué intención tenía Nietzsche al escribirla y qué interés tiene su lectura para nosotros, hombres del siglo XX, ya que, si nos atenemos a la polémica, se comprueba que las críticas de Wilamowitz acerca de la falta de veracidad histórica de Nietzsche son en general correctas y que, por tanto, *El nacimiento de la Tragedia* no constituye un instrumento válido para el análisis riguroso de la evolución histórica de la cultura griega.

Comencemos, pues, intentando resolver la primera de estas cuestiones.

Habitualmente se considera que la redacción de *El nacimiento de la Tragedia* estuvo condicionada por las peculiares circunstancias en que Nietzsche había accedido a la cátedra. Necesitaba demostrar, como afirma Sánchez Pascual en el prólogo a su traducción de esta obra³, que su nombramiento no era consecuencia de la arbitrariedad y el nepotismo de Ritschl. Y de esta manera, el libro queda condenado a ser un escrito puramente circunstancial, lo cual es falso. Los estudios de Curt Paul Janz en su monumental biografía sobre Nietzsche en torno a la Universidad de Basilea, su relación económica con la élite gobernante, su arraigo popular en la ciudad-cantón y, como consecuencia de ello, su política de contratación del profesorado, demuestran lo contrario. Más bien, prueban que la contratación de Nietzsche no tuvo nada de extraordinario, lo

² WILAMOWITZ: *Erinnerungen*. Leipzig. Koehler, 1828, 2ª, cfr. pp. 128 ss. y 158 ss. Las incidencias de este debate pueden seguirse a través de la biografía de CURT PAUL JANZ: *Friedrich Nietzsche*, en el cap. 10 de su vol. II, “Los 10 años de Basilea. 1869/1879”, traducida en Madrid. Alianza Editorial, 1981, pp. 157 ss. Los textos están recogidos en *Der Streit um Nietzsche “Geburt der Tragödie”*. Hildesheim, 1969.

³ *El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1980, 5ª, p. 10. Las traducciones utilizadas en este artículo pertenecen a esta versión.

raro, en todo caso, fue que permaneciera diez años allí y que no emigrase a otras universidades, como sí lo hacían la mayoría de los profesores extranjeros jóvenes, quienes utilizaban su experiencia en Basilea como trampolín para ingresar a otros centros de enseñanza como Giessen, Gotinga, Rostock y Königsberg⁴.

Habría que admitir entonces que *El nacimiento de la Tragedia* surgió a partir de las preocupaciones de Nietzsche acerca de la cultura griega y de su constante replanteamiento de los temas fundamentales de la filosofía de Schopenhauer, conjugados con su interés personal por el arte (en concreto, la música) y el papel que éste podía desempeñar en la transformación del hombre y la cultura (tema, este último, que indudablemente lo acercaba a Wagner). De hecho, la gestación de la obra no fue todo lo rápida que se podría pensar. La primera alusión al tema que la preside se sitúa en la primavera/otoño de 1868. Nietzsche proyectaba entonces realizar unos cursos sobre el pesimismo en la antigüedad⁵. La maduración del libro se remonta a 1871, momento en que el filósofo consiguió articular una serie de trabajos anteriores que actualmente se consideran como escritos preparatorios para la obra definitiva: la lección inaugural sobre *Homero y la filología clásica*, pronunciada en 1869, dos conferencias expuestas en 1870, *El drama musical griego* y *Sócrates y la tragedia griega* (esta última plantea ya las líneas magistrales de *El nacimiento de la Tragedia* y es enormemente útil para la aclaración y seguimiento de algunos de sus conceptos), y finalmente, un ensayo escrito en el verano de 1870 titulado *La visión dionisiaca del mundo*.

A esta génesis intelectual habría que agregar, como bien observó Curt Paul Janz⁶, un acontecimiento importante a nivel emocional, esto es, la experiencia de la guerra franco-alemana, acaecida en el verano de 1870. Durante el breve período que Nietzsche pasó en el campo de batalla su ánimo hipersensible acusó la impresión del horror y, con toda su crudeza, se le presentó la contingencia de la vida humana y su falta de justificación. Como dejan traslucir las cartas de esta época, especialmente la enviada a Gersdorff el 20 de octubre de 1870, Nietzsche se planteó de un modo acuciante el problema del sentido de la existencia humana y surgió entonces la necesidad de dar una solución filosófica al mismo. El resultado de esta reflexión sería *El nacimiento de la Tragedia* que, según diría su propio autor en *Ecce Homo*, nació "bajo los truenos de la batalla de Worth"⁷.

Un año más tarde, escribía otra vez a Gersdorff:

⁴ JANZ, C.P.: *op. cit.*, vol. II, pp. 13-17.

⁵ Cfr. *idem*, vol. I, pp. 210 ss.

⁶ *Idem*, vol. II, pp. 93 s.

⁷ *Ecce Homo*, VI 3, p. 308. Cfr. *Ensayo de autocrítica*, III 1, p. 5 (Tr. p. 25). Las obras y cartas de Nietzsche mencionadas en este artículo se citan por la siguiente edición: *Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York, W. de Gruyter, 1972.

“Sólo como combatientes tenemos derecho a existir en nuestro tiempo, como pioneros de un *saeculum* venidero [...]. Queda, por tanto ¡vivir decididamente en el todo, en la plenitud de lo bello! ¡Pero para esto hace falta una gran decisión, que no tiene cualquie-ra”.⁸

Este es el pathos que caracteriza *El nacimiento de la Tragedia*, el reconocimiento del dolor, acompañado de la fortaleza, serenidad y gozo en la lucha (= *Heiterkeit*), que no está demasiado lejos del futuro *amor fati*, y que con un lenguaje similar al de la carta anterior, Nietzsche formula de la siguiente manera:

“Imaginémonos una generación que crezca con esa intrepidez en la mirada, con esa heroica tendencia hacia lo enorme, imaginémonos el paso audaz de esos matadores de dragones, la orgullosa temeridad con que vuelven la espalda a todas las doctrinas de debilidad del optimismo, para «vivir resueltamente» en lo entero y pleno”.⁹

El proceso de elaboración de la obra fue vacilante: Nietzsche realizó varios esquemas y redacciones, e incluso cambió el título originario. En el primer momento pretendió llevar a cabo un plan excesivamente ambicioso, en el que se recogían temas literarios y filosóficos, así como aspectos de la sociedad y el Estado en Grecia, y que necesariamente debió ser reducido. Como es bien conocido, en esta reducción del plan primitivo participó Wagner, deseoso de que la obra se presentase al público cuanto antes como justificación y reivindicación de su propia música en los medios académicos. Esta intervención, que sólo duró unos pocos días, ha sido magnificada y, como bien observa Curt Paul Janz¹⁰, no debe sobrevalorarse.

Así pues, surgió *El nacimiento de la Tragedia*, como una obra aparentemente filológica, dedicada al estudio del origen, estructura, desarrollo y decadencia del fenómeno trágico, pero que trascendía el análisis filológico al menos en dos puntos: En primer lugar, porque el estudio de la tragedia aparecía inserto en una interpretación de la totalidad de la cultura griega, tanto del arte en su conjunto (música, formas literarias, artes plásticas, artes de la palabra), como de la filosofía, reducida básicamente a la dialéctica, la retórica y la lógica. En segundo lugar, porque el fenómeno trágico servía a Nietzsche como apoyo histórico para comprender los fenómenos culturales de su propia época, cimentados en el optimismo de una civilización que se cree capaz de dominar racionalmente el mundo, la misma actitud que subyace en la lógica y en la concepción científica, heredera, en última instancia, del espíritu del socratismo.

⁸ Carta a Gersdorff del 18 de noviembre de 1871, II 1, p. 242.

⁹ *El Nacimiento de la Tragedia* (NT), III 1, pp. 114 s.

¹⁰ *Op. cit.*, vol. II, p. 118.

La superación de los límites impuestos a un estudio filológico se explica por la concepción de Nietzsche respecto a la filología. Como bien ha hecho notar L. Jiménez en diversas oportunidades¹¹, Nietzsche realizó una lectura de los clásicos siguiendo una línea de interpretación humanística bien enraizada en Alemania, cuyo inicio ha de situarse en la Ilustración con Lessing y Winckelmann, y su apogeo, en autores como Humboldt, Goethe, Schiller y los románticos. Para todos ellos, el estudio y análisis de las obras de la antigüedad constituía mucho más que un simple medio para obtener información sobre la vida y la cultura de otras épocas, era una vía de apertura a una peculiar comprensión del mundo, cuya validez y vitalidad quedaba de manifiesto en el perdurable influjo que había ejercido a lo largo de los siglos, llegando incluso a incidir en los estratos más profundos de la civilización que les era contemporánea. La desmesurada admiración ante la grandeza de la cultura griega les impedía concebirla como un mero objeto de estudio y les llevó a convertirla en un modelo de vida. De este espíritu participaba Nietzsche, cuya visión de la filología, como reconoce Gutiérrez Girardot estaba muy cerca de Friedrich Schlegel cuando éste afirmaba que “la cumbre y la finalidad de la filología [es] vivir clásicamente y desarrollar en sí la Antigüedad”¹². De este modo, pues, en la aproximación nietzscheana a lo clásico no se puede separar el contenido de la forma, como quería Wilamowitz, relegando el primero al corazón y el segundo al intelecto. Para Nietzsche era necesario abordar lo griego como un fenómeno total desde una visión abierta en la que no valen las dicotomías entre lo racional y lo irracional, la materia y la forma, lo intelectual y lo emotivo. El instrumento de tal aproximación no podía ser sino la intuición, que reúne lo disperso tanto en el objeto como en el sujeto que investiga. Semejante idea aparece claramente expresada en el escrito que Erwin Rohde publicó como apología de *El Nacimiento de la Tragedia* frente a los ataques de Wilamowitz, y puede considerarse como un punto programático en la concepción que ambos compartían sobre la investigación filológica:

“A este mundo maravilloso, reducido a escombros, de las glorias antiguas, no nos enfrentamos de otro modo que a la naturaleza total de las cosas: aquí como allí se nos impone una disuelta infinidad de objetos aislados, para la que nos sentimos interiormente impulsados a buscar una unidad que, de nuevo, sólo podemos conseguir a partir de una unificación surgida en nosotros mismos, del conocimiento intuitivo”¹³.

¹¹ JIMÉNEZ MORENO, L.: “Anotaciones sobre lenguaje y hermenéutica en Nietzsche” en *Revista de Filosofía*, 2ª serie, VIII, Enero-Junio, 1985, pp. 77-79. *El pensamiento de Nietzsche*, Madrid, Cincel, 1986, pp. 48-51.

¹² SCHLEGEL, FRIEDRICH: Athenäums-Fragmente Fr. 147.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, R.: *Nietzsche y la filología clásica*. Buenos Aires, Eudeba, 1966, p. 51.

¹³ ROHDE, ERWIN: *Kleine Schriften II (Afterphilologie)*. Tübingen und Leipzig, Mohr, 1901, p. 154.

Así, los aspectos mecánicos, eruditos o académicos pasan a un segundo plano, puesto que pertenecen al ámbito del dato filológico y no a su interpretación. La filología, entonces, se convierte en filosofía. En efecto, en la lección inaugural de 1869 Nietzsche utiliza como lema las palabras de Séneca, aunque invirtiéndolas: "*Philosophia facta est quae philologia fuit*" (Lo que era filología se hace ya filosofía).

En consecuencia, la obra que aquí nos ocupa pretende ser una interpretación filosófica de la tragedia, que se desarrolla en oposición a la aristotélica, si bien estructuralmente opera con principios similares. Efectivamente, Aristóteles articula su análisis de la tragedia en torno a dos elementos: el principio de *mimesis*, que explica el producto estético como una copia o reiteración que toma la realidad como modelo, y el efecto de *catharsis*, peculiar de la tragedia, que consiste en la liberación de las pasiones por identificación con los personajes que realizan en escena lo que en circunstancias similares podría haber hecho el espectador, ya que la peripecia trágica representa situaciones-límite en las que el individuo se encuentra desbordado por las circunstancias, en manos de un destino que ciega y mecánicamente realiza sus designios, una fuerza desatada a partir de una falta individual, un "pecado" de *hybris*, de orgullo por falta de conciencia de los límites. Mediante el despertar de sentimientos ambiguos, mezcla de terror y piedad, ante la suerte corrida por los protagonistas, se expurgan las pasiones más profundas e inconfesables y así la tragedia adquiere una función psicológica individual y social. Esta articulación reaparece en la interpretación nietzscheana ya que también aquí la tragedia conjuga dos impulsos: el apolíneo o impulso de figuración, que determina el carácter representativo del arte y tiene una función similar a la mimesis aristotélica, aunque un alcance menor, porque para Nietzsche el arte no es imitación sino expresión de la interioridad; y el impulso dionisiaco, las pulsiones primarias, precisamente, las exorcizadas por la *catharsis*.

Ahora bien, esta interpretación filosófica se diferencia de la aristotélica al menos en un punto: para Nietzsche la tragedia es la expresión modélica de lo que en esencia debe ser todo arte y, como para Schopenhauer, éste se le presenta como un modo de conocimiento y de comprensión del mundo, con lo cual la tragedia se transforma en un fenómeno metafísico que pone en contacto con el fondo de las cosas, con los misterios del universo, abriendo a la totalidad del ser, por ello es reiteradamente caracterizado como una experiencia religiosa, como una experiencia mística. La obra en cuestión es, pues, un tratado filosófico presentado bajo una forma no sistemática, con un estilo poético y simbólico, en el que el fenómeno griego sirve de base para la elaboración de una teoría de alcance universal que hace del arte el medio de esclarecimiento del ser del hombre y de su posición en el universo, y que el propio Nietzsche bautizó con el nombre de *metafísica del artista*¹⁴, expresión definitivamente consolidada

¹⁴ *Ensayo de autocritica* III 1, p. 7 y 11 (Tr. 27-31).

por Eugen Fink como el modo más idóneo de caracterizar el contenido de esta obra¹⁵. Este es el nudo de *El Nacimiento de la Tragedia* y, desde una perspectiva estrictamente filosófica, la reivindicación de Wagner pasa a un segundo plano, idea que incluso estaría corroborada por ciertas investigaciones históricas sobre este punto, como el artículo de T. M. Campbell, "Nietzsche-Wagner to Jan, 1872", donde se demuestra que por aquel entonces Nietzsche no era un wagneriano incondicional sino que ya comenzaba a ver en su música un fenómeno de decadencia y no de ascensión¹⁶.

Y de este modo se da una respuesta a las dos cuestiones planteadas inicialmente sobre la intención de Nietzsche al escribir esta obra y el interés que posee su lectura para nosotros, a la vez que quedan claramente delimitados los contornos dentro de los cuales se moverá el análisis que sigue.

Desde un punto de vista histórico-filosófico, *El Nacimiento de la Tragedia* se ha considerado siempre como una obra ligada a la filosofía de Schopenhauer, aunque el mismo Nietzsche indicó en el prólogo a la tercera edición de 1886 que esa similitud era sobre todo formal y no reposaba sobre una identidad de contenidos:

“¡Cuanto lamento ahora el que no tuviese yo entonces el valor (¿o la inmodestia?) de permitirme, en todos los sentidos, un *lenguaje propio* para expresar unas intuiciones y osadías propias, —el que intentase expresar penosamente, con fórmulas schopenhauerianas y kantianas, unas valoraciones extrañas y nuevas, que iban radicalmente en contra tanto del espíritu de Kant y de Schopenhauer como de su gusto!”¹⁷.

Más allá de las declaraciones de Nietzsche, lo cierto es que esta primera obra juvenil ha quedado adscrita a un romanticismo (“la genuina y verdadera profesión de fe de los románticos de 1830 bajo la máscara del pesimismo de 1850”¹⁸). Esta adscripción no es del todo incorrecta, sólo habría que haber precisado que los contenidos aquí expuestos configuran una cosmovisión y una concepción del arte y de la filosofía cercanas no tanto a la última generación romántica sino al primer romanticismo alemán (la *Frühromantik*), que era grato a Nietzsche, como se ha puesto de

¹⁵ FINK, EUGEN: *La filosofía de Nietzsche*. Madrid, Alianza, 1976. El título del cap. I es justamente “La metafísica del artista”, pp. 9-49.

¹⁶ CAMPBELL, T. M.: “Nietzsche-Wagner to Jan. 1872” en *Publications of the Modern Association of America*, 1941, pp. 544-577.

¹⁷ NT. III 1, p. 13 (Tr. pp. 33s.).

¹⁸ NT. III 1, p. 15 (Tr. p. 35).

manifiesto, por su propia formación filológica. Mostrar esta semejanza es, precisamente, el objetivo fundamental del presente artículo. Para ello, nos detendremos primero en el análisis de los dos principales factores de discordancia respecto de Schopenhauer: la concepción del arte en su relación con la filosofía y la valoración de la voluntad primordial. A continuación veremos cómo estos principios generales son aplicados en el simbolismo característico de la obra y qué conclusiones pueden extraerse de semejante aplicación.

A lo largo de *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche considera el fenómeno estético desde una doble perspectiva. Por un lado, el arte aparece como patrimonio del hombre, él es el sujeto creador y esta actividad de creación se le presenta como su tarea suprema, “la actividad propiamente metafísica de su vida”¹⁹. Por otro, el fenómeno estético se proyecta sobre el todo del universo, y así el hombre se muestra como objeto artístico, como el lugar en que se realiza una creación cuyo desarrollo y dirección él no puede controlar totalmente, ya que es efectuada por una fuerza que habita en él pero lo trasciende, una fuerza cósmica de carácter impersonal, pese a que en ciertos pasajes, como el siguiente, Nietzsche llegue a personificarla en la figura de un Hacedor:

“lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo somos imágenes, proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte —pues sólo como fenómeno *estético* están eternamente *justificados* la existencia y el mundo”²⁰.

La conjugación de estas dos visiones obliga a ampliar el campo semántico habitualmente concedido al término “arte”, pues no se trata sólo de las técnicas y procedimientos que presiden la construcción de lo que podríamos llamar una “segunda naturaleza” con unas características especiales, sino que toda actividad humana constituye en cierta medida una producción estética, a pesar de que el hombre no tenga noticia de ello, por el simple hecho de formar parte de esa gigantesca obra de arte que es el cosmos.

Aunque a primera vista no lo parezca, esto supone ya un alejamiento de Schopenhauer porque, si bien éste parangonó la imagen del mundo con la de una grandiosa obra de teatro, nunca pensó en una identidad constitutiva entre el hombre y el conjunto de la naturaleza, puesto que le otorgó a aquél la facultad de sustraerse al influjo de la voluntad universal mediante el ascetismo, creando una ética al margen de la estética y, en cierto sentido, contrapuesta a ella, porque en el ámbito moral lo decisivo no es la creación en sí misma sino la creación según unos determinados

¹⁹ Prólogo a Richard Wagner, NT. III 1, p. 20 (Tr. p. 39).

²⁰ NT. III 1, p. 43 (Tr. p. 66).

valores que se estatuyen por encima de la actividad creadora y de los cuales ella depende. Nietzsche, en cambio, no considera válida una *praxis* alternativa al fenómeno estético, y ello porque desde un primer momento ha aceptado la identidad estructural entre el hombre y la naturaleza, pensando a aquél como un microcosmos y a ésta —utilizando la expresión de Novalis— como un *macroanthropos*²¹. En todo caso, lo que hay es una *poiesis*, en cuanto actividad general de transfiguración, que trae sintomáticos ecos del concepto romántico de *Poesie*, elaborado por F. Schlegel en *Sobre el estudio de la poesía griega*, en los fragmentos del “Lyceum” y de la revista *Athenäum*, y sintetizado en el frag. 116 de esta última²². Tal cercanía se percibe en el carácter universal y no reactivo de esa creación arquetípica que es la denominada *romantische Poesie*, así como en su capacidad para sintetizar elementos contradictorios mediante la imaginación o la intuición estética, en lo cual insistiremos más adelante.

Como es de suponer, semejante ampliación del concepto de arte exigirá nuevas precisiones que permitan distinguir, de entre el cúmulo de actividades que en última instancia se califican de artísticas, aquellos fenómenos propiamente estéticos. La diferencia radicará en la intensidad y en la intención, pues el artista realiza esta actividad universal en grado supremo y lo hace conscientemente, por decisión propia. Y así, el proceso del quehacer estético puede convertirse en revelación, en el camino idóneo para comprender que lo que en él se está llevando a cabo es la obra de una fuerza cósmica con la cual coincide la propia actividad. En la experiencia estética acontece el esclarecimiento metafísico de lo existente, porque en el proceso de creación el artista consigue penetrar en los secretos del mundo hasta su raíz y al descubrir la esencia del cosmos logra dar sentido a su existencia así como a la existencia misma del mundo.

En este punto, Nietzsche se separa de Schopenhauer porque, aunque para éste el arte también era un modo de conocimiento, nunca quiso equiparar la experiencia artística a la filosófica ni admitir la filosofía como una especie de arte, pese a haber reconocido que en ambas disciplinas se da una superación de la visión común y una emancipación de los intereses propios de la voluntad.

En efecto, para Schopenhauer existen dos grandes diferencias entre filosofía y arte. En primer lugar, la filosofía da una visión de la totalidad y es, por tanto, una expresión omniabarcante y completa de lo real, mientras que el arte (al menos las artes del espacio y de la palabra) ofrece una perspectiva fragmentada e indirecta, percibe las ideas en cuanto formas permanentes esenciales del mundo que, sin embargo, actúan como símbolo del todo. Sólo la música se presenta como excepción porque, al alejarse de la realidad sensible (“la música [...] es por completo independiente del mundo fenomenal, incluso lo ignora absolutamente, y podría

²¹ NOVALIS: *Das allgemeine Brouillon*, Fr. 407.

²² SCHLEGEL, F.: *Kritische Ausgabe* (Hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner) —de ahora en adelante KA—, vol. II, pp. 182 s.

subsistir, en cierto modo, aun cuando el mundo no existiese²³), consigue expresar aquello que la sustenta y la explica, “la historia secreta de nuestra voluntad”, el principio inherente a todo lo real en su discordante concordia de todas las cosas (*rerum concordia discors*). Por ésta capacidad para revelar la íntima esencia del mundo, la música se acerca notablemente a la filosofía, aunque se aleja de ella por el hecho de que la captación y expresión del ser en la música se efectúa de forma intuitiva e inconsciente, mientras que en la filosofía se realiza de modo racional e inteligible, mediante una reflexión que nunca consigue penetrar plenamente en la compleja y abigarrada red de movimientos de la voluntad. Y así, en segundo lugar, para Schopenhauer la filosofía habla un lenguaje conceptual, el arte, sin embargo, se maneja con el lenguaje de la percepción, reuniendo la multiplicidad bajo “el amplio y negativo concepto de sentimiento”²⁴. De manera que entre ambos se da una relación de complementariedad, ya que el arte es capaz de reflejar el todo en su cambiante y polifacética infinitud, pero lo hace con la oscuridad y ambigüedad del sentimiento, mientras que la filosofía se ve dificultada para mostrar la pluralidad en su riqueza y variedad, pero en compensación consigue presentarla con la claridad y la precisión que la razón humana necesita para comprenderla con toda conciencia.

Para Nietzsche, en cambio, entre ambos existe una relación de identidad: en su grado máximo la poesía es un ejercicio metafísico. La creciente desconfianza de Nietzsche hacia la labor del intelecto, le indica que la filosofía ha de hablar el lenguaje de la poesía, pues con su supuesta precisión y exactitud el concepto constituye un instrumento de gregarización que al facilitar la captación de lo real no consigue sino deformarlo. “Las verdades —dirá en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, obra redactada en 1873— son ilusiones de las que se ha olvidado lo que son”²⁵. El mejor ejemplo de esta concepción es el propio estilo de *El Nacimiento de la Tragedia*; cuyos principios básicos serán continuados a lo largo de toda la producción de Nietzsche, quien, desde el primer momento era muy consciente de su posición. Así, en una carta enviada a Röhlde en febrero de 1870, le anunciaba a su amigo la peculiaridad estilística que caracterizaría su próxima obra y que no era sino la consecuencia de su concepción acerca de la filosofía y la razón humana:

“Ciencia, arte y filosofía crecen ahora tan juntos dentro de mí que en todo caso creo que pariré centauros”.

Tal concepción arraiga en la demostración kantiana de las limitaciones de la razón especulativa, imposibilitada para funcionar con certeza si

²³ SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*. Zürcher Ausgabe (nach Historisch-kritischen Ausgabe von Arthur Hübscher), I 1, §52, p. 324.

²⁴ Idem. §52, I 1, p. 326.

²⁵ *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, III 2, pp. 374 s.

su contenido no tiene procedencia empírica. Ahora bien, si seguimos la evolución histórica de este planteamiento filosófico, se observa que, mientras la limitación kantiana apuntaba a una ampliación del concepto de razón que permitiese construir una ética con validez universal, al margen de los avatares emocionales y las perspectivas particulares, esa misma restricción le sirvió a Fichte como acicate para ahondar en la estructura y fundamentación de la praxis hasta descubrir la profunda unidad de las distintas facultades humanas y la necesidad de dar contenido a una ética formalista a través del sentimiento, que ahora se presenta a la base de la propia razón. La tarea de ampliar el concepto de racionalidad así como la de lograr una mayor integración de los distintos aspectos que configuran al hombre sería rematada por el romanticismo quien haría de ella, no un primado ético, sino una actividad estética. De este modo, pues, “el acto supremo de la razón, al abarcar todas las ideas, es un acto estético, y [...] la verdad y la bondad se ven hermanadas sólo en la belleza”, justamente por ello “la poesía recibe una dignidad superior y será al fin —según reza el *Primer Programa de un sistema del idealismo alemán*— lo que era en el comienzo: la *maestra de la humanidad*; porque ya no hay ni filosofía ni historia, únicamente la poesía sobrevivirá a todas las ciencias y artes restantes”.

Como se puede apreciar, Nietzsche continúa en esta línea de pensamiento, mientras que Schopenhauer se aparta de ella porque la limitación de la razón no le lleva a ampliarla hacia nuevos campos sino a aceptar resignadamente la existencia de una fractura irremontable entre voluntad y razón, que lo llevará a constantes contradicciones y dificultades. Así, por ejemplo, la facultad humana que dirige el proceso de la creación estética parece ser el intelecto que, liberado del yugo de la voluntad, consigue desvelarla en su esencia y, sin embargo, construye la música con el “lenguaje del sentimiento y las pasiones”²⁶. Algo similar ocurre en el ámbito de la ética, donde el origen de las conductas justas y altruistas es el conocimiento de la profunda unidad e identidad en los fenómenos de la voluntad, y que paradójicamente aparece caracterizado como “sentimiento oscuro”²⁷.

Sin embargo, Nietzsche utiliza expresiones tan próximas a Schopenhauer que a veces podríamos pensar que ambos participan de una cosmovisión idéntica. Así, por ejemplo, a partir de la calificación del mundo como imagen o proyección estética se podría suponer que Nietzsche adjudica un carácter ilusorio a la realidad sensible, o que bajo su reivindicación del arte se agazapa el pesimismo de Schopenhauer plasmado en la imagen del mundo como una gigantesca representación teatral en la que cambian los actores, decorados y trajes, pero donde se repite el mismo drama, una obra siniestra en la cual la voluntad escindida entra en dispu-

²⁶ SCHOPENHAUER: *op. cit.*, 152, I 1, P. 326.

²⁷ *Idem*, §64, I 2, p. 444.

ta y genera dolor, como bien se ha visto, una imagen del mundo que coincide con la de Calderón: la vida es un sueño en el que el mayor delito es haber nacido. En el ámbito de este pesimismo el arte encaja como único medio de consolación, como un bálsamo contra el sufrimiento, que conduce a la resignación. Es cierto que Nietzsche se refiere alguna vez al arte como consuelo, pero es importante no caer en la trampa de esta expresión confusa:

“¿Cómo pensaba, en efecto, Schopenhauer acerca de la tragedia? «Lo que otorga a todo lo trágico el empuje peculiar hacia la elevación [...] es la aparición del conocimiento de que el mundo, la vida, no pueden dar una satisfacción auténtica y, por tanto, no son dignos de nuestro apego: en esto consiste el espíritu trágico—, ese espíritu lleva, según esto, a la *resignación*». ¡Oh, de qué modo tan distinto me hablaba Dionisos a mí! ¡Oh, cuán lejos de mí se hallaba entonces justo todo ese resignacionismo!”²⁸.

El fenómeno trágico es pesimista pero en la cumbre del dolor aparece la serenidad (*Heiterkeit*), que no es sino la alegría (jovialidad) de sentirse incorporado a la energía que alimenta todos los fenómenos, al principio afirmador del universo. Como reconoce G. Deleuze, “la afirmación múltiple o pluralista es la esencia de lo trágico”²⁹. Y precisamente en esta frase de Deleuze se encuentra una de las claves que permiten comprender la distancia que media entre Schopenhauer y Nietzsche. Para el primero los objetos no son dignos de afecto, para el segundo la multiplicidad y, en consecuencia, la individualidad tiene una enorme importancia. Sin este elemento no se podría realizar la síntesis última a la que aspira toda verdadera obra de arte.

Semejante valoración de lo particular reposa en una concepción positiva de la vida, considerada como realidad radical. Ya G. Simmel, en su clásica obra sobre Nietzsche y Schopenhauer, hizo notar que la diferencia de fondo más importante que existe entre ambos filósofos es una distinta consideración de la voluntad universal. Según Simmel, lo que caracteriza a la filosofía schopenhaueriana es la absolutización de la voluntad identificada con la vida y pensada como esencia metafísica de un mundo que en su incesante impulso de afirmación nunca encuentra descanso ni satisfacción porque fuera de sí mismo no hay nada, porque todo fin extrínseco a la voluntad se desvanece en una ilusión. Precisamente, éste sería el punto de partida de Nietzsche, sólo que a diferencia de Schopenhauer, dotó la vida de un sentido interno convirtiéndola en un fin en sí mismo. La clave de esta dotación de sentido residiría en la idea de crecimiento, aumento o intensificación en lo vital mediante la concentración de las

²⁸ *Ensayo de autocrítica*, III 1, pp. 13 s. (tr. p. 34).

²⁹ DELEUZE, GILLES: *Nietzsche y la filosofía* (tr. C. Artal). Barcelona, Anagrama, 1971, p. 28.

fuerzas circundantes sobre el sujeto, con lo cual esta concepción no sería sino "la absolutización poético-filosófica de la idea de evolución de Darwin", cuyo influjo, sin embargo, Nietzsche habría menospreciado en su etapa de madurez³⁰.

Esta brillante interpretación de Simmel podría ser aplicada perfectamente a la obra que aquí nos ocupa, aunque en este caso no sería necesario el recurso al influjo evolucionista, porque en *El Nacimiento de la Tragedia* la valoración positiva de lo individual está planteada en el contexto de una teoría estética que no sólo se aparta en sus puntos principales de Schopenhauer sino que es heredera de una tradición estética a la que he aludido varias veces a lo largo de este trabajo. Tal corriente de pensamiento sienta sus raíces en Kant y, en concreto, en la idea de que la facultad de juzgar, en su doble vertiente, a través del juicio teleológico y el estético, zanja el abismo entre lo sensible y lo inteligible, entre el mundo de la necesidad y el de la libertad. Schiller retoma esta sugerencia kantiana y convierte el arte en un camino de liberación para acceder al hombre total, integrado, un arte que es definido como actividad lúdica, como juego. Esta línea de pensamiento entra en contacto, por una parte, con la metafísica fichteana que hace de la acción el ser (no sustante) y con su idea de que la base de toda actividad humana es el trabajo de la imaginación. Por otra parte, entra en contacto con Platón y su concepción del arte como modo de conocimiento que revela el ser y abre el acceso a lo divino, no el arte como mimesis, criticado constantemente por Platón y expulsado de su estado ideal, sino el arte como *poiesis*, presentado en el *Fedro* como un furor, una manía equiparable al amor y a la *episteme*, es decir, a la filosofía. Semejante tradición cuaja en Alemania en el primer romanticismo alemán, cuya figura más representativa podría ser el Schelling del *Sistema del idealismo trascendental*, para quien la intuición estética es el *organon* de la filosofía. El arte se presenta, entonces, no sólo como medio para resolver el problema humano de la escisión interior, sino como una actividad en la que se decide el destino mismo del universo, ya que no es únicamente unión de lo consciente y lo no consciente, de sujeto y objeto, sino además unión de espíritu y naturaleza. En el hombre, pues, cristaliza el drama del universo y se solventa a través de una intelección originaria que se plasma mediante la creación de la obra de arte.

Precisamente porque Nietzsche se apoya en elementos procedentes de esta tradición, no compartidos por Schopenhauer, será capaz de alcanzar más adelante las formulaciones del Zaratustra, como la defensa de la individualidad, la invocación al sentido de la tierra o la idea del eterno retorno.

Pero todavía es necesario mostrar cómo estos principios generales operan en *El Nacimiento de la Tragedia*.

³⁰ SIMMEL, G.: *Schopenhauer und Nietzsche*. München und Leipzig, Düncker und Humblot, 1923, 3ª, p. 4.

Nietzsche parte de la contraposición entre Apolo y Dionisos, retomando una polaridad que había sido utilizada en sentido similar por Michelet, en su obra *La Bible de l'humanité*, publicada en 1864. Probablemente Nietzsche no leyó directamente este libro con el que, sin embargo, tuvo contacto en el círculo de Wagner, donde fue muy comentada e incluso discutida. Nietzsche tomó ambos dioses como aspectos de la actividad creadora y como contenidos estéticos reales de la obra de arte. Los forzó —es cierto—, reduciéndolos a unos pocos rasgos, aquellos que le interesaban para su explicación del fenómeno estético, pero, como dice Curt Paul Janz, ¿quién conoce todo el ser de estos dioses?³¹ Y así, lo apolíneo y lo dionisiaco se convirtieron en principios explicativos del arte, pero también del hombre y del mundo, porque, disfrazados bajo una contraposición fisiológica, terminaron por convertirse, como observa Fink, en miembros de una contraposición psicológica y cósmica³².

Sobre este primer punto habría que hacer al menos dos precisiones.

Primero, entre los años 1794 y 1796, F. Schlegel realizó una serie de estudios sobre la literatura griega a la vez que profundizaba en su teoría de la poesía romántica. En estos estudios, como ya he dicho, revelaba su modo de acercamiento al fenómeno de lo griego (*Griechkeit*), entendiéndolo como una "pintura de la humanidad"³³ y adjudicando prioritariamente tal carácter a la poesía griega, del mismo modo que antes Winckelmann se la había atribuido a las artes plásticas. La belleza era presentada allí como resultado de una educación estética cuyo objetivo primordial era la solución del dualismo en el individuo, entre naturaleza y cultura, entre lo animal y lo específicamente humano. Como consecuencia de todo ello, Schlegel afirmaba que estos dos aspectos encontrados en el hombre habían sido sabiamente reunidos en el arte griego a través de la conjunción de lo apolíneo y lo dionisiaco³⁴. Nuevamente, la proximidad entre el joven Nietzsche y la *Frühromantik* resulta innegable.

En segundo lugar, la conversión de estados biológicos o funcionales en fuerzas espirituales y, a la vez, la proyección de elementos antropológicos sobre el universo es el resultado de la aplicación de la *analogía*, frecuentemente utilizada por los románticos sobre la base de la unidad constitutiva del conjunto de lo real.

Pero volvamos al simbolismo de las dos divinidades:

Por una parte, está Apolo, de cuyo amplio espectro de caracterizaciones Nietzsche escoge los rasgos del dios de la escultura, el del lema delfico de la medida, el dios de la belleza del límite y la armonía. La figura de

³¹ JANZ: *op. cit.*, vol. II, p. 133.

³² FINK: *op. cit.*, pp. 27-29.

³³ SCHLEGEL, F.: KA Bd. I, pp. 307 s.

³⁴ *idem*,

Bd. I, pp. 229 s. y 285 s.

Bd. II, pp. 189-191.

Apolo, además, surge desde un primer momento vinculada al sueño y, por tanto, representa también el poder de figurar, de construir imágenes ficticias o ilusorias. Ahora bien, figurar es delimitar contornos, determinar, individualizar, precisamente aquello en lo cual consiste la tarea del entendimiento, la facultad de representación. Así pues, siguiendo a Schopenhauer, el Apolo nietzscheano aparece como la plasmación mitológica del *principium individuationis*, que escamotea el acceso a la auténtica realidad, como el velo de la Maya en la cosmovisión india. De este modo, Nietzsche recoge los rasgos del Apolo solar, el dios de la luz, el dios oracular que tanto influyó en la vida y en la vocación filosófica de Sócrates. La conversión de esta divinidad en el dios de la apariencia, el fenómeno y el engaño, basada conceptualmente en la raíz común del arte, el sueño y la inteligencia, la realizó mediante un magistral juego de palabras por el que se revela que para la mente alemana lo brillante, lo luminoso (*Scheinendes*) está íntimamente relacionado con lo aparente (*Erscheinendes*)³⁵ de un modo parecido a como ocurre en la lengua griega, con lo cual la belleza formal quedaba asociada de un modo definitivo al logos schopenhaueriano.

Al caracterizar de esta manera lo apolíneo, Nietzsche efectuaba una primera definición de la belleza, cercana al concepto de poesía ingenua de Schiller. Desde este punto de vista, lo bello sería un fenómeno de superficie o de apariencia externa cuya producción consistiría en un mero jugar con las formas, un deleitarse con el detalle sin pretender profundización alguna, atendiendo sólo a la ley de la armonía, un fenómeno cuyo producto apelaría a los sentidos, sí, pero sería sobre todo concreción de principios intelectuales. Es interesante observar a este respecto que el propio Wilamowitz reconoció una cierta similitud entre la utilización que Nietzsche hace de sus divinidades y los conceptos usados por Schiller en *Sobre poesía ingenua y sentimental*³⁶, obra publicada en 1795, casi al mismo tiempo que otro gran teórico del arte, F. Schlegel, redactaba *Sobre el estudio de la poesía griega*, donde se explica la poesía desde dos categorías semejantes a las schillerianas: poesía objetiva y poesía interesante. El fondo teórico de ambos escritos es prácticamente el mismo, pero la obra de Schlegel quedó ensombrecida por la de Schiller, no sólo por haber sido publicada con posterioridad a ésta sino porque contaba con una base filosófica de menor envergadura.

Por otra parte, está Dionisos, asociado a la embriaguez, un principio que narcotiza la individualidad produciendo el olvido de sí mismo en un doble aspecto, como reconciliación entre los seres humanos, porque el actor fundamental del rito es el coro, y como unión con la naturaleza,

³⁵ NT. III 1, p. 23 (Tr. p. 42).

³⁶ WILAMOWITZ: *Erinnungen*, pp. 158 ss. Cfr. JANZ: *op. cit.*, vol. II, p. 159. Nietzsche utiliza con frecuencia la expresión "arte ingenuo", p. e., véase NT III 1, pp. 33 y 34 (Tr. pp. 54 y 56). Pascual reconoce que Nietzsche meditó profundamente sobre esta obra mientras componía *El Nacimiento de la Tragedia* (p. 264 de la Tr., nota 62).

porque la festividad dionisiaca es una celebración de la ciclicidad cósmica. De este modo, pues, Nietzsche conseguía dar cuerpo al concepto schopenhaueriano de voluntad como cosa en sí, a la que se accede por eliminación del *principium individuationis*. En esta primera caracterización lo dionisiaco define un tipo de belleza que se acerca a la noción de *poesía sentimental* de Schiller, pero, sobre todo, encuadra perfectamente con las concepciones estéticas de Schopenhauer, porque para él lo propio del arte es la superación del principio de individuación en sus dos perspectivas: En primer lugar, el artista supera el principio de individuación en el sujeto al dejar de lado lo puramente biográfico y anecdótico para convertirse en representante de la humanidad toda y, en consecuencia, sujeto puro de conocimiento, "ojo del mundo común a todo ser que conoce"³⁷. En segundo lugar, se supera el principio de individuación al nivel del objeto, porque lo decisivo en el producto estético no son las circunstancias en que surge la representación sino aquello mismo que representa, esto es, el transmundo de la voluntad universal. El acceso a este plano metafísico es posible porque en el proceso del arte la inteligencia consigue liberarse de la voluntad y ponerla al descubierto. Nace entonces la intuición poética, que opera más allá de la distinción sujeto/objeto creada por la voluntad instrumentando a la inteligencia, precisamente para ocultarse como verdadera raíz motora del universo.

Pese a la semejanza estructural, existe entre Schopenhauer y Nietzsche una diferencia importante en este punto. Para Nietzsche no hay en el proceso estético una auténtica liberación del intelecto respecto de la voluntad, liberación que en el caso de Schopenhauer conduce a consecuencias sorprendentes. En efecto, si el arte produce satisfacción por ausencia de la volición, entonces el goce estético no es sino la venganza del entendimiento que consigue rebelarse al vasallaje de la voluntad y, en este sentido, actúa como consuelo, pero a la vez, por su hostilidad a la voluntad, se presenta como creación reactiva. Además, esta descripción intelectualista del arte produce, como sostiene Gardiner en su obra sobre Schopenhauer, una cierta hendidura entre aprehensión originaria y encarnación material de las obras, que establece una división entre un proceso contemplativo o perceptivo y un proceso ejecutivo o técnico³⁸. Se podría decir que la visión de Schopenhauer del arte como conocimiento recoge sobre todo la perspectiva del receptor, mientras que la de Nietzsche considera la del artista y, en todo caso, sugiere la captación del receptor como una recreación del camino realizado por aquél. Es este cambio de perspectiva lo que permite a Nietzsche concebir el proceso estético como actualización de los principios cósmicos en el propio artista:

"El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con

³⁷ SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*, §38, p. 254.

³⁸ GARDINER, P.: *Schopenhauer*. México, FCE, 1975, pp. 299 s.

aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar vuelta a los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, actor y espectador”³⁹.

Así pues, el verdadero arte es conjunción de lo dionisiaco y lo apolíneo y, por tanto, la máxima expresión de una serie de síntesis concentradas en ella entre el contenido o la materia y la forma, lo individual y lo universal, la inteligencia y la voluntad, lo emotivo y lo racional, etc.:

“Con sus divinidades artísticas, Apolo y Dionisos, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dionisos; esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte”: hasta que, finalmente, 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”⁴⁰.

A partir de esta concepción surge un tercer tipo de belleza, entendida como plasmación de lo individual en lo universal, como presencia de lo finito en lo infinito, que caracterizó la estética del primer romanticismo y cuyo antecedente inmediato ha de situarse en la carta XXV de la obra de Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*. De este modo, Nietzsche se adhiere a una tradición que E. Trias calificó como estética de lo siniestro⁴¹ y que básicamente consiste en considerar la belleza como un velo que transparenta lo infinitamente poderoso y caótico, como una apariencia que escamotea la visión de un abismo sin fondo (el *Urgrund* = *Abgrund* de Schelling), ante cuya visión no sólo desaparecería todo efecto de belleza sino que se resquebrajaría, además, toda posible visión, porque el individuo mismo resultaría aniquilado. En efecto, Apolo crea la hermosa apariencia con sus imágenes y líneas y, al hacerlo, limita y da contornos a lo falto de ley, a lo dionisiaco, que sin su intervención provocaría horror y vértigo. Lo apolíneo, pues, es protección y remedio que hace soportable el conocimiento de lo dionisiaco:

“El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia:

³⁹ NT. III 1, p. 43 s. (Tr. p. 67).

⁴⁰ NT. III 1, p. 21 s. (Tr. p. 40 s.).

⁴¹ Cfr. TRIAS, E.: *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix Barral, 1982, p. e., pp. 17-43.

para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los Olímpicos. Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella *Moira* 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. Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses: esto hemos de imaginarlo sin duda como un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la alegría: a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso”⁴².

“Y con esto el engaño apolíneo se muestra como lo que es, como el velo que mientras dura la tragedia recubre el auténtico efecto dionisiaco [...] La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dionisos habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisos: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general”⁴³.

Esta síntesis que se genera en la belleza es expresada en términos muy cercanos a Schiller y al romanticismo temprano:

Por una parte, se recupera lo individual, que deja de ser mera ilusión para transformarse en vehículo de expresión de lo absoluto, adquiere valor y sentido en la medida en que es *símbolo*, presencia y acreditación del todo, como sostenía Schelling en su *Sistema del idealismo trascendental*⁴⁴:

“La fuerza dionisiaca de la transformación mágica continúa acreditándose aquí en la cumbre más elevada de esta visión del mundo: todo lo real se disuelve en apariencia, y detrás de ésta se manifiesta la unitaria naturaleza de la voluntad, totalmente envuelta en la aureola de la sabiduría y de la verdad, en un brillo cegado [...].

⁴² NT. III 1 pp. 31 s. (Tr. p. 52 s.). Véase asimismo III 1, p. 30 (Tr. p. 50) y III 1, p. 97 (Tr. p. 130).

⁴³ NT. III 1, p. 135 s. (Tr. p. 172).

⁴⁴ SCHELLING, F. W. J.: *Sämtliche Werke* (ed. Manfred Schröter), vol II, pp. 508-511 (especialmente p. 510). Véase también *Filosofía del arte* (1802/3-1804/5), SW III, p. 485.

Ahora la verdad es simbolizada, se sirve de la apariencia y por ello puede y tiene que utilizar también las artes de la apariencia. [...]. La apariencia ya no es gozada en modo alguno como *aparencia* sino como símbolo, como signo de verdad"⁴⁵.

Por otra parte, la contradicción básica que resuelve el arte se sintetiza en una actividad lúdica, como ya lo había hecho notar Schiller⁴⁶.

En efecto, el juego no tiene otra finalidad que la realización misma de la actividad lúdica, no está sujeto a normas externas sino que ellas se crean en el seno mismo de su desarrollo. Así, el arte como juego es una finalidad sin fin, completamente por encima de los valores que, sin embargo, crea criterios, normas y valoraciones. Pero dado que además el arte *aparece definido como la actividad metafísica por excelencia*, no sólo porque en ella se conoce el ser sino porque a través suyo el ser mismo de la voluntad primordial consigue afirmarse y expresarse, el valorar, el crear valoraciones, queda identificado con el ser.

A su vez, en el juego del arte se reproduce el juego del mundo por el que el fondo primordial no sólo crea sino que destruye lo creado. El goce estético surge ante lo constructivo, pero también ante la amenaza y la destrucción (como sucede también en el concepto kantiano de sublimo). La tragedia, por tanto, no conlleva una actitud heroica de resignación sino la aceptación y afirmación de la vida tal como es, reconociendo que *la destrucción de lo finito no comporta una auténtica aniquilación sino una vuelta al fondo primordial de la vida*. Toda figura, pues, todo privilegio resulta momentáneo, es la vida la que juega en nosotros encumbrándonos y arrojándonos en la miseria, es ella lo único que permanece absoluto a pesar de las luchas y vaivenes.

En este contexto, se produce la recuperación nietzscheana de Heráclito a través de la parábola del niño que juega a construir y derribar un montículo de arena⁴⁷, una recuperación que bien puede considerarse como un presagio de la idea de eterno retorno, en la medida en que se asocie este fragmento con la concepción heracliteana de un cosmos cíclico en el que lo único permanente es el devenir universal.

Finalmente, la tarea del arte en su grado supremo es patrimonio del jugador por excelencia, el genio, concepto que Nietzsche extrae de la filosofía de Schopenhauer. Ahora bien, el hecho de que Schopenhauer desconozca, intencionadamente o no, todo antecedente histórico-filosófico del concepto de genio, no impide reconocer que éste tiene su origen en Kant, quien en su *Crítica del Juicio* (§§ 46-50) admitió que la creación estética no existe sin la aportación de la genialidad que, al margen de toda imitación y aprendizaje, consigue dar regla al arte abriendo nuevos caminos y convirtiéndose

⁴⁵ *La visión dionisiaca del mundo* III 2, p. 63 (Tr. pp. 248 s.).

⁴⁶ SCHILLER: *Cartas sobre la educación estética del hombre*, carta XV.

⁴⁷ NT. III 1, p. 149 (Tr. p. 188).

en modelo no a copiar sino a seguir. Pero esta aportación original del genio, en cuanto mero don de la naturaleza, se desvanece si no se concilia con el talento, el lado mecánico de la creación, los aspectos técnicos, fruto del aprendizaje y el ejercicio.

La teoría del genio pasa a los románticos y se convierte en uno de los pilares de su estética y su concepción del mundo y del hombre. Igual que Kant, ellos distinguen el genio del talento o la habilidad, que son resultado de la aplicación mecánica del entendimiento, pero admiten que sin su participación la genialidad no existiría⁴⁸, porque la labor del artista genial consiste en resolver por la intuición una contradicción que de otro modo hubiera sido irresoluble, canalizando esa capacidad innata que abre las puertas a lo inconmensurable, a lo absoluto, bajo una forma o una figura que permita su comprensión o captación y haciendo culminar así la odisea del espíritu en la búsqueda de una unidad primordial.

Esta concepción de la genialidad permanece en Nietzsche en su esencia originaria, porque el genio es el único que consigue unificar plenamente la contradicción entre lo dionisiaco y lo apolíneo, es el lugar de la verdad del todo, un hombre, como dice E. Fink, caracterizado por lo sobrehumano porque en él se hacen transparentes los poderes cósmicos y, en este sentido, un anticipo de la idea de superhombre⁴⁹.

Como se ha podido apreciar a lo largo de este artículo, Nietzsche se aparta de Schopenhauer y se acerca a la tradición de la *Frühromantik* en puntos muy importantes, precisamente aquellos que dan una inflexión peculiar a los conceptos schopenhauerianos introduciendo germinalmente muchos de los grandes temas nietzscheanos: la voluntad de poder bajo la figura de Dionisos, la reivindicación de los afectos que dicen sí, el *amor fati*, el superhombre bajo la máscara del genio, el presentimiento del eterno retorno, presentado incluso en el mito de la resurrección de Dionisos despedazado⁵⁰, o la superación de los valores, ya que tanto el príncipe Vögelfrei como Zaratustra danzan y ríen por encima de los valores sugiriendo una reformulación de los mismos provista de la liviandad del juego. Pero cuidado, todos estos temas, más o menos claros en su formulación, aparecen, como han hecho notar diversos investigadores,

⁴⁸ Véase, p. e.,

NOVALIS: *Blüthenstaub*, Fr. 21.

SHELLING: *Sistema del idealismo trascendental*, SW II, pp. 616, 618 s. y 624. Véase también *Filosofía del arte*, SW III, pp. 480 y 499.

⁴⁹ *Op. cit.*, pp. 41 s.

⁵⁰ Nietzsche mismo reconoce este presentimiento del eterno retorno en *Ecce Homo* VI 3, p. 311. La interpretación del mito de la resurrección de Dionisos (NT, III 1, pp. 68 s. y *La visión dionisiaca del mundo* III 2, p. 51/tr. pp. 97 y 237 respectivamente) como anticipo de esta idea aparece en G. Deleuze, *op. cit.*, p. 23.

dentro de una visión prendida todavía del mito cristiano de la redención⁵¹ y basada en la idea de un transmundo⁵², y de la que el propio Nietzsche reconoció en *Ecce homo* que “apestaba a hegelianismo”⁵³. Lícito es preguntarse ¿por qué?, para de ese modo encontrar un nuevo criterio que impida resolver el conjunto de la obra nietzscheana en una unidad ingenuamente aceptada, a la vez que nos permita definir mejor el romanticismo de *El Nacimiento de la Tragedia*.

Pues bien, partiendo de la obra de arte, Nietzsche se vio obligado a apartarse de Schopenhauer y admitir que en ella se da una síntesis. Al proyectar esta estructura al mundo surgió una metafísica en la que lo individual no es gratuito porque en lo múltiple se afirma lo uno y, por tanto, en el devenir se afirma el ser. Como conclusión de ello, el azar se presentó como expresión de la necesidad y el tiempo, que para Schopenhauer era una ilusión, se convirtió en ámbito ineludible para el despliegue y la concreción del fondo primordial. (Esto último es muy interesante porque si Nietzsche no hubiera otorgado semejante realidad al tiempo jamás lo hubiera considerado como un obstáculo para la realización de la voluntad de poder).

Ahora bien, si reunimos todos estos elementos con el hecho de que el arte es conocimiento, llegamos a que en el fenómeno estético el fondo primordial se autorrepresenta, se reconoce en la imagen y, por tanto, el fenómeno, la apariencia apolínea es el único camino que el ser tiene para autocontemplarse y reconocerse a sí mismo. El concepto de arte como finalidad sin fin desaparece, la voluntad dionisiaca encubre en el arte un fin: *el autorreconocimiento del fondo primordial*. Es esta idea de autorreconocimiento lo que separa a Nietzsche del primer romanticismo para acercarlo a Hegel.

Ahora bien, de este entramado de símbolos que es *El Nacimiento de la Tragedia* nos queda todavía por analizar la figura de Sócrates, que representa lo apolíneo desgajado de lo dionisiaco, es decir, la forma separada del contenido, la razón separada de los impulsos, que necesariamente tenderá a destruir la vida y consecuentemente a negarse a sí misma.

Sócrates aparece en *El Nacimiento de la Tragedia* como representante de la Ilustración griega, como el arquetipo del hombre teórico, quien introduce en Grecia un nuevo tipo de jovialidad fundada en una avidez insaciable de conocimiento y en la confianza en la razón en cuanto capacidad para escrutar la naturaleza de las cosas. Nace así un optimismo teórico que ve en el error, en la ignorancia, el mal en sí. Sólo con Kant se pondrá fin a este optimismo al reducir la filosofía a una teoría de la

⁵¹ Nietzsche alude varias veces a la idea de redención a lo largo de la obra: III 1, pp. 11, 26 y 43 (Tr. pp. 31, 46 y 66). E. Fink se refiere a ella en *op. cit.*, p. 30 s. y Deleuze dedica todo y un apartado a ella titulado “Dyonisos y Cristo”, Cfr. *op. cit.*, pp. 21 s. pp. 25-28.

⁵² Cfr. *Así habló Zaratustra*, “De los transmundanos”, VI 1, p. 31.

⁵³ *Ecce Homo*, VI 3, 308. Sobre este punto cfr. FINK: *op. cit.*, p. 37.

abstinencia condenada a permanecer en el umbral de las cosas y negarse el derecho a penetrar en ellas.

A diferencia del artista, que siente gozo en el desvelamiento de la realidad precisamente porque sabe que su producto es expresión del fondo primordial y, por tanto, sólo el medio en que se manifiesta lo absoluto, el filósofo cree que su construcción teórica no sólo es verdadera sino que se sostiene por sí misma amparada en la omnipotencia del logos, y así, como dice Nietzsche, se satisface en el velo que ha quitado y no en la contemplación de la diosa⁵⁴.

El gran engaño de la filosofía que se inicia con Sócrates consiste en hacernos creer que la verdad es alcanzable a través del concepto haciendo caso omiso de la imposibilidad de existencia de una captación conceptual de la vida, dada su riqueza y variedad. Liberado del principio dionisiaco, el intelecto crea ilusiones y conceptos vacíos, construye un mundo de mentira en el que el ser queda aislado del pensar. Por causa de este aislamiento el pensar se vuelve "lógica despótica" y "para su espanto se enrosca sobre sí mismo y acaba por morderse la cola"⁵⁵.

Desde un comienzo la filosofía está condenada a la dialéctica y a la lógica y, por ello, está condenada a la atrofia de las fuerzas corporales y a la creación de una moral que justifique la debilidad física. Lo absurdo de todo esto es que en el trasfondo el intelecto reposa sobre una ilusión que no hace sino sostener la vida, está al servicio de la voluntad de vivir. El despotismo de la lógica se funda en la sagacidad, en la astucia que facilita la lucha por la vida, pero es incapaz de reconocerlo. Necesita justificarse porque a su base está una actitud de engaño, de encubrimiento de los instintos vitales y de la incapacidad (por debilidad) para vivirlos. Esta es la razón por la cual la filosofía que nace con Sócrates propugna el impulso hacia la muerte, el dolor, el sacrificio y la piedad como elementos purificadores y desemboca en el nihilismo.

En la figura de Sócrates se pone ya en marcha la filosofía de la sospecha, el desenmascaramiento psicológico que caracteriza el pensamiento del Nietzsche maduro, pero no se trata todavía del arte de descifrar síntomas al infinito. En efecto, el arte salva al hombre de un doble anonadamiento: la negación directa de la vida en la absorción de lo dionisiaco y la negación mediata de la vida encarnada en el despotismo de la lógica:

"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 el peligro de anhelar una negación budista de la

⁵⁴ NT. III 1, p. 94 (Tr. pp. 126 s.).

⁵⁵ NT. III 1, p. 92 y 97 (Tr. p. 123 y 130).

voluntad. A ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí - la vida⁵⁶.

Entre la amenaza de la mística y de la lógica, el arte salva al hombre, pero ¿para qué lo salva? Para que como fenómeno estético sirva a la autocomplacencia de la vida que se contempla a sí misma. Este narcisismo de lo dionisiaco es el síntoma que quedó sin descifrar en *El Nacimiento de la Tragedia* y que tanta repugnancia provocó en el Nietzsche maduro.

⁵⁶ NT. III 1, p. 52 (Tr. p. 77).