Problemas de la estética de F. Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*

"El estudio de Schopenhauer es algo que habrás observado en todas partes, incluso en el estilo. Sin embargo, hay también una particular metafísica del arte que forma el trasfondo y que es enteramente de mi propiedad, en realidad, bienes raíces, que no es todavía una propiedad portátil, movible, identificable."

F. Nietzsche, carta a Rohde del 4 de agosto de 1872.

23/10/08

Indice

Prefacio.....3

Introducción

Parte I. La metafisica estética: los impulsos artísticos de lo apolíneo y lo dionisíaco

Capítulo 1. El impulso artístico apolíneo.....16

Capítulo 2. El impulso artístico dionisíaco.....55

Parte II. La antítesis apolíneo-dionisíaca como una oposición estética y no metafisica

Capítulo 3. Sobre el carácter ilusorio de la metafísica.....71

Sección 1. Interpretación tradicional de la metafisica estética.....71

Sección 2. La metafisica como ilusión.....79

Capítulo 4. La oposición apolíneo-dionisíaca como una oposición estética.....106

Conclusión.....137

Bibliografia.....142

1176059

FLTS

Prefacio

De mi interés por los griegos, esto es, del gusto del adolescente por la Iliada, por los trágicos griegos de Esquilo a Eurípides y por los diálogos aporéticos del divino Platón, surge el gusto del todavía adolescente por la obra del filósofo alemán Friedrich Nietzsche y, en particular, por su primera obra, El nacimiento de la tragedia. Fue este mutuo interés el que me trajo al Departamento de Filosofia de la Universidad de Puerto Rico y el que me llevó no solamente a tomar cursos de filosofia, sino al deseo de aprender también el griego clásico y la lengua alemana. Ya en en Departamento de Filosofia, tuve la oportunidad de trabajar como Ayudante de Investigación del Dr. Manfred Kerkhoff en el Proyecto de Investigación sobre la Crónica de los Estudios Nietzscheanos en Puerto Rico, proyecto que culminó con la publicación del libro Filosofia del Desencanto. Nietzsche en Puerto Rico. Mi contribución a este libro consistió, entre otras cosas, en la redacción de una serie de reseñas de tesis doctorales y de un libro, y en la preparación de una bibliografia. También tuve la oportunidad de asistir a un curso (como estudiante oyente) sobre Nietzsche ofrecido por el Dr. Manfred Kerkhoff. Al terminar con los cursos graduados, y luego de tomar el examen de grado, me hice la pregunta que la mayoría de los que estudian filosofia se hacen por lo menos una vez en la vida: '¿por qué filosofia?'.

La respuesta giró en torno a Nietzsche y los griegos; Nietzsche y su interpretación del arte de la tragedia griega: La estética de F. Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*.

El trabajo de redactar una tesis es siempre una tarea árdua y difícil, particularmente si el objeto de la misma es la obra de un filósofo tan elusivo y complicado como Friedrich Nietzsche. Esta tarea no hubiese legado a su término sin las sugerencias y remendaciones siempre oportunas de mi consejero de tesis, el Dr. Manfred Kerkhoff. A él va dirigido mi más sicero agradecimiento. Por último, quisiera dedicar esta tesis a mis padres, por el apoyo que siempre me han brindado, y a la memoria de mi hermano José García Martínez, quién desde el primer momento se mostró perceptivo a la noción de la existencia humana y del mundo como el juego de la creación y la destrucción de las apariencias.

Introducción:

Hacia el año de 1886, Nietzsche publica Más allá del bien y del mal: preludio a una filosofía del futuro, obra en la que, según Magnus y Higgins[1], lleva a cabo (entre otras cosas) una reconsideración de la moralidad convencional desde un punto de vista físico-sicológico y en la que también se propone desarrollar por primera vez "una historia natural de la moral". Al año siguiente aparecerá también su Hacia una genealogía de la moral, el cual consta de tres ensayos en los que nos da cuenta de los orígenes de nuestras concepciones de lo "bueno", la experiencia de la mala conciencia y las prácticas del ascetismo[2]. Ambos libros, como vemos, tienen como tarea central la cuestión de la moral, tema que siempre preocupó a Nietzsche y le atrajo la atención desde la redacción de su primera obra, El nacimiento de la tragedia.

[1] Magnus, Bernd y Kathleen M. Higgins, "Nietzsche's Works and their themes", The Cambrige Companion to Nietzsche Eds. Bernd Magnus and Kathleen M. Higgins (Cambridge University Press, 1996): 46.
[2] Magnus, 49.

Entre medio de estas dos publicaciones y en el mismo año de 1886 Nietzsche publica entonces la tercera edición (la segunda la había publicado en 1874) de El nacimiento de la tragedia en la que realiza algunos cambios: si en la primera y segunda edición había aparecido bajo el título El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música, en la tercera edición este título es cambiado a El nacimiento de la tragedia. O: Grecia y el pesimismo; además, el autor le añade un importante segundo prólogo "tardío" o epílogo, (como él mismo lo llama), con el sugestivo título de "Ensayo de autocrítica". La importancia de este segundo prólogo radica en parte en el modo tan particular (o parcial) en que llegó a determinar las sucesivas lecturas de generaciones de intérpretes de El nacimiento de la tragedia[3]. Nos explicamos. Nietzsche lo que quiere hacer con este prólogo (como el mismo título del ensayo nos dice) es una evaluación autocrítica de su primera obra, pero esta autocrítica no se reduce solamente a una crítica negativa del texto, sino que, además de dedicar parte del tiempo (la menor, pensamos) a este tipo de crítica, también resalta sus virtudes y nos deja saber, a la vez, la tarea que se propuso con el mismo. Sin embargo, los intérpretes de esta obra han tendido generalmente a enfatizar el aspecto negativo de la autocrítica nietzscheana, como si

[3] Sobre este asunto del prólogo "tardío" y la manera como ha sido recibido por los lectores subsiguientes de El nacimiento de la tragedia nos dice James I. Porter en "The Invention of Dionysus and the Platonic Midwife:Nietzsche's Birth of Tragedy," Journal of the History of Philosophy 33:3 (July 1995): 469-470: "This preface has universally been received in the way that Nietzsche seems to have intended it, as a retraction or mitigation of the book's most objectionable contents. But to take up Nietzsche's invitation like this is a curious way to read a gesture that is elaborately complex. A simpler, more effective means of expunging the harmful effects of a misconception would have been to withdraw the book from circulation altogether."

Nietzsche no hubiese sido ya lo suficientemente duro consigo mismo. Son estos autores los que dirigen su mirada curiosa al 'Ensayo de autocrítica' y exclaman con una seguridad pasmosa, 'Nietzsche era un metafísico y un metafísico a la manera de sus predecesores, Kant y Schopenhauer; de hecho, él mismo lo admite en el segundo prólogo.' Pero cuando nosotros volvemos sobre el texto para tratar de confirmar esta aseveración, nos percatamos que Nietzsche en ningún momento afirma que sea un kantiano, un schopehaueriano o cualquier otra cosa y que a lo más que llega este kantianismo o schopenhauerianismo suyo es al haber empleado las fórmulas o terminologías de estos filósofos "para expresar intuiciones y osadías" que él ahora en el momento que escribe este segundo prólogo considera "tan propias"[4]. Por otro lado, si nos fijamos en las evaluaciones positivas que lleva a cabo sobre este libro, de los méritos a los cuales es sin duda merecedor y de cuál es su objetivo principal, se nos volvería patente inmediatamente cuán incompatible es aquella aseveración con este propósito primordial.

[4] Friedrich Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo. Andrés Sánchez Pascual (trad.) (Madrid: Alianza Editorial, 1994): 33.

La tarea en la que hemos puesto nuestro esfuerzo tiene como horizonte una lectura de El nacimiento de la tragedia a partir de la crítica positiva (sin dejar de lado tampoco la negativa) expresada en el prólogo, tomando en consideración especialmente la opinión de Nietzsche en el sentido de que este libro estaba dirigido en última instancia contra la interpretación y la justificación morales del mundo y de la existencia humana. Nietzsche mismo nos dice claramente en la sección 5 del prólogo que el objetivo principal, aquello pernicioso y envenenador contra lo cual este libro se levantó, era la concepción moral del mundo. Al comienzo de la mencionada sección nos recuerda las palabras del 'Prólogo a Richard Wagner' que decían que no es la moral, sino el arte la verdadera actividad metafísica del ser humano; y de paso nos recuerda también lo que nosotros creemos es la tesis principal de su metafísica estética que afirma enérgicamente y de modo exclusivo que sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo. El nacimiento de la tragedia solamente reconoce, por tanto, un sentido y un ultrasentido estético detrás de todo acontecer; según Nietzsche, un dios-artista, (como aquel artista dionisíaco de los mundos que aparece al final de la primera sección), inocente, a-moral, in-escrupuloso, que crea y destruye con el único propósito de sentir placer. Un dios-artista que crea mundos para satisfacer una necesidad que nace (paradójicamente) del desbordamiento y la sobreplenitud.

Más interesante todavía es que los mundos, la "realidad", que crea este dios-artista no es una realidad estática, permanente e invariable, sino que son mundos que son creados y destruidos en cada momento, la "realidad" es lo que en cada instante se crea y se destruye. Para captar mejor la "metáfora cósmica" que Nietzsche nos quiere transmitir debemos tener presente que la palabra que se traduce aquí por "momento" o "instante" es la palabra alemana "Augenblick", la cual significa literalmente "instante de la mirada". El artista dionisíaco de los mundos abre sus ojos, y con el poder apolíneo de su mirada crea todo el mundo de las apariencias y los fenómenos, pero en un "momento" cierra los ojos y con la mirada ciega de Dioniso sume todo aquel mundo en el caos original, para luego abrir nuevamente los ojos y repetir rápidamente el movimiento de creación. De manera que la "realidad" se nos aparece como ese mundo trémulo y vacilante entre la visión apolínea y la ceguera dionisíaca.

Por otro lado, Nietzsche está conciente del carácter arbitrario (y de otras cosas más como, por ejemplo, del carácter también a-lógico) de toda esta metafísica estética, pero está también seguro de que con ella podría hacer frente a cualquier punto de vista moral: "a toda esta metafísica de artista se la puede denominar arbitraria, ociosa, y fantasmagórica--, lo esencial en esto está en que ella delata ya un espíritu que alguna vez, pese a todos los peligros, se defenderá contra la interpretación y el significado morales de la existencia"[5]. Sin embargo, esta metafísica no es menos arbitraria, ociosa y fantasmagórica que aquella otra metafísica contra la que se yergue con todo el orgullo y la conciencia de no ser nada más que una invención, la metafísica racionalista de Platón, la cual cree ingenuamente en su propia veracidad. Esta metafísica racionalista, como veremos, esta guiada en el fondo por fuerzas anti-dionisíacas, a saber, el impulso moral. Pues nosotros tenemos la firme sospecha, sospecha a la que en el transcurso de este trabajo trataremos de proporcionar una base firme, de que la metafísica estética de Nietzsche es la inversión de la metafísica platónica, la cual ha dominado despreocupadamente el panorama filosófico occidental por dos mil quinientos años, y el retorno a una metafísica pre-platónica que ílama indistintamente metafísica inconciente o metafísica dionisíaca.

[5] Nietzsche, 31-32.

Ahora bien, ¿cuál es la función de esta metafísica estética? Una contestación a esta pregunta nos la da Nietzsche en otro pasaje de la misma sección 5 dónde describe su metafísica como "una filosofía que osa situar, rebajar la moral misma al mundo de la apariencia y que la coloca no solamente entre las "apariencias" (en el sentido de este terminus technicus idealista), sino entre los "engaños", como apariencia (*Schein*), ilusión, error, interpretación, aderezamiento, arte."[6] Pero en este pasaje no solamente se afirma que la función de la metafísica estética era el de devaluar o, para utilizar una palabra que Nietzsche introducirá en la sección 4 del prólogo, depotenciar la moral al mundo de las meras ilusiones, sino que también nos da sigilosamente una clave sobre la manera como debemos entender la palabra "Erscheinung". Cuando nos encontremos con esta palabra en el texto debemos tener cuidado de no tomarla en el sentido "hegeliano", es decir, como si a través de la apariencia se estuviese manifestando la esencia de alguna cosa. Para Nietzsche, la "Erscheinung" es también un "Schein", una ilusión, a través de la cual no se manifiesta nada y en este sentido se podría decir que la "Erscheinung" posee un cierto grado de independencia o "valor en si mismo": ella vale por si misma, produce placer en tanto que es un "brillo", una ilusión.

---

[6] Nietzsche, 32.

De manera que no hay un más allá de la apariencia, para ese "más allá", como dice el poeta, "no tenemos barco, no hay camino"; para Nietzsche no existe nada fuera de las "Erscheinungen", como para Derrida "Il n'y a pas hors de texte."

Que este libro tenía como firme propósito atacar la moral es algo que Nietzsche nos confirma hacia el final de la sección 5: "Contra la moral, pues, se levantó entonces, con este libro problemático, mi instinto, como un instinto defensor de la vida, y se inventó una doctrina y una valoración radicalmente opuestas de la vida, una doctrina una valoración puramente artísticas, anticristianas."[7] Esta nueva doctrina y valoración que Nietzsche se "inventó", las "bautizó" con el nombre de lo dionisíaco. Con este libro, Nietzsche nos dice que aprendió algo terrible y peligroso, un problema nuevo, un problema que no es (no nos dejemos confundir con lo que se nos dice al comienzo de la segunda sección del prólogo) necesariamente el problema de la ciencia, sino el problema de la moral. Después de todo la ciencia, la racionalidad, el optimismo teórico, es decir, todo ese cúmulo de términos que Nietzsche coloca bajo la rúbrica del socratismo lógico, no son más que (como intentaremos mostrar) "by-products", efectos concomitantes del impulso (original) hacia la moralidad.

[7] Nietzsche, 33.

Por otra parte, Nietzsche califica en este prólogo a El nacimiento de la tragedia como un libro imposible[8], ¿porqué lo describe de esa manera? Un modo de contestar esta pregunta sería señalando el sentido (o los sentidos) en que este texto constituye intrínsecamente una imposibilidad. Incluso, podríamos empezar por sugerir que esta imposibilidad que hemos llamado "intrínseca" se halla íntimamente ligada con aquella metafísica estética que sirve de trasfondo de la discusión sobre el origen de la tragedia griega. Una metafísica en la que, si algo sale a relucir inmediatamente, es aquella "oscuridad púrpurea"[9] de la que hablaba Rohde. Pero no estaríamos siendo muy exactos si señalásemos a la metafísica estética en general como la fuente de aquella imposibilidad de la que hablaba el autor. Quizás sería más correcto sugerir que esta imposibilidad esta relacionada directamente con uno de los polos de esta metafísica de artistas, el más elusivo y proteico de los dos que la componen, a saber, lo dionisíaco.

Finalmente, digamos algunas palabras sobre la estructura de este trabajo. El mismo se divide en dos partes y cada una de ellas a su vez se sub-dividen en dos capítulos. La primera parte se llama La metafísica estética: los impulsos artísticos de lo apolíneo y lo dionisíaco y en ella intentamos la exposición de estos dos principios metafísico-estéticos.

---

[8] Nietzsche, 28.
[9] Friedrich Nietzsche, carta a Rohde del 4 de agosto de 1872, citada por Robert Rethy, "The Tragic Affirmation of the Birth of Tragedy". Nietzsche-Studien Band 17 (1988): 7, n. 32.

En el primer capítulo (El impulso artístico apolíneo) hablamos de éste impulso artístico y de su origen y meta. La discusión del impulso artístico antagónico, el de lo dionisíaco, se produce entonces en el segundo capítulo, El impulso artístico dionisíaco. El propósito de esta exposición es sacar a flote la antítesis que, según Nietzsche, existe en el origen y meta de cada uno de estos impulsos artísticos.

La segunda parte se titula La antítesis apolíneo-dionisíaca como una oposición estética y no metafísica y en ella intentamos combatir la interpretación generalizada que tiende a ver la metafísica estética de Nietzsche como una simple metafísica. El tercer capítulo se titula Sobre el carácter ilusorio de la metafísica y se divide en dos secciones. La primera sección, Interpretación tradicional de la metafísica estética, trata sobre aquellas interpretaciones que ven en el Nietzsche de El nacimiento de la tragedia un metafísico. La metafísica como ilusión es el título de la segunda sección. Tomando en consideración pasajes pertinentes de El nacimiento de la tragedia nos proponemos combatir aquella interpretación tradicional, en cuanto a la actitud de Nietzsche frente a la metafísica, y ofrecer una interpretación distinta en cuanto a la naturaleza y función de su metafísica estética. La oposición apolíneo-dionisíaca como una oposición estética es el título del cuarto y último capítulo. Una vez demostrado el carácter ilusorio de la metafísica nos proponemos ver aquí la distinción apolíneo-dionisíaca como una distinción estética.

Ahora debemos adentrarnos en ese laberinto textual que lleva por nombre El nacimiento de la tragedia y exponer de la manera más clara posible lo que Nietzsche nos dice acerca de lo apolíneo y lo dionisíaco, esos dos ejes inestables sobre los que se mueve su metafísica de artistas.

Parte I. La metafísica estética: los impulsos artísticos apolíneo y dionisíaco

Capítulo1. El impulso artístico apolíneo

Debería ser para nosotros un aliciente para nuestra vanidad el hecho de que el comienzo de El nacimiento de la tragedia no nos tome por incautos, el hecho de que no nos tome desprevenidos y nos engañe el tono grave y ceremonioso que acompaña a su frase introductoria ("Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética..."[10]), frase que en vez de promover el halago gratuito, lo que produce en nosotros es una gran perplejidad, una perplejidad que mueve a risa a los que están dotados de buen humor, pues debe mover a risa el hecho de que se nos incluya en una empresa insólita y absurda que pretende hacer una contribución a un área o campo de "conocimiento" que está en vías de constituirse y que todavía ni siquiera existe, a saber, la ciencia estética. Sin embargo, el grado de expriencia y familiaridad que un determinado lector posea con respecto a este primer escrito de Nietzsche, y en especial con el primer capítulo, le hará evidente que el autor no solamente se refiere con la expresión "ciencia estética" a una singular área de estudio a la que está destinada a contirbuir su investigación sobre el origen de la tragedia, sino que esa expresión señala también hacia una forma de pensar,

[10] Friedrich Nietzsche. El nacimiento de la tragedia, op.cit., 40.

argumentar e interpretar muy particular que pone en práctica por primera vez en este texto. Dentro de las características que determinan esta nueva manera de pensar, según Eugen Fink, la intuición ocupa un lugar privilegiado y entiende por dicha intuición una especie de "mirada previa" que penetra hasta la "esencia misma" de las cosas, de suerte que al comienzo de su primera obra nos encontramos al pensador exponiendo las "ideas esenciales y básicas" como si éstas fuesen "tesis", propuestas y afirmadas sin más, como un "plano trazado de antemano, la estructura interna de las cosas" por cuya virtud los "fenómenos se tornan comprensibles", situación ésta que lleva al intérprete a afirmar que "ya en la primera parte encontramos todos los elementos de que se va a hablar" y que "lo que aparece como un preludio constituye en rigor el núcleo del libro".[11]

[11] Eugen Fink, "La metafisica de artista", La filosofía de Nietzsche (Madrid: Alianza Editorial, 1982): 26.

Pero aún cuando de acuerdo con la interpretación de Fink para Nietzsche la intuición es lo primero, ésta no es el único elemento que caracteriza el modo particular de pensar que éste emplea en su primer escrito, sino que es un elemento más entre otros, pues, en su genuino empeño de obtener un cierto tipo de conocimiento acerca del arte y en su singular proceder hacia la consecusión de esta meta, la "ciencia estética" no solamente recurre a las consabidas intuiciones, sino que extiende la mano al rico arsenal de la retórica, desarrollando su argumentación con la ayuda de analogías, comparaciones, correspondencias y asociaciones. Debido a que el texto de El nacimiento de la tragedia se desenvuelve de manera excéntrica, sirviéndose en cada momento de analogías y asociaciones y no solamente de intelecciones lógicas, es que Barbara von Reibnitz nos advierte que los argumentos que preceden y que se basan en los comentarios individuales (*Einzelkommentare*) de cada uno de los primeros doce capítulos del escrito de Nietzsche no son una paráfrasis del contenido (*eine Paraphrase des Inhalts*) de dichos capítulos, sino una ejecución que reconstruye (*ein nachkonstruierender Vollzug*) la argumención de los mismos[12].

[12] Barbara von Reibnitz, Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche "Die Geburt der Tragodie aus dem Geiste der Musik" (Stuttgar: Metzler Verlag, 1989): 7.

Fink, por su parte, busca encontrar a través del texto de Nietzsche al filosofo y su filosofia, un tipo de filosofía que enunciaría y nos pondría en contacto con lo que él denomina "una nueva experiencia originaria del ser"[13], dando a su vez con esta experiencia originaria del ser en la definición de la esencia de lo trágico, pues lo trágico como "antagonismo de contrarios primordiales"[14] constituye "la verdadera naturaleza de la realidad"[15]; de manera que lo trágico resulta ser "la primera fórmula" mediante la cual Nietzsche expresa "su experiencia del ser"[16]. A partir de este punto de vista es que Fink entiende entonces que en Nietzsche la poesía trágica se ha convertido en "la llave que abre paso a la esencia del mundo", elevando de esta manera el arte a la posición de "*organon* de la filosofia", a través y desde el cual se manifiesta la "intelección originaria" del ser, pues el "fenómeno del arte" ocupa el "centro" y "en él y desde él se descifra el mundo"[17], ya que el arte no solamente es "el tema de la interpretación", sino que también es "el medio y el método"[18] de esa interpretación.

---

[13] Fink, 15.
[14] Fink, 20.
[15] Fink, 20.
[16] Fink, ibidem.
[17] Fink, ibidem.
[18] Fink, 34.

Esta noción del arte como método de in vestigación y no solamente como objeto de la misma es para Fink nada más que el resultado de una "confusión de métodos, el procedimiento analógico como medio de conocimiento"[19], un método que debe ser visto como un defecto, porque en vez de esclarecer el texto lo envuelve en penumbras, haciéndolo casi impenetrable. El método analógico seguido por Nietzsche envuelve su verdadera filosofia ("una idea filosófica fundamental se oculta bajo una estética psicologizante"[20]), su metafisica, su experiencia originaria del ser, bajo el ropaje de la estética, dejándola en una situación precaria.Una vez diagnosticada la enfermedad debemos aplicar la terapia correcta. Para expresar lo que Fink considera la filosofía de Nietzsche, éste debió haberse dado a la tarea de hacer "una elaboracion sistemática, conceptual"[21] de la misma, debió haber aspirado a "una intelección ontológica, expresada en conceptos, del fenómeno de lo estético"[22], debió haber recurrido, a fin de cuentas, al "pensamiento conceptual del ser, a los medios y métodos de la filosofia clásica"[23].

---

[19] Fink, 32.
[20] Fink, 24.
[21] Fink, 14.
[22] Fink, 20.
[23] Fink, 24.

De manera que para Fink, Nietzsche no debió haber practicado la "ciencia estética" con la que abre su estudio sobre la tragedia griega, sino que debió haber puesto en práctica la ciencia (*Wissenschaft*) sin más, ciencia que deberíamos comprender como un "geordnetes, folgerichtig aufgebautes, zusammenhänges Gebiet von Erkenntnissen"[24]; una ciencia que en su sistemático proceder, haciendo uso de intelecciones lógicas y de conceptos abstractos, tendría como propósito primordial la elucidación de la verdad en un área de estudio en particular, que en este caso es el arte; en fin, que Nietzsche en vez de prácticar la "ciencia estética", cuyo proceder es analógico y asociativo, debió aspirar mejor a una ciencia del arte y mostrarnos la verdad acerca del mismo. Sin embargo, a nosotros nos resulta difícil someternos a esta conclusión a la que llega Fink, pues, según la evaluación retrospectiva que Nietzsche lleva a cabo sobre su primer libro en el segundo prólogo, en El nacimiento de la tragedia la ciencia misma es puesta bajo los signos de la interrogación, ella está siendo "concebida por vez primera como problemática, discutible"[25] y para criticar esta ciencia se debe adoptar una perspectiva distinta, la perspectiva del arte, el punto de vista de la "ciencia estética", ya que "el problema de la ciencia no puede ser conocido en el terreno de

[24] Wahrig. Deutsches Wörterbuch (Gütersloh: Bertelsmann Lexicon Verlag. 1997): 1,374.
[25] Nietzsche, 27.

la ciencia"[26]. Sobre este propósito crítico de la "ciencia estética" nos dice von Reibnitz:

> Der Einleitungssatz dieses ersten Kapitels entwirft sehr verdichtet das Erkenntnisziel der Schrift. Mit seiner Geschichte der griechischen Tragödie will Nietzsche einen Beitrag zur "ästhetischen Wissenschaft" leisten, der zugleich als Kritik dieser Wissenschaft als 'Wissenschaft' verstanden werden soll. Seine Darstellung der Entstehung und Entwicklung der Tragödie soll nicht nur die allgemeinen Entwicklungsgesetze der Kunst erklären, sie soll zugleich ein Gegenmodell gegen wissenschaftliche Theoriebildung bieten- indem sie "Anschauung" vermittelt. Asthetische Wissenschaft nicht durch abstrakte Begriffe, sondern als 'Erlebnis' und 'Erfahrung': dieses Vermittlungsinteresse begründet die durchgängig zu beobachtende visualizierende Rhetorik der Tragödienschrift[27]

La ciencia del arte es entonces el camino vedado -aunque no imposible- que Nietzsche no debe o, más bien, no quiere transitar, porque El nacimiento de la tragedia conlleva, dentro de sus múltiples y variados objetivos, una crítica de la ciencia que no pretende ser una crítica de la ciencia por la ciencia misma (una crítica que es completamente factible y que de hecho ya se logró con Kant), una crítica que en el cuestionamiento de sus propios presupuestos epistemológicos corre el riesgo de quedar varada en la costa inhóspita del escepticismo, sino una "ciencia estética" que hinche las velas de nuestra barcaza, dirigiéndola hacia mares desconocidos.

---

[26] Nietzsche, ibidem.
[27] Reibnitz, 54.

El propósito que persigue Nietzsche con esta crítica de la ciencia --la ciencia estética como "contra-modelo" de la ciencia-- es el de mostrar el carácter eminentemente artístico de esta actividad y del estado ilusorio último de la verdad a la que ella aspira, de la misma manera que la "metafisica estética" --esa otra extraña expresión que aparece en el texto y que no designa otra cosa que la metafisica del artista, se nos presenta como una crítica de la metafisica, entendida ésta como la noción de que más allá de los fenómenos existe un fundamento último, la verdadera realidad, que les sirve de base-- intenta sacar a relucir el carácter artístico de esta actividad metafisica y apuntar hacia el estado ilusorio de la afirmación sobre la esencia última de la realidad. De hecho, en Ursprung und Ziel der Tragoedie[28], un borrador e intento preliminar por darle forma a sus pensamientos sobre la tragedia, Nietzsche expresa y enfatiza el carácter notoriamente estético del escrito describiéndolo en el subtítulo como una "aesthetische Abhandlung", un "tratado estético" y no como un tratado sobre estética, un tratado que no solamente tiene por objeto al arte, sino que el mismo es ya de por sí una expresión de la estética que pretende exponer.

[28] Friedrich Nietzsche, Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe III 5/1 (Berlin/New York: Walter de Gruyter Verlag, 1997): 142.

Esta noción de la ciencia como arte y la de la metafisica de artista también como arte, todo ello expuesto en un tratado que es el mismo estético, promueven en nosotros la impresión de que con el texto sobre la tragedia Nietzsche no nos ofrece una historia crítica, sino un relato ficticio acerca del nacimiento, vida y muerte de un antiguo género literario, junto con su renacimiento en plena época moderna en la obra de arte total de Richard Wagner. A causa de este carácter ilusorio de la metafisica que funge como trasfondo de la narración sobre el origen de la tragedia es que, cremos nosotros, James I. Porter afirma que este texto debe ser leído, pero no creído:

> "Woven into that's culture own mythologies and ideologies, metaphysics is for Nietzsche not something that can be dispelled, but only disbelieved. This is perhaps not the conventional or recived wisdom on Nietzsche (though it can be shown to be compatible with much of it). But it is the view that will be adopted here, just as it will be argued that the Birth of Tragedy, far from being uncritically enthralled to a metaphysics that Nietzsche later abandoned, is a perfectly consistent example of Nietzsche's earliest and latest thinking on metaphysics. As such, it is a document that (one might say) should be read but not believed.[29]

[29] Porter, 468-469.

Pero al decir que la metafisica, la filosofia fundamental de Nietzsche que, según Fink, se encuentra oculta bajo el ropaje de la estética, tiene un carácter ilusorio, nos estaríamos adelantando a un análisis detenido de los hechos o, más bien, a una evaluación de los fenómenos o apariencias del texto. Baste lo anterior como una nota preliminar acerca de la ciencia estética y de la metafisica estética.

Desde la oración introductoria al texto sobre la tragedia griega nos encontramos con el juego de las asociaciones y comparaciones: debemos darnos cuenta, mediante el recurso de la intuición inmediata, de que la generación del arte en general depende de la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisíaco, así como la generación de los seres humanos depende de la dualidad de lo femenino y lo masculino; ambas duplicidades o dualidades se encuentran en una lucha continua, logrando solamente de manera periódica la reconciliación. Los griegos acuñaron en las figuras de sus dioses, Apolo y Dioniso, las doctrinas secretas acerca de su arte, de manera que fijando nuestra atención en estas dos divinidades artísticas se nos vuelve perceptible el hecho de que en el arte griego existe una antítesis, en cuanto a origen y metas, entre el arte apolíneo, arte que describe como el arte del escultor, y el arte dionisíaco, que designa el arte no-escultórico de la música.

La antítesis que existe en el arte griego está regida por los dos impulsos distintos que producen los dos tipos de obras de artes igualmente distintas; es decir, estos impulsos, a pesar de que caminan siempre juntos el uno al lado del otro, siempre se encuentran enfrascados en una lucha violenta, una lucha en la que van inensificándose y excitándose mutuamente, incitando y promoviendo el que cada uno por su lado cree obras artísticas apolíneas y obras artísticas dionisíacas, obras que a su vez ellas mismas incitan y promueven la continuación de aquella antítesis, cuya resolución se obtiene en el momento en que "por un milagroso acto de la 'voluntad' helénica" ambos instintos se aparean entre sí, engendrando con dicho apareamiento la tragedia, una obra de arte que es a la vez dionisíaca y apolínea. Es particularmente interesante notar que Nietzsche, al utilizar por primera vez la palabra "voluntad", la coloque entre corchetes, para indicarnos, quizás, que con ella no está haciendo referencia al tipo de voluntad cósmica de Schopenhauer, sino a un cierto tipo de voluntad colectiva que en este caso resulta ser la voluntad helénica, voluntad que no tendría el valor metafisico que tiene en su predecesor.

De manera que en el mundo griego Nietzsche nota una antítesis entre el arte apolíneo y el arte dionisíaco, antítesis que a su vez es descrita como una antítesis, en cuanto a origen y metas, entre el impulso artístico apolíneo y el dionisíaco.

La pregunta que tenemos que hacernos ahora es en qué consiste la antítesis entre ambos tipos de arte; debemos preguntarnos en qué consiste cada uno de estos impulsos artísticos tomados aparte y porqué incitan y promueven la antítesis de la que habla Nietzsche. Para aclarar un poco lo que él quiere decir con las nociones de lo apolíneo y lo dionisíaco y poder apreciar mejor la antítesis a la que dan lugar, nos pide que nos los imaginemos como los dos mundos artísticos distintos de los sueños y de la embriaguez, respectivamente. De acuerdo con el filósofo, entre estos fenómenos fisiológicos se da una "antítesis correspondiente" a la que supuestamente existe entre los impulsos artísticos[30]. Nietzsche comienza su discusión con la comparación entre el mundo de arte de los sueños y lo apolíneo y nos dice que aquél es el reino de la "bella apariencia". La frase que Sánchez Pascual traduce aquí por "bella apariencia" es la expresión alemana "schoner Schein". Al mencionar por primera vez esta importante frase en su artículo, Robert Rethy nos dice que en lo sucesivo traducirá la palabra "Schein" por "semblance" y la palabra "Erscheinung" por "appearance", pero de seguido nos advierte que en la mencionada expresión alemana existe una "conexión etimológica" que no se recoge en la expresión inglesa "beautiful semblance" y que una expresión más a tono con lo que Nietzsche quiere transmitir sería algo así como "shining shine" o "shining sheen".

---

[30] Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, op. Cit., 41.

La razón por la cual Rethy piensa que Nietzsche establece esta conexión entre "schon" y "Schein" la encuentra en una nota del filósofo del verano de 1870-71 y en un pasaje de uno de los escritos preparatorios de El nacimiento de la tragedia titulado "La visión dionisíaca del mundo" en los que este define "schon" en términos de "Schein". Además, Rethy también afirma que con la palabra "Schein" están conectados los sentidos de las palabras "shine" e "illusion"[31]. Por otro lado, la palabra "Schein" es vertida al español por Sánchez Pascual como "apariencia", de manera que éste traduce indistintamente tanto a "Schein" como a "Erscheinung" por "apariencia", práctica con la cual se hace más opaca e incluso hasta se borra la sutil diferencia entre ambas palabras. Pues, si biene es cierto que tanto la una como la otra vienen a ser en última instancia eqivalentes de "brillo", "ilusión" o "belleza", el "Schein" tiene la peculiaridad de ser --en la medida enque es "Schoner Schein", como veremos en breves momentos-- el presupuesto o prerrequisito de todas las artes figurativas y, por consiguiente, de todas las apariencias (*Erscheinungen*); es decir, que el "schoner Schein", en tanto que principio apolíneo de la extraña metafísica estética de Nietzsche, crea y rige las imágenes oníricas, las obras de arte apolíneas, junto con todas las "Erscheinungen".

---

[31] Robert Rethy, "The Tragic Affirmation of The Birth of Tragedy", Nietzsche Studien 17 (1988): nota 8.

De hecho, Nietzsche nos ofrece en el texto su propia definición de lo que él entiende es una "Erscheinung": ella no es más que la proyección de una imagen de luz sobre un fondo oscuro. Finalmente, mencionemos el caso de la traducción de Walter Kaufmann. Kaufmann también tiende a traducir la palabra "Schein" por "appearance", pero, a diferencia de Sánchez Pascual, quien es riguroso y consistente en su traducción, aquél no lo es tanto y en determinados momentos la traduce también por "illusion" (y esto cuando el mismo Nietzsche emplea las palabras "Wahn" e "Illusion" cuando quiere enfatizar, precisamente, el carácter meramente ilusorio de algo como, por ejemplo, los sueños o las bellas imágenes de arte apolíneo, contraponiéndolas a la mezquindad de la realidad empírica). Con esto no queremos decir, sin embargo, que Kaufmann esté mal o que Sánchez Pascual esté mal porque, como muy bien observó Rethy, ya en la palabra "Schein" se encuentra implicado el sentido de "ilusoriedad"; lo que queremos recalcar es, quizás, que con estas variaciones en las traducciones se esfuman la riqueza de connotaciones, asociaciones y, lo que es todavía peor, de sutiles distinciones, que hacen de Nietzsche ese gran artista de los matices.

Decía Nietzsche que el mundo de los sueños está dominado por la *bella apariencia* y añade que ésta es el "presupuesto"[32]- y nosotros añadiríamos que en él también radica la peculiaridad - de todas las artes figurativas, a saber, la escultura, la arquitectura, la pintura, y, curiosamente, de una parte importante de la poesía, la épica. También sostiene que en la creación de la bella apariencia del mundo de los sueños, todo ser humano es un artista completo y que experimentamos un profundo deleite en la contemplación y comprensión inmediata de las líneas, formas, figuras y colores[33]. Las imágenes oníricas se nos aparecen con una perfección y una claridad increíbles, todas son perfectas y completas, no hay nada en ellas que esté demás ni nada que les falte. El placer que nos brindan estas imágenes no se restringe exclusivamente al caso de las imágenes agradables, sino que acogemos con el mismo gozo las imágenes que no lo son tanto como, por ejemplo, las imágenes de cosas tristes, difíciles o terribles[34]. Y aún cuando en el mundo de los sueños nos encontramos rodeados por esta serie de imágenes desagradables nos decimos: "Es un sueño, quiero seguir soñándolo"[35]. Niezsche agrega además que conoce el caso de personas que han logrado repetir un mismo sueño por varias noches consecutivas[36].

---

[32] Nietzsche, 41.
[33] Nietzsche, ibidem.
[34] Nietzsche, 42.
[35] Nietzsche, ibidem.
[36] Nietzsche, ibidem.

Pero, ¿con qué propósito Nietzsche nos dice todas estas cosas acerca de los sueños? Todos estos hechos que él nos refiere acerca de los sueños, a saber, que contemplamos con placer las imágenes oníricas, que observamos de igual modo las imágenes de cosas desagradables, y que incluso cuando soñamos con cosas terribles y peligrosas nos digamos "Es un sueño, quiero seguir soñando", le sirven de base para hacer la siguiente aseveración: "...hechos éstos que dan claramente testimonio de que nuestro ser más íntimo, el sustrato común de todos nosotros, experimenta el sueño en sí con profundo placer y con alegre necesidad."[37] Si nos dejamos llevar por esta conclusión a la que llega Nietzsche, tendríamos que definir lo apolíneo como ese profundo placer y alegre necesidad que sentimos por la bella apariencia. Pero aquí nos enfrentamos inmediatamente con un problema, ya que en este pasaje no se nos dice solamente que nosotros sentimos un profundo placer por la bella apariencia, sino que quien verdaderamente experimenta este placer es "nuestro ser más íntimo, el sustrato común de todos nosotros" (más adelante, cuando hablemos sobre lo dionisíaco, veremos que acontece algo similar).

[37] Nietzsche, ibidem.

De manera que ya en este primer capítulo Nietzsche pasa del placer y la alegre necesidad que nosotros podamos experimentar en el fenómeno fisiológico del sueño a la postulación de un *ser superior*, que nos sirve de sustrato, a quién entonces se le atribuye el fenómeno fisiológico en cuestión y que siente el verdadero placer y la alegre necesidad de las imágenes oníricas. Como muy bien señala Fink, Nietzsche da un salto del fenómeno fisiológico del sueño de los seres humanos al sueño de un *ser primordial*. Escribe Fink:

> Nietzsche sigue las huellas de Schopenhauer, al que cita como testigo principal de su concepción, precisamente en el notable salto que da, al comienzo de *El nacimiento de la tragedia*, desde el *sueño humano* al *sueño del Ser primordial* mismo; es decir, en la medida en que eleva una comprobación psicológica, una psicología del instinto artístico del hombre, a la categoría de un principio del universo. Lo que inicialmente era una tendencia humana se convierte en un poder ontológico.[38]

Luego tendremos la ocasión de volver sobre la cuestión de la situación de este *ser primordial*, el cual cada vez que lo encontremos resultará ser siempre un tanto problemático. Por ahora retornemos sobre el asunto de las imágenes oníricas, de las que habíamos dicho hace un momento que el artista las crea y se deleita en su contemplación; son todas ellas perfectas y completas, sin algo que esté demás ni nada que les falte.

---

[38] Fink, 28.

Y precisamente en este sentido es que la imagen se distingue de la "realidad", ya que mientras esta última siempre se nos aparece de manera fragmentaria e incompleta[39], a aquella otra la intuimos en toda su totalidad y perfección. De igual manera, tanto el que crea estas imágenes como aquel que las observa, caen en un estado de conciencia profunda[40]; nos quedamos, por así decirlo, como absortos o ensimismados, tanto en su creación como en su contemplación. En esos estados de conciencia apolínea es como si el yo del artista apolíneo y el yo del espectador apolíneo flotase junto con las otras imágenes en una especie de cielo platónico en donde abunda la perfección y la serenidad, más allá del tumulto y la agitación de la realidad empírica, nuestra "realidad" cotidiana, de manera que podemos llamar a estos estados de conciencia profunda -sin temor a equivocarnos- estados apolíneos. Al hablar de este estado de conciencia profunda apolínea que se produce en la contemplación de las bellas imágenes, Schacht lo discute, según se desprende del siguiente pasaje de su artículo, en el contexto del espectador y no lo refiere al artista que crea dichas imágenes:

> "Indeed, it requires that one become such a "pure spectator"- or rather, that the images presented are such that they induce a kind of contemplative conciousness through which one's psychological identity is transformed into that of such a subject.

---

[39] Nietzsche, 42.
[40] Nietzsche, ibidem.

> They stand outside of time and change, need and strife; and to become absorbed in them is for Nietzsche to have one's conciousness comparably transformed. If, in the experience of Dionysian art, one is enraptured, one may be said here to be entranced. And in a state of such entrancement, it is as if one had become a part of this world of images- not as one of them, but as a placeless, disembodied center of awareness, a subject fit for those such objects and answering to their nature."[41]

Nosotros creemos, sin embargo, que el estado apolíneo es común tanto al artista que crea la obra de arte como aquel que la contempla, ya que para Nietzsche el artista apolíneo se encuentra inmerso "en la intuición pura de las imágenes"[42]. Nietzsche ubica dentro del dominio de lo apolíneo ciertos poderes auxiliadores y curativos[43] que nosotros asociamos comúnmente con el mundo de los sueños, e incluye también aquí esas capacidades vaticinadoras[44] con las cuales esta asociado la figura del dios Apolo.

Por otro lado, debemos siempre tener presente que a pesar de que estas imágenes oníricas se nos aparezcan con tanta perfección y precisión, siempre tenemos "el sentimiento traslúcido"[45] de que ellas no son nada más que ficción, apariencia, ilusión, o, para decirlo con una palabra que le encanta a Nietzsche, ellas son meramente apariencia (*Schein*).

---

[41] Making Sense of Nietzsche. Reflections Timely and Untimely (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995): 144.
[42] Nietzsche, 63.
[43] Nietzsche, 42-43.
[44] Nietzsche, 43.
[45] Nietzsche, 41.

Este tipo de experiencia onírica en la que el soñador contempla las imágenes y tiene el *sentimiento traslúcido* de que éstas son pura ficción es comparada con la opinión de ciertos filósofos que sostienen que esta realidad fenomenal en la que nosotros vivimos y actuamos no es la única ni la verdadera, y que otra realidad distinta le sirve de fundamento.[46] Y en este sentido se nos dice que la relación que mantiene el artista con la realidad onírica es similar a la que tiene el filósofo con la realidad cotidiana: el artista observa la realidad onírica con gusto y, al observarla, se va entrenando para la vida.[47] Y en este punto nos topamos con otro elemento que debemos incluir dentro de la esfera de lo apolíneo, el cual está relacionado con esa línea límite que la imagen no puede o, mejor dicho, no debe transgredir, ya que de hacerlo, produciría en nosotros un "efecto patológico" en el que tenderíamos a confundir ingenuamente a aquella con la "burda realidad".[48] Pero, ¿a qué se refiere Niezsche cuando habla de este "efecto patológico"? Nosotros creemos que a lo que Nietzsche se refiere cuando habla del "efecto patológico" en cuestión es que la imagen apolínea no nos afecta realmente, es decir, de una manera corpórea y empírica, sino estéticamente, como obra de arte, ficción, ilusión.

---

[46] Nietzsche, 41-42.
[47] Nietzsche, 42.
[48] Nietzsche, 43.

Los diferentes estados psicológicos que suscita en nosotros una determinada obra de arte no son emociones ni sentimientos que nosotros experimentamos realmente sino en el modo del "como si". Por que, ¿cómo una obra de arte que tiene como cualidad principal la de ser un objeto ficticio podría producir en nosotros unos efectos reales? Si confundidos tomásemos la obra de arte como algo real y corpóreo, entonces aquella produciría en nosotros el "efecto patológico" mencionado y, en vez de apreciarla estéticamente, la tomaríamos por un objeto real, empírico, corpóreo, provocando en nosotros emociones verdaderas. De ser así, todo esto sería un tanto extravagante, por que ante la representación de una pieza teatral en la que algún personaje le esté dando muerte a otro provocaría una reacción insólita del público en la que éste intentaría subir a escena para ayudar al personaje en cuestión. Sin embargo, esto no es lo que sucede ordinariamente, sino que tradicionalmente se espera del público que esté consciente de que se encuentra ante una obra de arte y que al contemplarla reaccione también de manera 'estética'.

De manera que todo lo que tiene que ver con líneas límites, bordes, barreras, fronteras, estará asociado también con el mundo apolíneo.

Y es precisamente en este contexto que Nietzsche relaciona el *principio de individuación* o el *velo de Maya* con lo apolíneo, pues es en virtud de este *principio* que todo lo que es verdaderamente Uno aparezca como diverso y multiplicado en el mundo del espacio y del tiempo. Schopenhauer comparó este *principio* con una frágil barca en medio de un mar turbulento y agitado[49]: de la misma manera que los navegantes se aferran a la barca y depositan su confianza en ella, así el individuo echa mano de aquel *principio* y confía en él en medio de un mundo caótico y azaroso. La tranquilidad, el sosiego y la confianza que se derivan de este *principio de individuación*, también se encuentran expresados en la figura del dios Apolo.

Si consideramos, por otro lado, este *principio de individuación* en su aspecto ético, es decir, en su modo imperativo y prescriptivo, entonces nos damos cuenta de que éste tiene como ley el individuo y, para evitar que el individuo se extralimite, perdiendo con ello su individualidad e identidad, aquél exige de éste mesura y moderación.[50] Como prueba irrefutable de esta exigencia moral tenemos la máxima délfica que dice *"Nada en exceso"*. De modo que tenemos que ver la ética como otro de los elementos importantes que entra dentro del ámbito de lo apolíneo.

---

[49] Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, I, citado por Nietzsche, ibidem.
[50] Nietzsche, 58.

Pero no solamente la ética debe formar parte de lo apolíneo, sino que también debe incluirse aquí esa otra rama igualmente importante de la filosofía que surge simultáneamente con aquella otra, la epistemología. Pues, para que el individuo pueda conservar su límite --y juntos con su límite también su identidad y subjetividad-- necesita de la ayuda del conocimiento, necesidad que vemos expresada claramente en esa otra máxima délfica que nos dice de modo imperativo *"Conócete a ti mismo"*. Tenemos entonces que la belleza, el bien y la verdad o, para referirlos mejor a sus respectivas áreas de estudio, la estética, la ética y la epistemología, y junto con ellos la bella apariencia, el individuo, el límite, la mesura y el conocimiento, todos ellos forman parte de ese mundo resplandeciente de lo apolíneo.

Un poco más arriba mencionamos que Niezsche, según Fink, había dado un salto al atribuirle a un supuesto *ser primordial* el impulso artístico humano de lo apolíneo, instinto que se nos ha revelado hasta ahora en el mundo de arte de los sueños. Al comienzo del capítulo segundo esta identificacion se hace todavía aún más patente, pues allí se nos dice que el mundo de arte de los sueños es un estado artístico inmediato de la naturaleza en el que ella agota de manera inmediata -y sin que tenga que mediar artista alguno- su impulso apolíneo.[51]

---

[51] Nietzsche, 46.

Cuando Nietzsche dice que la naturaleza satisface su impulso apolíneo sin que tenga que intervenir para ello el artista, lo que quiere decir es que el mundo de los sueños no depende para nada de la "altura intelectual" ni de la "cultura artística" de cada individuo.[52] De manera que aquí no hay ninguna contradicción con lo que había dicho en el primer capítulo acerca de que en la creación de la *bella apariencia* todo ser humano es un artista completo. Es un artista completo, pero en el sueño se encuentra en un estado de conciencia profunda apolínea en el que su "cultura artística" ya no interviene o no juega ningún papel importante.

Luego se nos dice que con respecto a este estado artístico inmediato de la naturaleza que es el sueño, el artista es un imitador (*Nachahmer*), esto es, un artista apolíneo de los sueños.[53] Pero, ¿en qué sentido es el artista apolíneo un imitador de los sueños? Un intérprete como Schacht entiende que el artista apolíneo imita los sueños en el sentido de que la obra de arte apolínea que produce debe ser una imitación de esas imágenes oníricas.

---

[52] Nietzsche, ibidem.
[53] Nietzsche, ibidem.

Pero, de seguido nos advierte que aquí debemos ser un poco cautelosos con la manera como Nietzsche entiende la palabra "imitación", pues, según Richard Schacht, por "imitación" aquél no se refiere en modo alguno a un tipo de retrato fiel de la realidad, sino que esta imitación en cuestión envuelve un proceso de "transformación creativa" que afecta tanto la obra de arte apolínea como las imágenes que contemplamos en los sueños, es decir, de la misma manera que las imágenes oníricas presuponen un proceso de transformación creativa, las obras de arte apolíneas también presuponen dicho proceso, transformando creativamente, a su vez, a aquellas imágenes. Hablando sobre este asunto Schacht nos dice:

> That is, art imitates nature in that the same sort of thing goes on in the former instance as goes on (among other things) in the latter. But precisely because creative transformation is involved in the former no less than in the latter (as part of the very "imitation" in question), true art no more involves the attempt exactly to represent nature as it confronts us than dreaming and intoxication faithfully record it-- nor yet again does true art merely give expression to the contents of experiences had while in these states.[54]

Y en seguida, Schacht nos da algunas pistas sobre cómo debemos entender a Nietzsche cuando hable de "imitación" o utilice lo que aquél llama "el lenguaje de la representación":

---

[54] Schacht, 137.

> Having said this, it must immediately be granted that Nietzsche does employ the language of "representation" in speaking of the relation between both Apollinian and Dionysian art forms and the contents of what might be termed the "visions" characteristic of the associated experiential states more broadly and fundamentally conceived.[55]

De modo que cuando Nietzsche hable de "representación" o, como sucede en este caso, de "imitación" debemos recordar que el utiliza estos términos en un sentido amplio y general, y que de ninguna manera quiere designar con ellos un retrato fiel de la realidad. Pero, a pesar de lo que dice Schacht acerca de la representación y de la imitación hay aquí, según él, de todos modos una especie de reflejo (*mirroring*) entre las imágenes oníricas que intuimos en los sueños y las obras de arte apolíneas; de manera que Schacht nos llega a decir que para Nietzsche los esfuerzos de los artistas (tanto en el artista apolíneo como en el dionisíaco) van dirigidos a compartir y "realzar" (*heighten*) los distintos tipos de experiencia, sean éstas apolíneas o dionisíacas: "Indeed, it can even be said that for him the efforts of artists of both sorts serve at once to share and to heighten experiences centering upon the contents of the respective sorts of vision.[56] La solución a esta disyuntiva entre el arte como representación de la realidad y el arte como trasformación de la misma, la encuentra Schacht diciendo que para Nietzsche el arte, a la vez que representa, también transfigura los distintos tipos de experiencia.

---

[55] Schacht, 137-138.
[56] Schacht, 138.

De acuerdo con esta interpretación, entonces, el artista apolíneo transfiguraría las imágenes oníricas intuídas en el fenómeno fisiológico del sueño en la obra de arte apolínea, creando de esta manera lo que Schacht llama "imágenes idealizadas". Veamos como lo dice Schacht:

> In the case of what Nietzsche calls Apollinian art, the caotic play of crude and ephemeral appearances associated with such basic Apollinian experiential states as dreaming and imagination undergoes a transformative process, issuing in the creation of enduring, idealized images-- "beautiful illusions", as he terms them, illusory because nothing either in the flux of appearance or beyond it corresponds to them, and of greater beauty than the haphazardly constituted contents of this flux. They are transfigurations of appearances--images akin to the stuff of dreams but also contrasting markedly with them.[57]

Sin embargo, nosotros no podemos concordar con esta opinión de Schacht por dos razones. Primero, lo que Nietzsche nos dice sobre el artista apolíneo (para tomar lo que sucede en este caso como ejemplo) no es que este artista imita las imágenes oníricas que contempla mientras sueña, sino que imita el estado artístico inmediato del sueño. Cuando Schacht afirma que el artista apolíneo lo que imita son las imágenes oníricas parece estar confundiendo dos cosas: las obras de arte inmediatas que son las imágenes oníricas, con los estados artísticos inmediatos de la naturaleza en los que se producen.

---

[57] Schacht, 138-139.

En realidad, lo que el artista apolíneo imita al imitar aquellos estados artísticos inmediatos es el impulso artístico apolíneo de la naturaleza. Pero decididamente resulta un tanto chocante decir que el artista apolíneo *imita* el impulso artístico apolíneo de la naturaleza, ya que existe solamente un impulso apolíneo que se *expresa* tanto en la naturaleza como en el artista apolíneo; de manera que a la hora de hablar del proceso creativo del artista apolíneo, deberíamos hablar antes mejor de expresión que de imitación: el artista apolíneo en medio de su proceso creativo da *expresión* al impulso apolíneo que cruza la naturaleza toda, creando obras de arte apolíneas. Que las cosas acontecen de esta manera es algo que podemos comprobar cuando leemos lo que Nietzsche nos dice en seguida al comienzo del segundo párrafo del capítulo segundo cuando --luego de hablar de la imitación en cuestión-- se pregunta entonces por el "grado" en que los impulsos artísticos estaban desarrollados entre los griegos. Escribe Nietzsche:

> Tras estos presupuestos y contraposiciones generales acerquémonos ahora a los *griegos* para conocer en qué grado y hasta qué altura se desarrollaron en ellos esos *instintos artísticos de la naturaleza*: lo cual nos pondrá en condiciones de entender y apreciar con más hondura la relación del artista griego con sus arquetipos, o, según la expresión aristotélica, "la imitación de la naturaleza".[58]

En este sentido, nos parece mucho mejor la opinión de Rethy, según la cual lo que el artista imita son aquellos procesos que ocurren en la naturaleza misma[59]. Pero, si quisiéramos describir mejor la relación del artista con sus arquetipos, esto es, su relación con los instintos artísticos de la naturaleza, entonces deberíamos llamar a ese tipo de relación *expresión de la naturaleza* y no *imitación de la naturaleza.* ¿Por qué o con qué propósito Nietzsche describe al arte mediante la antigua expresión aristotélica de *imitación de la naturaleza*?

---

[58] Nietzsche, 47.
[59] Rethy, 3.

Pues resulta extraño que Nietzsche utilice la mencionada expresión para describir el arte, porque, luego, en el capítulo 22, él asumirá una postura del todo escéptica frente a la noción del arte como *imitación de la naturaleza*, veámos:

> Así es como, guiándonos por las experiencias del oyente verdaderamente estético, nos imaginamos nosotros al artista trágico mismo, nos imaginamos cómo crea sus figuras cual si fuera una exuberante divinidad de la *individuatio*, y en este sentido difícilmente se podría considerar su obra como una "imitación de la naturaleza", --cómo luego, sin embargo, su enorme instinto dionisíaco engulle todo ese mundo de las apariencias, para hacer presentir detrás de él, y mediante su aniquilación, una suprema alegría primordial artística en el seno de lo Uno primordial.[60]

El artista trágico, bajo el influjo del impulso artístico apolíneo, *crea sus figuras cual si fuera una exuberante divinidad de la* ***individuatio***, esto es, el artista trágico crea imágenes de la misma manera que Apolo crea el mundo de los individuos y las apariencias, sin tener que *imitar* para nada a la naturaleza.

---

[60] Nietzsche, 175.

Por otro lado, y en segundo lugar, la interpretación de Schacht multiplica innecesariamente las instancias de imitación y vuelve más oscura la relación analógica entre los sueños y las obras de arte apolíneas que Nietzsche va a establecer más adelante en el capítulo cuatro, con el propósito de que entendamos el por qué estas últimas producen el tipo de efecto que producen. Allí Nietzsche nos dirá, por ejemplo, que las obras de arte apolíneas son la *apariencia de la apariencia* (*Schein des Scheins*) y, por consiguiente, una satisfacción aún mayor del deseo primordial de lo *Uno* por liberarse (*erlösen*) de su exceso de sufrimiento y contradicción a través de la apariencia (*Schein*). De modo que las obras de arte apolíneas parecen compartir con las imágenes oníricas un mismo nivel "ontológico" en esta metafísica estética, pues los sueños son --al igual que aquellas obras-- también *apariencia de la apariencia*, un placer mayor de lo *Uno primordial* en la apariencia, y como ocupan un mismo lugar producen también un efecto estético análogo, a saber, la satisfacción "depotenciada" (Nietzcshe utiliza el verbo "depotenzieren"), una vez más, del deseo primordial en la apariencia. Pero más que una relación analógica, lo que se encuentra expresado aquí es un tipo de co-rrespondencia (*Entsprechung*), esto es, tanto las imágenes oníricas como las obras de arte apolíneas se encuentran en una misma relación con respecto a lo *Uno primordial* y producen un efecto estético correspondiente.

El hecho de que Nietzsche utilice aquí la palabra analogía (*Analogie*) es un incentivo más para que se abra paso a confusiones como la de Schacht en la que la relación entre los sueños y las obras de arte apolíneas se vea como una relación de imitación (y esto en el sentido que él no quiere que se tome esta palabra, esto es, en el sentido de 'semejanza'). Nietzsche parece que estuvo conciente de los malentendidos a los que puede conducir la utilización de la palabra "analogía" y en la segunda edición cambió esta palabra que había utilizado para describir la relación que se daba entre el efecto del impulso apolíneo y del impulso dionisíaco y el efecto de los sueños y el de la embriaguez, respectivamente, por la palabra "Entsprechung"[61]. Nietzsche llevó a cabo esta sustitución con el propósito, quizás, de prevenirnos de que viésemos aquella relación como una relación de similaridad o semejanza, sentidos implícitos en la palabra sustituida.

Como decíamos hace un momento, Nietzsche también se pregunta por el grado en que estos impulsos artísticos de lo apolíneo y lo dionisíaco se encuentran desarrollados entre los griegos.[62]

---

[61] Nietzsche, 41; ver también nota 22 del traductor.
[62] Nietzsche, 47.

Y como no tenemos muchos testimonios o evidencias acerca de los sueños de los griegos, el autor conjetura de la siguiente manera:

> ...dada la aptitud plástica de su ojo, increiblemente precisa y segura, así como su luminoso y sincero placer por los colores, no será posible abstenerse de presuponer, para verguenza de todos los nacidos con posterioridad, que también sus sueños poseyeron una causalidad lógica de líneas y contornos, colores y grupos, una sucesión de escenas parecida a sus mejores relieves, cuya perfección nos autorizaría a decir, si fuera posible una comparación, que los griegos que sueñan son Homeros, y que Homero es un griego que sueña...[63]

La aptitud plástica del ojo griego, el placer claro y sincero por los colores, la causalidad lógica de las líneas y los colores, son todas características que debemos ver reflejadas entonces en las obras de arte apolíneas y, en especial, la poesía de Homero, la épica, la cual Nieztsche toma como ejemplo de aquellas. La poesía épica se nos manifiesta (en nuestra imaginación) con toda la claridad y la precisión de las imágenes apolíneas, nos deleitamos en la captación inmediata de las figuras y las formas, y aún cuando en su lectura nos encontremos con un Aquiles lleno de cólera, la imagen de este Aquiles conserva la tranquilidad y el sosiego del dios escultor, Apolo. En la concatenación rítmica del hexámetro, la sucesión continua y pausada de las bellas imágenes, y la precisión de las figuras y las formas, se nos revela el influjo del impulso apolíneo de la belleza.

---

[63] Nietzsche, ibidem.

El profundo placer y la alegre necesidad que antes sentíamos -y también, según Nietzsche, el supuesto sustrato común, el *ser primordial*- por el mundo de arte de los sueños, lo sentimos ahora por la obra de arte que crea el artista apolíneo; es decir, la obra de arte del artista apolíneo produce un efecto correspondiente al que produce el sueño, la 'obra de arte' creada por nuestro sustrato común.

La pregunta que tenemos que hacernos ahora es ¿porqué experimentamos un profundo placer por las bellas imágenes? Para contestar esta pregunta Niezsche utiliza una vez más la analogía del sueño y nos recuerda los efectos que produce este fenómeno fisiológico como, por ejemplo, que en el medio de la ilusión de los sueños nos decimos "Es un sueño, quiero seguir soñándolo" y que, para disfrutar de este mundo onírico, nos olvidamos de la realidad cotidiana. Estos fenómenos entonces le llevan a formular la suposición metafísica de que lo verdaderamente existente, lo *Uno primordial*, lo eternamente sufriente y contradictorio, anhela la apariencia (*Schein*) y busca su liberación del sufrimiento y la contradicción a través de ella.[64] A nosotros, que nos encontramos inmersos en esta apariencia, no nos queda entonces otro remedio que concebir esta realidad empírica de espacio, tiempo y multiplicidad como lo no verdaderamente real.[65]

---

[64] Nietzsche, cap. 4, 56-57.
[65] Nietzsche, cap. 4, 57.

Niezsche nos pide que nos olvidemos por un momento de esta nuestra "realidad empírica" y que nos imaginemos que todo este mundo y nuestra existencia es a cada momento la representación (*Vorstellung*) de aquel ser primordial, eternamente sufriente y contradictorio.[66] Si esta representación continua del mundo y de la existencia humana es la primera satisfacción de aquel anhelo primordial por la apariencia y de la liberación a través de la apariencia, entonces el sueño constituiría una satisfacción todavía mayor de aquel anhelo y el grado que le correspondería sería el de la *apariencia de la apariencia* (*Schein des Scheins*).[67] De manera que el profundo placer que experimentamos por los sueños y, análogamente, por las obras de arte apolíneas, tiene su origen en esta 'depontenciación' de la apariencia a la *apariencia de la apariencia* y la satisfacción o liberación del deseo primordial de apariencia.

[66] Nietzsche, ibidem.
[67] Nietzsche, ibidem.

Para darnos una idea más clara de lo que quiere decir, Nietzsche recurre a una pintura de Rafael que muestra de manera simbólica esta depotenciación de la apariencia a la *apariencia de la apariencia*. En el cuarto capítulo nos dice:

> En su *Transfiguración* la mitad inferior, con el muchacho poseso, sus desesperados portadores, los perplejos y angustiados discípulos, nos muestra el reflejo del eterno dolor primordial, fundamento único del mundo: la "apariencia" es aquí reflejo de la contradición eterna, madre de las cosas. De esa apariencia se eleva ahora, cual un perfume de ambrosía, un nuevo mundo aparencial, casi visionario, del cual nada ven los que se hallan presos en la primera apariencia- un luminoso flotar en una delicia purísima y en una intuición sin dolor que irradia desde unos ojos muy abiertos. Ante nuestras miradas tenemos aquí, en un simbolismo artístico supremo, tanto aquel mundo apolíneo de la belleza como su sustrato, la horrorosa sabiduría de Sileno, y comprendemos por intuición su necesidad recíproca.[68]

Además, este pasaje es importante porque en él Nietzsche nos da una imagen esquemática de su metafísica estética en la que el sustrato (*Untergrund*) del mundo apolíneo de las apariencias es aquella sabiduría de Sileno, la cual nos dice que 'lo mejor es no haber nacido' y, si esto ya no es posible, 'lo segundo mejor es morir pronto'.

---

[68] Nietzsche, 57-58.

Lo interesante de todo esto es que el sustrato, el cual en última instancia no es otra cosa que lo dionisíaco, aparece en la obra de Rafael como una emanación de lo Uno primordial, esto es, como un reflejo (*Widerspiegelung* o *Widerschein*) de lo eternamente sufriente y contradictorio, y, en este sentido, es también una apariencia (*Schein*). Sobre esta primera apariencia es que entonces se eleva una segunda apariencia, el mundo apolíneo de la belleza, como un delicado "perfume de ambrosía", e inmediatamente nos damos cuenta de que este arte no es un mero accesorio prescindible, ni encuentra su razón de ser en el placer frívolo que podamos sentir por la belleza, sino que brota de una necesidad muy íntima de todos nosotros y de aquel sustrato que le sirve de base. Porque, ¿de que otra manera podríamos soportar todo lo horrible y espantoso de la existencia sino es con la ayuda del impulso apolíneo de la belleza? Pues en este impulso se cumple una de las funciones principales que tiene el arte que es la de superar (*überwinden*) ese núcleo de dolor y sufrimiento inherente a la existencia humana.

El modo como el arte logra esta superación es mediante la transfiguración (*Verklärung*); el impulso apolíneo es, por tanto, ese espejo transfigurador de la belleza en el que todo lo feo y terrible se traduce en imágenes hermosas. Sobre este particular Richard Schacht señala:

> In any event, it should be clear by now that Niezsche in BT *(Birth of tragedy)* thinks of what art is in terms of what art does and how art does it; and that for him the answers to these two questions are to be given in terms of the notions of overcoming (*Überwindung*) and transfiguration (*Verklärung*).[69]

Y un poco más adelante añade lo siguiente con relación al arte como satisfacción de ciertas necesidades:

> It should be further evident that this 'overcoming' is to be understood in relation to certain human needs that Nietzsche regards as fundamental and profoundly compelling, thereby endowing art with an extraordinary importance trascending that of mere enjoyment or satisfaction derived from entertainment or self-expression.[70]

Pero debemos tener cuidado cuando hablamos de la necesidad de lo Uno primordial, esto es, de aquel anhelo por el "Schein" y la manera en que éste satisface esa necesidad con la liberación en el mundo de las apariencias.

---

[69] Schacht, 135.
[70] Schacht, ibidem.

Esta necesidad es una necesidad distinta de aquella nacida de un estado de flaqueza y pobreza extrema y es, por el contrario, una necesidad que brota (paradójicamente) de una superabundancia y desbordamiento total. Pero hablar del deseo y la exuberancia, del querer y la desmesura, del anhelo y el exceso, es adentrarse en el terreno de lo dionisíaco, un dominio que subyace a la esfera de lo apolíneo y que le sirve de fundamento. Hacia este reino desconocido es que ahora debemos dirigir nuestros pasos.

Capítulo 2. El impulso artístico dionisíaco

En este segundo capítulo trataremos de indagar un poco acerca de lo que Nietzsche entiende por el otro impulso artístico, lo dionisíaco, al cual la mayoría de los intérpretes de su pensamiento consideran comúnmente como el fundamento último de las cosas en contraposición al mundo elusivo de las imágenes y las apariencias. Ya vimos que para darnos una noción más clara de lo que él entiende por lo apolíneo, Nietzsche estableció una analogía o, mejor aún, una correspondencia entre este impulso artístico y el fenómeno fisiológico del sueño; pues de la misma manera va a proceder en el caso de lo dionisíaco, pero comparándolo esta vez con el fenómeno fisiológico de la embriaguez o intoxicación. De modo que la embriaguez debe producir un efecto correspondiente al que produciría lo dionisíaco. En el primer capítulo Nietzsche nos dice que en los estados fisiológicos de intoxicación - no importa si éstos son producidos espontáneamente por el deseo sexual o la llegada de la primavera, o si son inducidos artificialmente por la ingestión de ciertas bebidas o comidas narcóticas- se intensifican de manera extrema los sentimientos de dolor y éxtasis deleitoso, trayendo como consecuencia que el sujeto que los experimenta caiga en un completo olvido de si mismo.[71]

---

[71] Nietzsche, 44.

En este sentido podemos hablar de lo dionisíaco como esa extraña unión de placer y dolor por la aniquilación del *principio de individuación*[72], el cual es el guardián y protector -como habíamos visto en el capítulo anterior de este trabajo- de todo lo subjetivo e individual. Por consiguiente, podemos observar que en el caso de lo dionisíaco sucede todo lo contrario de lo que sucedía en el caso de la experiencia artística apolínea: si en esta encontramos un profundo placer por el *principio de individuación* y por la creación y la contemplación de la *bella apariencia*, en el caso de lo dionisíaco lo que vemos es una mezcla curiosa de los sentimientos de dolor y éxtasis deleitoso ante la aniquilación de dicho *principio* y de la bella imagen. Y de este modo se nos vuelve manifiesta de forma inmediata la antítesis en el origen y meta de cada uno de los impulsos artísticos (acerca de la cual Nietzsche había hablado al comienzo de su ensayo). Si el origen y meta del impulso apolíneo es este placer en la bella imagen y el *principio de individuación*, el origen y meta del impulso dionisíaco es, por el contrario, el placer por la destrucción de los mismos. Y en este sentido Deleuze tiene toda la razón cuando afirma que lo apolíneo y lo dionisíaco no se oponen como los dos términos de una contradicción, es decir, como una tesis y su antítesis, sino en el modo antitético en que cada uno de los impulsos la resuelve.[73]

---

[72] Nietzsche, 43.
[73] Gilles Deleuze, "El problema de la tragedia", Nietzsche y la filosofía (Barcelona: Editorial Anagrama, 1986): 21-22.

Al romperse, por tanto, el *principio de individuación*, el ser humano cae en aquel estado de autoalienación mística del que hablábamos, en el que todo lo subjetivo e individual se hunde en el río del olvido, el ser humano se siente no solamente unido o fusionado con los demás y con la naturaleza sino uno con ellos.[74] Así, todas las barreras sociales, políticas y económicas que antes separaban a los seres humanos, ahora han quedado rotas, y si antes este mismo ser humano había visto la naturaleza como algo extraño a él, ahora se reconcilia con ella. Como aquel *velo de Maya* que lo mantenía separado de lo *Uno primordial* se ha desgarrado, ahora se siente unido con este último. Pero, ¿de qué manera el expresa ese desgarramiento del *velo de Maya*, la destrucción del *principio de individuación* y la identificación con lo *Uno primordial*? Según Nietzsche, el artista manifiesta toda esta transformación mágico-dionisíaca que se opera en él -y cuyo efecto primordial es que el deja de ser si mismo- a través del grito y la canción, los movimientos rápidos del baile y los gestos sinuosos y flexibles de todo su cuerpo.[75]

---

[74] Nietzsche, 45.
[75] Nietzsche, ibidem.

Por eso Nietzsche nos dice hacia el final del primer capítulo que el artista ha dejado de ser artista para convertirse en una obra de arte[76], es decir, el artista ha perdido su individualidad y subjetividad y se ha convertido en otra cosa, en este caso, en uno de esos dioses que antes contemplaba con deleite en los sueños[77] y con el cual no se podía unir o fusionar porque el *principio de individuación* lo guardaba de ello. Ahora que en el estado dionisíaco este *principio* se ha quebrantado, el artista se ha transfigurado en esta figura divina y camina tan extático y erguido como el dios caminaba en sus sueños. Al final de este primer capítulo también nos habla de aquel "nuestro ser más íntimo, el sustrato común de todos nosotros", (del cual había hablado a propósito del sueño y del placer que sentimos en el mismo), como de "lo Uno primordial" y "el artista dionisíaco de los mundos", veamos:

> El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez. El barro más noble, el mármol más precioso son aquí amasados y tallados, el ser humano, y a los golpes del cincel del artista dionisíaco de los mundos resuena la llamada de los misterios eleusinos: "¿Os postráis, millones? ¿Presientes tú al creador, oh mundo?"-[78]

---

[76] Nietzsche, ibidem.
[77] Nietzsche, ibidem.
[78] Nietzsche, 30.

Lo que nos encontramos al final de este capítulo es una situación similar a la que habíamos encontrado cuando hablamos del impulso apolíneo y decíamos, basándonos en la opinión de Fink, que Niezsche daba un "salto" desde la experiencia de un *fenómeno fisiológico* humano (en este caso, el mencionado impulso apolíneo) a la concepción de un *ser primordial* que posee este mismo impulso y es el que verdaderamente experimenta el inmenso placer en el sueño. En el pasaje que citamos, encontramos que quien siente placer por la destrucción del *principio de individuación* no es solamente el ser humano al estar sumergido en el estado fisilógico de la embriaguez, sino que quien realmente satisface el impulso artístico dionisíaco es una especie de *Supra-Ser primordial*, al cual se reconoce en este momento como lo "Uno primordial" o "el artista dionisíaco de los mundos"; de modo que ahora, (al igual que en el caso del impulso apolíneo del sueño), se transfiere el impulso dionisíaco a este *ser primordial*. Por consiguiente, debemos entender que tanto "nuestro ser más íntimo, el sustrato común a todos nosotros", "lo misterioso Uno primordial", y "el artista dionisíaco de los mundos", designan una y la misma cosa que estaría más allá de los fenómenos artísticos de lo apolíneo y lo dionisíaco, pues estos últimos son reflejos, emanaciones de los instintos artísticos de lo *Uno primordial* mediante las cuales éste satisface su deseo primordial de apariencia.

Rethy ha señalado[79] correctamente, a nuestro entender, que lo dionisíaco presenta una ambivalencia --una ambivalencia que nosotros resaltaremos más adelante en nuestra discusión más concentrada y detallada del elusivo sustrato sobre el cual se sostiene la llamada metafísica de artista de Nietzsche-- ya que a veces lo dionisíaco aparece como una emanación de lo *Uno primordial* y otras veces aparece ocupando el mismo lugar de este *Uno*, tomando la función de fundamento último del cual emanan todas las demás cosas. Esta colocación de lo dionisíaco en el lugar de fundamento último y la noción de un *ser primordial* como "artista dionisíaco de los mundos" podría llevar a algunos a pensar que la realidad última es lo dionisíaco. Sin embargo, para nosotros, lo que Nietzsche parece sugerir ya en este primer capítulo es que el "artista de los mundos", es unas veces artista apolíneo en la creación de las bellas imágenes, y otras veces es artista dionisíaco en la destrucción de las mismas, y que con su noción de lo *Uno* apunta hacia la posible unidad de lo apolíneo y lo dionisíaco, la unidad de la diferencia, la unidad de dos principios antitéticos que engendran la obra de arte trágica.

[79] Rethy, 8.

Al comienzo del segundo capítulo, Nietzsche sostiene que también la embriaguez es un "estado artístico inmediato de la naturaleza" en el que ésta "agota" directamente su impulso artístico dionisíaco sin que tenga que mediar artista humano alguno.[80] De hecho, la naturaleza satisface su impulso en la obra de arte de la embriaguez, y en esta satisfacción no necesita para nada al artista humano individual, sino que quiere destruir esta misma individualidad y liberarlo a través de "un sentimiento místico de unidad"[81]. Nietzsche nos dice que con respecto de este estado artístico inmediato de la embriaguez, el artista es, entonces, un imitador, esto es, un artista dionisíaco de la embriaguez[82]. Pero ya tuvimos ocasión de ver en que estado precario queda la noción de "imitación" cuando discutimos la situación del artista apolíneo en el capítulo anterior; pues, este artista, más que imitar las imágenes oníricas que contempla durante el sueño, lo que hace más bien es dar expresión al impulso artístico apolíneo en la creación de las obras de arte apolíneas. De la misma manera, el artista dionisíaco no imita el contenido de las visiones que tiene cuando se encuentra en el estado artístico inmediato de la embriaguez, sino lo que hace es también dar expresión al impulso artístico dionisíaco que le lleva a la creación de obras de arte dionisíacas.

---

[80] Nietzsche, 46.
[81] Nietzsche, ibidem.
[82] Nietzsche, ibidem.

De modo similar a como había hecho en el caso de lo apolíneo, Nietzsche también se pregunta "en qué grado y hasta qué altura"[83] estaba desarrollado el impulso dionisíaco entre los griegos y descubre que entre el "griego dionisíaco" y el "bárbaro dionisíaco" existe una gran diferencia. Las festividades dionisíacas de estos "bárbaros" se caracterizaban por un salvaje desenfreno sexual y desembocaban en una mezcla terrible de voluptuosidad y crueldad que a Nietzsche siempre le ha parecido un auténtico "bebedizo de bruja"[84]. Estas festividades dionisíacas, por el contrario, adquirieron entre los griegos un significado del todo distinto y fue entre ellos que por primera vez la destrucción del *principio de individuación* adquirió el carácter de arte. Esta sublimación de las festividades dionisíacas en obras de arte (tragedias) Nietzsche la describe en los siguientes términos:

> Mas si nos fijamos en el modo como el poder dionisíaco se reveló bajo la presión de ese tratado de paz, nos daremos cuenta ahora de que, en comparación con aquellos saces babilónicos y su regresión desde el ser humano al tigre y al mono, las orgías dionisíacas de los griegos tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración. Sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico.[85]

---

[83] Nietzsche, 47.
[84] Nietzsche, 48.
[85] Nietzsche, ibidem.

El nuevo sentido que adquirieron las festividades dionisíacas entre los griegos fue el de *festividades de liberación del mundo y de días de transfiguración*. Con este nuevo significado que se le dio a las festividades dionisíacas, aquella mezcla de voluptuosidad y crueldad se transformó, entonces, en el sentimiento de que el dolor también produce placer y que éste puede arrancar de nuestro pecho gemidos de dolor.[86] De esta manera se aclara un poco más lo que Nietzsche quiso decir cuando afirmó que lo dionisíaco era esa curiosa mezcla de espanto y éxtasis deleitoso ante el aniquilamiento del *principio de individuación*; pues lo que sucede en el estado dionisíaco es que en la intensificación y excitación máxima del éxtasis placentero nos damos cuenta de que en verdad no somos unos seres diversos y divididos en el espacio y en el tiempo, sino que somos Uno. En el grito de dolor se revive aquel momento en el que lo *Uno primordial* fue dividido y multiplicado en un mundo de individuos. Nietzsche ve este sentimiento de dolor en medio del placer como un rasgo sentimental de la naturaleza:

> En la alegría más alta resuenan el grito del espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible. En aquellas festividades griegas prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la naturaleza, como si ésta hubiera de sollozar por su despedazamiento en individuos.[87]

---

[86] Nietzsche, 49.
[87] Nietzsche, 49.

Todos estos fenómenos nos indican entonces que el impulso dionisíaco estuvo bien desarrollado entre los griegos. Ahora debemos hablar del artista dionisíaco y mencionar otras características que debemos incluir dentro del ámbito de lo dionisíaco.

Como habíamos visto anteriormente, bajo el influjo de los sentimientos de dolor y éxtasis deleitoso, llevados a un grado máximo de intensificación y excitación, se produce la destrucción del *principio de individuación*, de manera que ahora el artista se ha despojado de toda su individualidad y subjetividad y se siente unido (*ist...eins geworden*) con lo *Uno primordial*, lo eternamente sufriente y contradictorio. Al estar unido con lo *Uno primordial* el artista produce una copia (*Abbild*) inmediata del dolor y la contradicción eterna en forma de música.[88] En este sentido Nietzsche nos dice también que a la música se le ha llamado correctamente "una repetición (*Wiederholung*) del mundo y un segundo vacíado (*ein zweiter Abguss*) del mismo"[89]. Esta música es entonces un reflejo (*Widerschein*) a-figurativo y a-conceptual (*bild- und begrifflos*), junto con la liberación (*Erlösung*) -y el placer por la liberación- en la apariencia (*Schein*), de aquel dolor y sufrimiento primordiales.

[88] Nietzsche, 63.
[89] Nietzsche, ibidem.

Para aproximarnos un poco más a lo que Nietzsche quiere decir aquí sobre la música, quizás sería conveniente retornar por un momento a aquel pasaje en que habla sobre la "pintura simbólica" de Rafael, con la cual el filósofo nos mostró lo que el vino a llamar la "depotenciación" de la *apariencia* en la *apariencia de la apariencia*. En dicho pasaje vimos como el sustrato, la sabiduría de Sileno o lo dionisíaco, aparecía como el reflejo (*Wiederspiegelung*) del eterno dolor primordial, único fundamento del mundo, y Nietzsche dijo allí además que este sustrato dionisíaco era también una apariencia producto del reflejo (*Widerschein*) de la eterna contradicción, madre (en alemán padre, *Vater*) de las cosas. Por consiguiente, la música en tanto que reflejo a-conceptual y a-figurativo del eterno dolor y sufrimiento de lo *Uno primordial* es ese sustrato dionisíaco de la sabiduría de Sileno, y, en tanto que reflejo de eso *Uno primordial*, ella también es *apariencia* (*Schein*) y, como apariencia, es, además, una satisfacción de aquel anhelo primordial de lo *Uno* por la apariencia y de ahí el placer en la liberación en la apariencia. Por lo tanto, la música, en su más alta expresión, es decir, en tanto que expresa de manera inmediata el dolor, el sufrimiento y la contradicción eterna, es enteramente dionisíaca.

En el capítulo sexto, Nietzsche nos dice que la música se halla en una relación simbólica inmediata con lo *Uno primordial*, esto es, más allá y por encima de los fenómenos, las apariencias, las imágenes, etc..., todos estos elementos apolíneos que, a pesar de que se hallan también en una relación simbólica con lo *Uno primordial*, ésta es una relación simbólica mediata, en tanto que son meramente unas apariencias de las apariencias de la realidad empírica.

Esta destinado a errar entonces el que quiera fundamentar la distinción entre lo apolíneo y lo dionisíaco basándose en la diferencia entre imagen y símbolo, pues en el texto no se nos dice que el símbolo sea territorio exclusivo de lo dionisíaco, sino que bajo la influencia de este impulso se produce "una intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas (*symbolischen*) y que "es necesario un nuevo mundo de símbolos (*Symbole*), por lo pronto el simbolismo (*Symbolik*) corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros".[90] Todo este nuevo desencadenamiento de símbolos lo que quiere expresar es algo inaudito, jamás sentido: el desgarramiento del *velo de Maya*. Por consiguiente, se necesita un nuevo mundo de símbolos, pero no se excluye el simbolismo de la palabra, el cual también utilizamos en el arte apolíneo, por ejemplo, en la poesía épica.

---

[90] Nietzsche, 49.

Pero tampoco se puede establecer esta distinción basándose en la diferencia (que se deriva de aquella otra) entre artes visuales y música, porque para Nietzsche existe música que no es dionisíaca, como la música apolínea, la cual no es más que "arquitectura dórica en sonidos"[91]. Quizás la diferencia entre lo apolíneo y lo dionisíaco y, por consiguiente, la diferencia entre un arte que es producto del impulso apolíneo y otro arte que es producto del impulso dionisíaco, no haya que buscarla en el medio a través del cual ellas se transmiten, sino por el efecto, es decir, por el tipo de placer distinto que producen en nosotros. Una obra de arte apolíneo produce aquel íntimo deleite y alegre necesidad que sentimos profundamente por la *bella apariencia* y el *principio de individuación*, mientras que el placer que sentimos por una obra de arte dionisíaca tiene su origen y meta en el dolor y el éxtasis deleitoso en la destrucción de aquel *principio* y de la bella imagen. Después de todo, quizás, la oposición entre lo apolíneo y lo dionisíaco es solamente una antítesis estilística que tiene que ver directamente con la manera diferente en que se organizan y disponen los símbolos en una determinada obra de arte. De ahí la diferencia, por ejemplo, entre la poesía épica y la lírica; son dos estilos completamente distintos que provocan un efecto y un placer distinto en nosotros porque tienen en el fondo un origen y una meta también distinta.

---

[91] Nietzsche, ibidem.

Lo apolíneo y lo dionisíaco demarcan dos reinos distintos del placer que brotan de un origen y meta antitéticos: por un lado, placer en la creación, pero, por el otro lado, e igualmente importante, también placer en la destrucción. Más adelante tendremos la ocasión de volver sobre este tema, pero por ahora debemos retornar a la cuestión de la música.

La música o la melodía en tanto que sustrato es también lo primero, lo más original, el fundamento, el presupuesto, lo más importante[92], y posee, además, la "máxima generalidad y vigencia universal"[93] y es, podríamos decir, en última instancia, un reflejo de lo infinito. De manera que podríamos decir también que lo dionisíaco es la idea (en el sentido platónico de la idea como la esencia, lo más original y universal) en contraposición con el ídolo[94], el cual no es más que una copia o réplica. Las apariencias, los fenómenos, las imágenes, son también ídolos y pertenecen al ámbito de lo apolíneo. La melodía tiene, entonces, un carácter ideal en el sentido de que puede sufrir innumerables objetivaciones en diferentes textos[95], sin que se agote para nada el núcleo de su contenido. Según Nietzsche, en la melodía la desmesura de la naturaleza se revela como placer, dolor y conocimiento.

---

[92] Nietzsche, 68-69.
[93] Nietzsche, 71-72..
[94] Nietzsche, 96-97.
[95] Nietzsche, 69.

Pero este conocimiento es un conocimiento completamente distinto de aquel que exigía el *principio de individuación* en su aspecto ético y que tenía como ley el individuo y, para mantenerlo dentro de los límites de la individualidad y de la subjetividad, reclamaba de él conocimiento de sí mismo y mesura. Ahora este *principio de individuación* se ha quebrado y el ser humano se ha olvidado de todos los preceptos y prescripciones que le había dado el divino Apolo, el Resplandeciente. El individuo -y con él la subjetividad, el límite, la proporción y la mesura- se han hundido en el negro abismo de lo dionisíaco. El conocimiento que se nos revela ahora en el mundo de lo dionisíaco es el conocimiento de lo ilimitado, de lo inconmensurable, de la desmesura. Ahora, el arte dionisíaco en su embriaguez dice la verdad, pero esta verdad no es la verdad frágil de contornos bien delineados y de límites claros y precisos, sino una verdad que se revela como abundancia, plenitud, desmesura, exceso. Tampoco encontramos en el ámbito de lo dionisíaco la bella imagen, la cual gozaba en el mundo apolíneo de un privilegio y una preponderancia increíbles. El anhelo constante por ir más allá[96] y sobrepasar todos los límites, el desbordamiento, la desmesura, el exceso, en fin, el sustrato dionisíaco, ha inundado la bella imagen haciéndola estallar, desde dentro, en mil pedazos.

---

[96] Nietzsche, 188.

Lo que aparece en su lugar es ahora algo completamente distinto: todo lo feo y espantoso del ser, la contradiccón, el dolor, el sufrimiento y la sabiduría del sufrimiento. Tampoco encontramos en este fondo dionisíaco aquel bien que se erigía orgullosamente como meta digna de ser seguida por todo ser humano, sino lo que encontramos ahora es un espíritu inquieto y juguetón (inocencia), esto es, el espíritu dionisíaco de la música, una premonición o presentimiento (*Ahnung*) de aquel "trasgo dionisíaco"[97] que será Zaratustra. En contraposición con toda la claridad, relajamiento y frialdad de la imagen y la apariencia, el mundo dionisíaco es el mundo de la agitación y el desasosiego, el tumulto incontrolable de la pasión y el deseo envueltos en una densa oscuridad y en el calor más intenso. Tampoco deben confundirnos las posiciones espaciales, pues, a pesar de que lo dionisíaco aparece como lo más profundo y el sustrato de todas las cosas, lo dionisíaco es también lo más alto.

[97] Nietzsche, 36.

Parte II. La antítesis apolíneo-dionisíaca como una oposición estética y no metafísica

Capítulo 3. Sobre el carácter ilusorio de la metafísica en El nacimiento de la tragedia

Sección 1. Interpretación tradicional de la metafísica estética

La asociación de lo apolíneo con el mundo de las apariencias, los fenómenos y las imágenes y la de lo dionisíaco con la Idea, la esencia y el sustrato, ha llevado tradicionalmente e, incluso, nos atreveríamos afirmar que casi generalmente, a creer (erróneamente, creemos nosotros) a los especialistas en la obra y el pensamiento de F. Nietzsche que éste mantuvo (por lo menos hasta la publicación de las Consideraciones Intempestivas) la dicotomía metafísica entre esencia y apariencia, entre cosa en sí y fenómeno.

De manera que estos estudiosos, basándose en el tipo de relación (supuestamente) distinta que Nietzsche mantuvo con respecto de la creencia en la metafísica, dividen la obra de este último en dos periodos igualmente distintos, a saber, un primer período pre-crítico o temprano que culminaría con la publicación de las Consideraciones intempestivas y durante el cual creyó, ingenua y a-críticamente, en la metafísica, y un segundo periodo crítico o tardío que comenzaría con la publicación de Humano, demasiado humano y en el que daría paso a un ataque frontal y decidido contra toda creencia metafísica. Este juicio, con el pasar de los años y su reiteración continua por generaciones de intérpretes, ha llegado a adquirir la solidez huera del dogmatismo y el carácter dudoso de una verdad "incuestionable" acerca de El nacimiento de la tragedia. Por el momento, en este tercer capítulo nos dedicaremos a repasar las opiniones de algunos autores que sostienen de una u otra forma que en esta primera obra el filósofo conserva todavía la mencionada contraposición metafísica y luego procederemos a confrontar estas opiniones con lo dicho en los dos primeros capítulos y con otros pasajes de El nacimiento de la tragedia.

Entre estos autores se encuentra J.T. Wilcox, quien hablando acerca de El nacimiento de tragedia nos dice en su libro Truth and Value in Nietzsche lo siguiente:

> ...in this earliest work he held, as Schopenhauer had, that there was a way of going beyond the Kantian agnosticism about the nature of the in-itself. He held that music, art generally, and some dionysian states of intoxication gave us insight into the ultimate reality which expresses itself in phenomena; and that the ultimate reality was of the nature of will.[98]

De esta interpretación de Wilcox se desprenden dos cosas: primero, que Nietzsche mantiene en la oposición apolíneo-dionisíaca la distinción metafísica entre cosa en sí y fenómeno y, segundo, que aquella oposición es depués de todo nada más que la versión nietzscheana de la división schopenhaueriana entre el mundo como voluntad y representación.

Un caso curioso es el de George J. Stack. Este autor -al hablar del Nietzsche temprano- trae a colación la influencia que ejerció sobre este último F. A. Lange, un filósofo de la ciencia post-kantiano, con su libro The History of Materialism . Fue a partir de una cuidadosa lectura de este libro que Nietzsche encontró por primera vez un análisis crítico de la filosofía de Kant y, en particular, de la noción kantiana de cosas en sí mismas.[99] Ahora bien, ¿qué fue lo que, según Stack, encontró Nietzsche en este libro que le impresionó tanto? Para contestar esta pregunta tendremos que seguir el análisis que hace Stack de la crítica langeana a la filosofía de Kant y de este modo ver la influencia que Lange pudo haber tenido sobre Nietzsche.

---

[98] J.T. Wilcox, Truth and Value in Nietzsche (Ann Arbor: 1974): 100, citado por George J. Stack, "Nietzsche's Critique of Things-In-Themselves", Diálogos 36 (Noviembre 1980): 37.
[99] Stack, 33.

Lange lleva acabo el análisis de esta filosofía en un capítulo de su libro que lleva por nombre "Kant and materialism" en el que dice cosas como la siguiente:

> ...the objects of experience are only *our* objects...the whole objective world is...not absolute objectivity, but only objectivity for man and any similarly organized beings, while behind the phenomenal world, the absolute nature of things, the 'things-in-themselves', is veiled in impenetrable darkness.[100]

De acuerdo con la opinión de Stack, en la evaluación que lleva a cabo Lange éste va a enfatizar a la vez, tanto el carácter agnóstico de la filosofía kantiana acerca de las cosas en si mismas, como la naturaleza fenoménica de todo conocimiento.[101] Pero Lange no solamente se contenta con esta interpretación que hace de Kant, sino que también se lanza a la tarea de dar una "explicación materialista" del *a priori* kantiano basándose en lo que el llama la "organización psicológico-física" del ser humano.

---

[100] F.A. Lange, The History of Materialism, II (London: 1925): 156, citado por Stack, 34.
[101] Stack, ibidem.

A propósito de esta explicación materialista Stack escribe:

> The upshot of Lange's analysis of Kant thougth is that the 'necessity' of a priori knowledge is shaped before experience by what is called 'the physico-psychological organization of man'. This 'phenomenon' is assumed in order to avoid trascendental assumptions introduced to account for a priori knowledge and law-like experiences. Inventively, Lange offers his resolutions of problems in the Kritik in terms of physiological determinations of our experiences and psychic interpretations of our conceptions. Emphasizing the common, but unknown, root of sensibility and understanding, Lange claims that in the most rudimentary sensory processes there are 'logical' connections that correspond to the activity of concious thought.[102]

Según la opinión de Stack, una interpretación psicológico-física de este tipo es la que encontramos en las investigaciones nietzscheanas sobre el "origen" de las categorías del entendimiento.[103]

Por otro lado, además de "resolver" algunos problemas dentro de la filosofía kantiana, Lange critica también la noción kantiana de "cosa en sí" y cuestiona, por ejemplo, el conocimiento que obtenemos de la experiencia, porque las leyes que encontramos en las cosas son leyes que hemos creado nosotros mismos y las cosas mismas ya no son más "cosas", sino fenómenos.[104]

---

[102] Stack, 35.
[103] Stack, ibidem.
[104] Lange, 200, citado por Stack, ibidem.

También sostiene que las cosas en sí mismas son inconcebibles, porque, a diferencia de los fenómenos, aquellas no se encuentran condicionadas por las formas *a priori* del espacio y del tiempo.[105] La crítica langeana de la concepción kantiana de cosas en sí mismas desemboca, por consiguiente, en lo que Stack llama un "fenomenalismo radical": para Lange la única "realidad" que puede ser conocida es entonces la del mundo de los fenómenos.[106] Que Lange causó una honda impresión en el joven Nietzsche es algo que podemos constatar en una paráfrasis que hace este último de una de las conclusiones a las que llega aquél acerca de las cosas en si mismas. En dicha conclusión Lange escribe:

> The true essence of things, the last cause of all phenomena,is...not only unknown to us, but even the idea of it is nothing more and nothing less that the last outcome of an antithesis determined by our organization, and of which we do not know whether, beyond our experience, it has any meaning at all.[107]

[105] Lange, 193, n. 25, citado por Stack, ibidem.
[106] Lange, 217, citado por Stack, 36.
[107] Lange, 218, citado por Stack, ibidem.

Esta conclusión es la que, según Stack, aparece parafraseada por Nietzsche en una carta de 1866 que lee como sigue:

> ...das wahre Wesen der Dinge...ist uns nicht nur unbekannt, sondern es ist auch der Begriff desselben nicht mehr und nicht weniger als die letzte Ausgeburt eines von unsrer Organisation bedingten Gegensatzes, von dem wir nicht wissen, ob er ausserhalb unsrer Erfahrung irgendeine Bedeutung hat.[108]

Sin embargo Stack, luego de haberse tomado el trabajo y la molestia de poner en evidencia la relación entre Lange y Nietzsche y llamar la atención sobre la influencia que pudo haber ejercido aquél sobre este último en cuanto al rechazo de las cosas en si mismas y el consiguiente apego a un tipo de fenomenalismo "radical", termina diciéndonos que la influencia de Schopenhauer tuvo más peso que la de Lange y que cuando escribió El nacimiento de la tragedia volvió a caer en la distinción metafísica entre cosa en sí y fenómeno, conservada en la distinción entre lo dionisíaco y lo apolíneo.

[108] Friedrich Nietzsche, Werke in Drei Bänden, II, 970, citado por Stack, ibidem, nota 11.

Escribe Stack:

> Apparently Lange's influence did not outweigh that of Schopenhauer when the Birth of tragedy was composed. For, Nietzsche refers there to an *Urwille*, a 'primal will', that lies behind or beneath the phenomena encountered in the world and in our "empirical existence". Nietzsche mentions the need to distinguish between phenomena and things in themselves and makes numerous claims to have an intuitive grasp of a metaphysical or metempirical 'reality'. The irrational 'Dionysian' ground of the world cannot be grasped conceptually since it is transfigured by the 'Apollinian' power of mind and art. There is no doubt that Nietzsche does retain a residual kantianism in The Birth of Tragedy that he emphasized the distinction between the phenomenal world and things-in-themselves.[109]

Aquí volvemos a encontrar con una interpretación similar a la que habíamos encontrado en el caso de Wilcox: por un lado, el contraste que Nietzsche establece entre lo apolíneo y lo dionisíaco es entendido como la oposición metafísica entre cosa en si y fenómeno y, por el otro lado, se nos dice que aquel contraste no es otra cosa que la traducción de la oposición schopenhaueriana entre el mundo como voluntad y como representación. De manera que para Stack, Nietzsche conserva todavía en su primera obra un residuo metafísico kantiano: la distinción entre cosa en si y fenómeno.

---

[109] Stack, 37.

Por último, queremos dejar aquí consignada la opinión de Alexander Nehamas según la cual el Nietzsche temprano - a diferencia del tardío- creía todavía en la metafísica: "In the later writings Nietzsche comes to deny the very contrast between things-in-themselves and appearance which was presupposed by his discussion of tragedy."[110]

Sección 2. La metafísica como ilusión

En la sección anterior vimos como los especialistas tienden a dividir la obra de Nietzsche en dos periodos desiguales: un periodo pre-crítico en el que éste aceptaba ingenua y a-críticamente la metafísica, y un periodo crítico en el que rechazaba categóricamente cualquier creencia en la misma; de modo que estos autores toman como criterio para establecer esta división el tipo de relación o actitud que el filósofo mantenía con la metafísica. Recientemente, sin embargo, y en un artículo titulado "The Invention of Dionysus and the Platonic Midwife: Nietzsche's Birth of Tragedy", James I. Porter ha puesto en tela de juicio lo que el denomina el "axioma interpretativo",(que no es otra cosa que aquella afirmación en el sentido de que el temprano Nietzsche creía inocentemente en la metafísica), y ha llamado la atención sobre el hecho de que la relación entre éste último y la

[110] Alexander Nehamas, Nietzsche: Life as Literature (Cambridge: Harvard University Press, 1985): 43.

metafísica fue --desde antes de la publicación de su primera obra-- una relación compleja.[111] Este autor retrotrae hasta principios de los años 60 la postura anti-metafísica del joven Nietzsche y cita como evidencia de esta actitud escéptica una carta, fechada el 27 de abril de 1862 y dirigida a sus amigos de infancia, Krug y Pinder, en la que afirma que la creencia en un mundo metafísico no es más que un "engaño" producto de la "infancia de los pueblos":

> That God became man only indicates that man shouldn't search for blessedness in the infinity; rather, he should ground his heaven on earth. The delusion of a world beyond has cast human spirits and minds in a false relation to the earthly world: it [that delusion] was the product of a childhood of peoples.[112]

Según Porter, estas sospechas del joven de diecisiete años, quizás ya influenciado por Kant, serían confirmadas luego por Lange. (Sobre la impresión que causó Lange en Nietzsche y la influencia que tuvo aquél sobre este último ya hemos tenido la opurtunidad de decir algo a propósito del artículo de Stack). En otra nota de los años 1872/3, Nietzsche pone en cuestión la creencia en la metafísica, apoyándose ahora en el mismo Kant: "Kant in a certain sense had a destructive contributing impact, for the belief in metaphysics is a thing of the past.

---

[111] Porter, 467.
[112] Friedrich Nietzsche, KSB #301 (Friedrich Nietzsche, Sämtliche Briefe. Kritische Studieausgabe, ed. G. Colli and M. Montinari), citado por Porter, ibidem.

Nobody will be able to count on his 'thing in itself' as though it were a binding master principle [ein bändigendes Princip]."[113]

Todos estos signos de interrogación puestos al lado de la metafísica y, en última instancia, la refutación misma de cualquier creencia en una realidad en sí, sirven muy bien de evidencias o contra-ejemplos contra la afirmación (generalmente sostenida) de que el joven Nietzsche era un adepto incondicional a la creencia en suposiciones metafísicas y sobre estos ejemplos de escepticismo nietzscheano, Porter comenta: "Indices like these are exceedingly important records of Nietzsche's early, spirited attack on metaphysical assumptions -the postulates, or hypostases, of being, substance, the subject, reason, etc., for which Nietzsche had nothing but the greatest mistrust."[114]

Pero, Porter va más lejos aún y nos muestra lo que el entiende que es la "complejidad" de esta relación de Nietzsche con la metafísica, pues éste no solamente se dedica a atacar la metafísica y considerarla como una "invención", sino que la ve también como un elemento necesario. En el siguiente pasaje que vamos a citar, Porter parafrasea una carta de Nietzsche dirigida a Deussen de abril/mayo de 1868:

---

[113] Friedrich Nietzsche, KSA vol. 7, p.425 [1872/3] (Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kitische Studienausgabe, ed. G. Colli and M. Montinari), citado por Porter, 468, nota 3.
[114] Porter, 468.

> Metaphysics, Nietzsche recognizes, is a falsification; but at the same time it is a symptom of a deeply seated needs (Gemüthsbedürfnisse). It may be an edifying construction (Erbauung) and a kind of conceptual poetry (Begriffsdichtung), but for all that it is not something that can be simply waved away either.[115]

Un poco más adelante Porter describe este tipo de relación compleja que mantuvo Nietzsche con la metafísica como paradójica: "For there is a profound paradox in having to register one's belief in the inescapable necessity of metaphysical assumption which by themselves inspire absolutely no belief."[116] La actitud que tomó, entonces, el joven Nietzsche frente al problema de la metafísica, la encuentra Porter expresada en un ensayo de 1868 titulado "On teleology", en el que aquél afirma lo siguiente: "We remain mired in metaphysics, and must conjure forth a *Ding an sich*", owing to the painful limits of our intelect and of our cultural habits as well."[117] El autor sostiene que Nietzsche nunca se apartará de este juicio sobre la metafísica y añade luego el siguiente comentario: "Metaphysics, in his eyes, is the utterly banal predicament of modern culture. Woven into that culture's own mythologies and ideologies, metaphysics is for Nietzsche not something that can be dispelled, but only disbelieved."[118]

---

[115] Friedrich Nietzsche, KSB #568, citado por Porter, ibidem.
[116] Porter, ibidem.
[117] Friedrich Nietzsche, BAW 3, 372 (Nietzsche. Werke und Briefe. Hist.-Krit. Gesamtausgabe [Munich, 1933], citado por Porter, 469.
[118] Porter, ibidem.

De manera que para Porter la postura que adoptó Nietzsche, desde muy temprano, no fue la de un rechazo total ni la de una creencia ciega, libre de toda crítica, sino lo que él llama una actitud de "descreencia". Por consiguiente, este autor recomienda que cuando leemos El nacimiento de la tragedia, el punto de vista que debemos adoptar es esta actitud de descreencia frente a la metafísica, de modo que, concluye Porter, este primer libro de Nietzsche es un texto para ser leído, pero no creído. Escribe Porter:

> This is perhaps not the conventional or received wisdom on Nietzsche (though it can be shown to be compatible with much of it). But it is the view that will be adopted here, just as it will be argued that The Birth of Tragedy, far from being uncritically enthralled to a metaphysics that Nietzsche later abandoned, is a perfectly consistent example of Nietzsche's earliest and latest thinking of metaphysics. As such, it is a document that (one might say) should be read but not believed.[119]

[119] Porter, ibidem.

Lo que ha llevado a los intérpretes a pensar que Nietzsche en El nacimiento de la tragedia creía todavía en la metafísica es, según Porter, la "aparente identificación", que se lleva a cabo en este texto, de lo dionisíaco con el "supuesto metafísico" de lo Uno primordial, lo eternamente sufriente y contradictorio, el fundamento de las cosas, la vida eterna que permanece a pesar de la destrucción de las apariencias, la voluntad universal, etc... Nos dice Porter:

> The far more penetrating argument in favor of a fundamental shift in Nietzsche's philosophy after The Birth of Tragedy is the apparent identification in that text of the Dionysian realm with 'the metaphysical confort...that life is at the bottom of things, despite all the changes of appearances, indestructibly pleasurable and powerful'...that is, with 'the real truth of nature', 'the eternal core of things' and 'the thing-in-itself' (all of which are contrastively juxtaposed with the delusive realm of 'appearances').[120]

Nosotros, sin embargo, no podemos estar de acuerdo con Porter cuando califica la identificación de lo dionisíaco con la suposición de un dominio metafísico de "aparente", porque nosotros podemos poner en evidencia, mediante la lectura y discusión detenida de varios pasajes de El nacimiento de la tragedia en los que se encuentra delineado el esquema metafísico nietzscheano, que aquella identificación no es aparente sino del todo cierta.

---

[120] Porter, 471.

Y será, precisamente, esta identificación de lo dionisíaco, la voluntad, lo Uno, la vida, su coincidencia en la posición de fundamento único y último de las cosas, lo que nos llevará a afirmar, basándonos a su vez en la pluralidad de sentidos, acepciones y funciones distintas de la palabra "voluntad", que la metafísica tiene en el texto un carácter ilusorio o que, por lo menos, queda en una oscura situación de ambigüedad. Quizás esta labor de exégesis textual sirva de apoyo a la conclusión a la que llega Porter sobre el carácter aparente de la suposición metafísica en El nacimiento de la tragedia:

> Nietzsche's The Birth of Tragedy may "appear", but it does so groundlessly, without ever having recourse to a metaphysical assumption of a unity or essence that does not itself prove, upon inspection, to be just one more surface, a recess, a difference within appearances.[121]

Pero, ¿dónde en el texto de El nacimiento de la tragedia podemos encontrar evidencia de lo que afirma Porter? Es decir, ¿en qué momento o momentos de la lectura de este texto se muestra Nietzsche como el escéptico que no cree en el contraste metafísico entre esencia y apariencia? Pasemos entonces a la discusión detallada de pasajes seleccionados en los que Nietzsche nos presenta el esquema de su "metafísica".

---

[121] Porter, 474.

> [1] "En efecto, cuanto más advierto en la naturaleza aquellos instintos artísticos omnipotentes, y, en ellos, un ferviente anhelo de apariencia, de lograr una redención mediante la apariencia, tanto más empujado me siento a la conjetura metafísica de que lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera: nosotros, que estamos completamente presos en esa apariencia y que consistimos en ella, nos vemos obligados a sentirla como lo verdaderamente no existente, es decir, como un continuo devenir en el tiempo, el espacio y la causalidad, dicho con otras palabras, como la realidad empírica. Por tanto, si prescindimos por un instante de nuestra propia "realidad", si concebimos nuestra existencia empírica, y también la del mundo en general como una representación de lo Uno primordial engendrada en cada momento, entonces tendremos que considerar ahora el sueño como la *apariencia de la apariencia* y, por consiguiente, como una satisfacción más alta del ansia primordial de apariencia."[122]

Antes de pasar a la discusión de este pasaje que hemos extraído del capítulo cuatro, debemos decir unas palabras acerca del contexto en el que se halla insertado. En este capítulo Nietzsche recurre una vez más a la analogía del sueño, esta vez para dilucidar por qué el artista apolíneo o el artista "ingenuo" (como le llama él, utilizando el término técnico schilleriano) experimenta un profundo placer en la creación y en la contemplación de obras de arte apolíneas. El soñador, como ya se vio en el capítulo segundo (y ahora Nietzsche nos lo recuerda al comienzo de este capítulo), se encuentra sumido en el mundo ilusorio de las imágenes oníricas y en medio de este mundo ilusorio se dice a sí mismo: "Es un sueño, quiero seguir soñándolo".

---

[122] Friedrich Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, op. Cit.,, 56-57.

De este hecho, muy fácil de constatar por cualquiera de nosotros, podemos suponer que el soñador siente un gran placer por los sueños, ya que quiere seguir soñándolos. Aquí también se nos recuerda que el soñador --para poder disfrutar plenamente de las imágenes oníricas-- tiene que haber dejado en el olvido tanto el día como su horroroso apremio.

En estos dos fenómenos, a saber, el fenómeno del soñador que en medio del sueño quiere seguir soñando, manifestando con este querer un inmenso deleite por las imágenes oníricas, y el fenómeno, íntimamente ligado con aquel soñar, de que para la consecusión de este disfrute se requiere de la capacidad del olvido, Nietzsche supone un ferviente anhelo de lograr la liberación a través de la apariencia, llevándolo la conciencia de este anhelo a la "suposición metafísica" de que lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, necesita para su permanente liberación (*Erlösung*), la apariencia (*Schein*). Nosotros, se nos dice, estamos inmersos y constituidos por esa apariencia; de ahí la razón por la cual debemos concebirla como lo verdaderamente no existente, como un flujo incesante en el tiempo, el espacio y la causalidad, esto es, como realidad empírica. Por consiguiente, la realidad empírica en la que nosotros vivimos y actuamos es simplemente apariencia.

Ahora bien, si nosotros prescindimos de nuestra "realidad" empírica y concebimos nuestra existencia y la del mundo en general como una representación (*Vorstellung*) de lo *Uno primordial* engendrada en cada momento, entonces, ¿qué podríamos decir del sueño? El sueño sería la *apariencia de la apariencia* y en este sentido un apaciguamiento aún mayor del mencionado anhelo de lo *Uno primordial* por la apariencia. En este hallazgo encuentra Nietzsche, entonces, la explicación al deleite y disfrute que siente el artista apolíneo por la creación y la contemplación de las obras de arte apolíneas, pues, estas últimas, al igual que las imágenes oníricas que contempla el soñador, son también *apariencia de la apariencia* y, por consiguiente, una satisfacción más elevada del deseo primordial por la apariencia.De manera que en este pasaje se nos ofrece de la manera más clara posible el siguiente esquema metafísico: primero, la suposición metafísica de que lo *Uno primordial*, en cuanto lo eternamente sufriente y contradictorio, necesita y desea fervientemente su liberación mediante la apariencia; segundo, si nosotros nos olvidamos por un instante de nuestra "realidad" empírica, ("realidad" que, como muy bien se desprende del texto, Nietzsche también concibe como una especie de apariencia y por eso la coloca entre comillas), si prescindimos de esa "realidad", decíamos, entonces veríamos nuestra existencia –y la del mundo en general- como una representación, generada en cada momento, de lo *Uno primordial*; por último, nos vimos en la obligación de concebir el sueño como la

apariencia de la apariencia. Lo que nos proponemos ahora con el comentario de los pasajes siguientes es tratar de ver si se mantiene de manera clara y precisa este cuadro metafísico que hemos podido encontrar en el capítulo cuatro de El nacimiento de la tragedia.

> [2] "En su *Transfiguración* la mitad inferior, con el muchacho poseso, sus desesperados portadores, los perplejos y angustiados discípulos, nos muestra el reflejo del eterno dolor primordial, fundamento único del mundo: la "apariencia" es aquí reflejo de la contradicción eterna, madre de las cosas. De esa apariencia se eleva ahora, cual un perfume de ambrosía, un nuevo mundo aparencial, casi visionario, del cual nada ven los que se hallan presos en la primera apariencia –un luminoso flotar en una delicia purísima y en una ilusión sin dolor que irradia desde unos ojos muy abiertos. Ante nuestras miradas tenemos aquí, en un simbolismo artístico supremo, tanto aquel mundo apolíneo de la belleza como su sustrato, la horrorosa sabiduría de Sileno, y comprendemos por intuición su necesidad recíproca."[123]

El pasaje que acabamos de transcribir le sigue al que citamos anteriormente. En él Nietzsche describe una pintura de Rafael, la Transfiguración, en la que se expresa de manera simbólica lo que aquél llama la "depotenciación" de la apariencia en la *apariencia de la apariencia* y en la que vemos repetido el esquema metafísico que resaltamos a propósito en el pasaje anterior. Aquí nos topamos de nuevo con el dolor primordial, la contradicción también eterna, "madre" de las cosas y fundamento único del mundo.

---

[123] Nietzsche, 57-58.

La mitad inferior de la pintura es el reflejo (*Widerspiegelung*; *Widerschein*), la "apariencia" ("*Schein*") de ese fundamento único del mundo.Sobre esta primera apariencia donde encontramos el muchacho poseso, sus desesperados portadores y los perplejos y angustiados discípulos, se eleva entonces una nueva apariencia, la cual es descrita como un luminoso flotar en una delicia purísima y una intuición sin dolor que irradia de unos ojos muy abiertos, y que permanece invisible para aquellos que se hallan inmersos en la primera apariencia, reflejo inmediato de lo *Uno primordial*. Esta primera apariencia expresa simbólicamente el sustrato dionisíaco, la horrorosa sabiduría de Sileno, mientras que en la nueva apariencia -- que se eleva de aquella-- tenemos el mundo apolíneo de la belleza. De manera que en la pintura de Rafael encontramos expresado simbólicamente el esquema metafísico que vimos en el pasaje anterior: lo *Uno primordial* como fundamento único del mundo (que no aparece en la pintura, pero que debemos suponer); el reflejo de este fundamento único, reflejo que aparece como el sustrato dionisíaco, la horrorosa sabiduría de Sileno; y, por último, alzándose sobre éste, la *apariencia de la apariencia*, el placentero mundo apolíneo de la belleza.

> [3] "Ante todo, como artista dionisíaco él se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música, aún cuando, por otro lado, ésta ha sido llamada con todo derecho una repetición del mundo y un segundo vacíado del mismo; después esa música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como en una *imagen onírica simbólica*. Aquel reflejo a-conceptual y a-figurativo del dolor primordial en la música, con su redención en la apariencia, engendra ahora un segundo reflejo, en forma de símbolo o ejemplificación individual."[124]

Aquí Nietzsche nos explica cómo es posible el fenómeno del poeta lírico como artista, y en esta explicación nos damos cuenta de que la primera apariencia de lo Uno primordial es la música. Se nos dice que el poeta lírico, bajo el influjo del impulso artístico dionisíaco, se ha identificado (*ist...eins geworden*) con lo Uno primordial, con su dolor y contradicción, y que en esta unión el artista se ha despojado por completo de su subjetividad e individualidad. En este estado dionisíaco el artista produce, entonces, una réplica (*Abbild*) de lo Uno primordial en forma de música, a la cual se le ha llamado, con todo derecho, según la opinión de Nietzsche, una repetición del mundo y un segundo vacíado del mismo. La música es un reflejo (*Widerschein*) a-conceptual y a-figurativo de lo *Uno primordial*, reflejo mediante el cual este *Uno primordial* logra alcanzar la ansiada liberación en la apariencia (*Schein*); de modo que la música se nos presenta aquí como la apariencia de lo *Uno primordial*.

---

[124] Nietzsche, 63.

Esta música es la que entonces se le vuelve visible al poeta lírico –ahora bajo el influjo del impulso apolíneo de la belleza- en la forma de una *imagen onírica simbólica*. De nuevo se repite aquí el esquema metafísico básico que hemos visto en los pasajes anteriores: tenemos lo *Uno primordial* como lo eternamente sufriente y contradictorio, pero ahora se nos dice que el reflejo a-conceptual y a-figurativo de éste, la apariencia, es la música. En lo que sigue hay cierta variación en el esquema, pero ésta se debe a que la intención de Nietzsche en este pasaje es explicar el fenómeno del poeta lírico, producto de la misteriosa unión de lo apolíneo y lo dionisíaco, y, por lo tanto, no habla de la *apariencia de la apariencia*, la cual describiría mejor al poeta épico, sino de la imagen onírica simbólica que hace visible el mundo invisible de la música, reflejo de la unión del artista con lo *Uno primordial*.

> [4] "Más para nosotros la canción popular es ante todo el espejo musical del mundo, la melodía originaria, que ahora anda a la búsqueda de una apariencia onírica paralela y la expresa en la poesía. La melodía es, pues, lo primero y universal, que, por ello, puede padecer en sí también múltiples objetivaciones, en múltiples textos. Ella es también, en la estimación ingenua del pueblo, más importante y necesaria que todo lo demás. La melodía genera de sí la poesía, y vuelve una y otra vez a generarla; no otra cosa es lo que quiere decirnos la *forma estrófica de la canción popular*…"[125]

[125] Nietzsche, 68-69.

En este pasaje se nos ofrecen otras características que describen la música o, como Nietzsche nos dice en el texto, la melodía. Ella es el espejo del mundo y lo original; la melodía es lo primero y universal que puede sufrir numerosas objetivaciones, sin que se agote para nada su contenido. De esta manera se nos vuelve manifiesto el carácter ideal de la melodía, pues lo ideal es también aquello que puede sufrir infinitas objetivaciones y, sin embargo, permanecer todavía idéntico consigo mismo. La melodía es lo universal, necesario y original y tiene la capacidad de generar de sí la poesía.

> [5] "La poesía del lírico no puede expresar nada que no esté ya, con máxima generalidad y vigencia universal, en la música, la cual es la que ha forzado al lírico a emplear un lenguaje figurado. Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia."[126]

¿Por qué la música tiene ese carácter original, primordial y universal que se le adjudica en el pasaje anterior? Porque la música, a diferencia del lenguaje, simboliza lo *Uno primordial*, la contradicción y el dolor eterno, esto es, una esfera que, según Nietzsche, está *por encima y antes* de toda apariencia.

---

[126] Nietzsche, 71-72.

El lenguaje, por el contrario, simboliza una esfera que está por debajo y después de lo *Uno primordial*, es decir, simboliza el mundo de las apariencias; de manera que al poeta lírico le resulta imposible extraverter toda la riqueza y universalidad contenida en la inmediatez simbólica de la música al tímido lenguaje de las apariencias, el cual, comparado con aquella, no es más que mero símbolo.

> [6] "Acaso ganemos un punto de partida para el estudio de este problema si yo lanzo la siguiente aseveración de que el sátiro, el ser natural fingido, mantiene con el hombre civilizado la misma relación que la música dionisíaca mantiene con la civilización. De ésta afirma Richard Wagner que la música la deja en suspenso (aufgehoben) al modo como la luz del día deja en suspenso el resplandor de una lámpara. De igual manera, creo yo, el griego civilizado se sentía a sí mismo en suspenso en presencia del coro satírico: y el efecto más inmediato de la tragedia dionisíaca es que el estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza. El consuelo metafísico –que, como yo insinúo ya aquí, deja en nosotros toda verdadera tragedia- de que en el fondo de las cosas, y pese a todas las mudanzas de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros, como coro de seres naturales que, por así decirlo, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar del cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos."[127]

Con este pasaje entramos de lleno, entonces, en la discusión del nacimiento de la tragedia y con respecto de ese origen Nietzsche está de acuerdo con la tradición que dice que la tragedia en un principio era coro y nada más que coro.

---

[127] Nietzsche, 77.

Con respecto a este coro Nietzsche coincide también con la opinión de Schiller en el sentido de que el coro era una especie de "muro viviente" que la tragedia se construyó alrededor de sí misma para mantenerse aislada de la asaltante realidad y así conservar tanto su suelo ideal como su libertad poética. Para ese coro de sátiros, el coro de la tragedia primitiva, que se mueve sobre aquél suelo ideal, el griego ha producido un *estado natural fingido* y sobre él ha colocado el *ser natural ficticio*, que no es otra cosa que el sátiro. Ahora bien, las preguntas que tenemos que contestar son las siguientes: primero, ¿por qué este sátiro, el ser natural fingido, tiene que ser el portavoz, el medio a través del ual se expresa la sabiduría dionisíaca?; segundo, ¿por qué la tragedia misma tiene su origen en este coro?

En este contexto es que se encuentra enmarcado, entonces, el pasaje citado y el problema que Nietzsche quiere resolver está esbozado en aquellas preguntas. Para allanar el camino de este problema, Nietzsche hace la siguiente suposición: que la relación entre el sátiro, el *ser natural fingido*, y el *hombre civilizado* es análoga a la relación que mantiene la *música dionisíaca* con la *civilización*.

La música dionisíaca cancela y supera (*aufhebt*) la civilización de la misma manera que la luz del día cancela y supera la luz de una lámpara; de igual manera, entonces, el ser natural ficticio, el sátiro, cancela y supera al hombre civilizado, pues, el efecto inmediato de la tragedia, Nietzsche afirma, es que todos los límites y divisiones sociales que separan los seres humanos unos de otros quedan cancelados y superados, produciendo un intenso sentimiento de unidad que nos devuelve a la unidad originaria de la naturaleza. A este efecto inmediato que produce la tragedia dionisíaca en la audiencia es lo que Nietzsche llama 'consuelo metafísico', consuelo que consiste en el sentimiento de que 'en el fondo de las cosas, y pese a todas las mudanzas de las apriencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera'. De este *consuelo metafísico* Nietzsche nos dice que aparece encarnado con "corpórea evidencia" en el coro de sátiros, como coro de seres naturales. Debemos tener presente que el coro de sátiros *no* es la vida que fluye a pesar de la destrucción de las apariencias, sino que en este coro aparece con "corpórea evidencia" esa vida que fluye y permanece; este coro (como veremos claramente en la discusión del próximo pasaje) es más bien la *expresión inmediata* de la vida que permanece no importa la mudanza de las apariencias y, por ser esta expresión inmediata de la vida, permanece también, por detrás de toda civilización, eternamente el mismo.

> [7] "También en lo que respecta a estos conocmientos del arte trágico tiene razón Schiller: el coro es un muro vivo erigido contra la realidad asaltante, porque él –el coro de sátiros- refleja la existencia de una manera más veraz, más real, más completa que el hombre civilizado, que comúnmente se considera a sí mismo como única realidad. La esfera de la poesía no se encuentra fuera del mundo, cual fantasmagórica imposibilidad propia de un cerebro de poeta: ella quiere ser cabalmente lo contrario, la no aderezada expresión de la verdad, y justo por ello tiene que arrojar lejos de sí el mendaz atavío de aquella presunta realidad del hombre civilizado. El contraste entre esta auténtica verdad natural es un contraste similar al que se da entre el núcleo eterno de las cosas, la cosa en sí, y el mundo aparencial en su conjunto: y de igual modo que con su consuelo metafísico la tragedia señala hacia la vida eterna de aquel núcleo de la existencia, en medio de la constante desaparición de las apariencias, así el simbolismo del coro satírico expresa ya en un símbolo aquella relación primordial que existe entre la cosa en sí y la apariencia."[128]

¿Por qué el coro de sátiros vive inextinguiblemente por detrás de toda civilización y permanece eternamente el mismo a pesar de los cambios de las generaciones y de la historia de los pueblos? Porque ese coro de sátiros, según afirma Nietzsche en este pasaje, "*refleja* la existencia de una manera más veraz, más real, más completa que el hombre civilizado"; la poesía quiere ser, como nos dice inmediatamente depués, la *expresión* pura de la verdad. Luego Nietzsche establece esta otra analogía: el contraste entre la *auténtica verdad natural* y la *mentira civilizada* es similar al contraste que se dad entre la *cosa en sí* y las *apariencias*.

[128] Nietzsche,, 81.

La tragedia o, de forma más precisa, el coro de sátiros "*señala* hacia la vida eterna de aquel núcleo de la existencia, en medio de la constante desaparición de las apariencias". El coro de sátiros, símbolo inmediato de esa vida eterna hacia la que apunta, viene a ser --en virtud de esa misma relación inmediata- la auténtica verdad natural que se contrapone entonces a la mentira civilizada, manifestando de esta manera --y de una forma que también es simbólica-- la relación que existe entre la cosa en sí y la apariencia. Es decir, el coro de sátiros representa (*abbildet*) de una manera más exacta la vida eterna y en esta representación *señala o apunta* --de ahí su carácter estrictamente simbólico-- hacia esa vida. Frente a esta representación veraz de la vida, entonces, la mentira civilizada se manifiesta como la apariencia y el coro de sátiros *como* la cosa en sí. De modo que Nietzsche no nos está diciendo con esta analogía que el coro de sátiros sea la cosa en sí, sino precisamente eso que el dice al final del pasaje, que "el simbolismo del coro satírico expresa ya en un símbolo aquella relación primordial que existe entre la cosa en sí y la apariencia". En estos dos últimos pasajes también se mantiene el esquema metafísico básico. Por un lado, tenemos lo *Uno primordial*, al cual en este caso se le llama la vida eterna --otro nombre que Nietzsche utiliza para desinar el fundamento último de las cosas-- que permanece a pesar de la destrucción de los fenómenos, y, por el otro lado, el reflejo inmediato de esta vida eterna, el coro de sátiros, al cual se le conoce también como el sustrato musical de la tragedia.

Tenemos, entonces, la vida eterna y el reflejo inmediato de esa vida eterna en el coro o la música.

> [8] "Por tanto, siguiendo la doctrina de Schopenhauer nosotros concebimos la música como el lenguaje inmediato de la voluntad y sentimos incitada nuestra fantasía a dar forma a aquel mundo de espíritus que nos habla, mundo invisible y, sin embargo, tan vivamente agitado, y a corporeizárnoslo en un ejemplo análogo."[129]

Si en el pasaje [2] la música se presentó como un reflejo a-conceptual y a-figurativo de lo *Uno primordial* y en el pasaje [7] como un reflejo de la vida eterna, ahora se nos presenta como el "lenguaje inmediato de la voluntad". De modo que debemos entender que la palabra "voluntad" es otra designación que Nietzsche utiliza para referirse al fundamento último de las cosas.

> [9] '...sólo partiendo del espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo. Pues es en los ejemplos individuales de tal aniquilación donde se nos hace comprensible el fenómeno <eterno> del arte dionisíaco, el cual expresa la voluntad en su omnipotencia, por así decirlo, detrás del principium individuationis [principio de individuación], la vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación. La alegría metafísica por lo trágico es una trasposición de la sabiduría dionisíaca instintivamente inconsciente al lenguaje de la imagen: el héroe, apariencia suprema de la voluntad, es negado, para placer nuestro, porque es sólo apariencia, y la vida eterna de la voluntad no es afectada por su aniquilación. "Nosotros creemos en la vida eterna", así exclama la tragedia; mientras que la música es la idea inmediata de esa vida."[130]

---

[129] Nietzsche, 136.
[130] Nietzsche, 137.

En el pasaje [9] vemos que "el fenómeno eterno del arte dionisíaco" *expresa* la voluntad, la vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de la aniquilación de las apariencias, de manera que ni la música dionisíaca ni el coro de sátiros o, en otras palabras, el sustrato músical de la tragedia, *es* la voluntad o la vida eterna más allá de toda apariencia. En la tragedia experimentamos con sumo placer la aniquilación del héroe, es decir, la apariencia suprema de la voluntad, porque, aún con su destrucción, la vida eterna de la voluntad permanece intacta y la música, que es el sustrato dionisíaco de la tragedia, es la idea inmediata de esa vida eterna. De manera que la música, en su carácter simbólico, lo que hace es señalar hacia la vida eterna más allá de toda apariencia. De nuevo obtenemos el esquema metafísico básico que hemos encontrado en otros pasajes: lo *Uno primordial* o la vida eterna o la voluntad y la música como la idea inmediata de ese *Uno*, vida eterna o voluntad.

> [10] "Aquí lo dionisíaco, comparado con lo apolíneo, se muestra como el poder artístico eterno y originario que hace existir al mundo entero de la apriencia: en el centro del cual se hace necesaria una nueva luz transfiguradora, para mantener con vida el animado mundo de la individuación."[131]

[131] Nietzsche, 190.

Lo dionisíaco ocupa ahora en este pasaje la posición de fundamento último de la realidad del cual emerge la apariencia y de esta apariencia se eleva, bajo el influjo de lo apolíneo, una nueva apariencia que sostiene al mundo de la individuación.

Antes de entrar de lleno en la discusión del pasaje [11] que transcribiremos más adelante, resumamos brevemente lo que hemos logrado conseguir hasta ahora. En los pasajes [1] y [2] vimos que Nietzsche parte de la suposición metafísica de lo *Uno primordial* y vimos también como este *Uno* se reflejaba en una primera apariencia, esto es, en una representación inmediata generada en cada momento. Al comentar el pasaje [3] nos dimos cuenta que aquella primera apariencia es la música, la cual es descrita como un reflejo a-conceptual y a-figurativo, es decir, una especie de reflejo que no envuelve ni palabras ni imágenes, de lo *Uno primordial*. Este hecho lo vemos confirmado, entonces, en el pasaje [5] donde se nos dice que la música se refiere de manera simbólica a una esfera que está por encima y antes de toda apariencia, es decir, se refiere simbólicamente a la contradicción primordial y dolor primordial existentes en el núcleo de lo *Uno*.

Al llegar al pasaje [8] pudimos observar también que Nietzsche, siguiendo a Schopenhauer, concibe la música como el lenguaje inmediato de la voluntad; de manera que la palabra "voluntad" es otra designación que Nietzsche utiliza para referirse a lo *Uno primordial*. Pero Nietzsche no solamente reconoce a la voluntad como lo *Uno primordial*, sino que en el pasaje [7] se refiere también a este último como la vida eterna que permanece a pesar de la destrucción de las apriencias. En este caso, como vimos, el coro es el reflejo de aquella vida eterna, pero no debemos olvidadar y siempre tener presente que este coro es la parte musical, el sustrato dionisíaco, según Nietzsche, de la tragedia. Al ser esa parte músical de la tragedia, el coro viene a ser entonces la *expresión*, el reflejo inmediato de la vida eterna y en este reflejo señala o apunta hacia aquella vida eterna. De ahí su carácter simbólico. En el pasaje [9] encontramos que el fenómeno eterno del arte dionisíaco --y aquí debemos entender por "arte dionisíaco" la tragedia-- *expresa* la voluntad o la vida eterna más allá de toda apariencia y de toda aniquilación. Pero la parte de la tragedia que mejor *expresa* la voluntad o la vida eterna es la música, porque la música, según Nietzsche, es la idea inmediata de la vida eterna.

Por último, en el pasaje [10] vimos que lo dionisíaco --al igual que lo *Uno*, la voluntad o la vida eterna-- pasa a ocupar el lugar privilegiado de fundamento último de las cosas, con lo cual debemos entender que tanto lo dionisíaco (lo dionisíaco como fundamento y no como expresión de ese fundamento, esto es, como arte), como lo *Uno*, la voluntad o la vida eterna son términos sinónimos que designan una misma cosa, a saber, el fundamento último y único de toda realidad. Y si todas estas expresiones son todas ellas expresiones sinónimas con las que se designa al fundamento último, entonces ¿cómo debemos interpretar el siguiente pasaje?

> [11] "Es un fenómeno eterno: mediante una ilusión extendida sobre las cosas la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo. A éste lo encadena el placer socrático del conocer y la ilusión de poder curar con él la herida eterna del existir, a aquél lo enreda el seductor velo de belleza del arte, que se agita ante sus ojos, al de más allá, el consuelo metafísico de que, bajo el torbellino de los fenómenos, continúa fluyendo indestructible la vida eterna: para no hablar de las ilusiones más vulgares y casi más enérgicas aún, que la voluntad tiene preparadas en cada instante."[132]

[132] Nietzsche, 145.

Aquí se nos dice que la voluntad busca, mediante el recurso a ciertas ilusiones (Nietzsche menciona tres como las más "seleccionadas", las más "nobles"), retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo. Pero, sorpresivamente, Nietzsche incluye, entre las ilusiones que sirven para el mencionado propósito, la ilusión metafísica de que la vida eterna permanece intacta a pesar de la aniquilación de las apariencias. ¿En qué sentido debemos tomar aquí la palabra "voluntad"? Si tomásemos la voluntad en su acepción Schopenhaueriana, metafísica, entonces, la afirmación en el sentido de que la voluntad recurre a la ilusión metafísica de la vida eterna para mantener a sus criaturas en la vida se reduciría a una mera tautología que no nos conduce a ninguna parte. Porque en dicha afirmación sería completamente viable sustituir la expresión "vida eterna" por la palabra "voluntad", ya que ambas expresiones designan una y la misma cosa; de manera que la afirmación rezaría de esta forma: la voluntad recurre a la ilusión metafísica de la voluntad para mantener a sus criaturas en la vida, que sería algo así como decir que la ilusión metafísica de la voluntad recurre a la ilusión metafísica de la voluntad para mantener a sus criaturas en la vida. De modo que si tomamos la palabra "voluntad" utilizada en este pasaje en su acepción metafísica schopenhaueriana, la afirmación en cuestión se reduciría a una mera tautología.

Para que esta afirmación añada algún tipo de conocimiento nuevo tendríamos que pensar que Nietzsche está utilizando la palabra "voluntad" no en su acepción metafísica, sino en otro sentido, ya sea en el sentido de voluntad colectiva o en el sentido de voluntad individual, entonces, la afirmación rezaría de esta manera: la voluntad (individual o colectiva) recurre a la ilusión metafísica de la vida eterna que fluye a pesar de la destrucción de los fenómenos para mantener a sus criaturas en el vida y forzarlas a seguir viviendo. Si Nietzsche concibe al hombre socrático, al tipo de hombre teórico y científico, como al tipo de hombre que se haya completamente sumergido en la sublime ilusión metafísica de que el pensar, con la ayuda de la categoría de la causalidad, pude llegar a sondear las profundidades del ser e incluso de llegar a corregirlo[133], entonces, debemos preguntarnos ¿cómo se le aparece ese otro hombre, el hombre de la cultura trágica? El artista trágico sería entonces el tipo de ser humano que se halla sumergido en esa otra sublime ilusión metafísica de que la vida permanece intacta más allá de la destrucción de las apariencias.

[133] Nietzsche, 127.

Capítulo 4 La oposición apolíneo-dionisíaca como oposición estética

Si por metafísica entendemos la noción o creencia de que más allá de los fenómenos existe una realidad última y verdadera y que le sirve de fundamento a aquellos fenómenos, entonces en la discusión del pasaje [11] pudimos ver como Nietzsche desinfla o "depotencia" aquella noción o creencia a la esfera del arte, concibiéndola como una ilusión más entre otras posibles ilusiones. La metafísica, concebida como creencia en una realidad última, es reducida mediante su metafísica estética al nivel de las ilusiones. Porter encuentra la génesis de esta noción de la metafísica como ficción poética en el capítulo 8. En este capítulo Nietzsche opone la invención poética, es decir, el *ser natural ficticio* o sátiro, al *ser humano de la cultura*, quien se considera a sí mismo, por el contrario, como la única realidad verdadera. Pero este ser natural ficticio va a aparecer luego como la *verdadera expresión* del ser humano, la *verdad natural*, opuesta entonces a la ilusión, la *mentira del ser humano de la cultura o la civilización.*

Escribe Nietzsche en este capítulo:

> La esfera de la poesía no se encuentra fuera del mundo, cual fantasmagórica imposibilidad propia de un cerebro de poeta: ella quiere ser cabalmente lo contrario, la no aderezada expresión de la verdad, y justo por ello tiene que arrojar lejos de sí el mendaz atavío de aquella presunta realidad del hombre civilizado.[134]

En la interesante interpretación que Porter nos ofrece de este capítulo afirma que nos olvidamos por completo de este origen ficticio de la "verdad natural" y nos quedamos solamente con la oposición metafísica entre esencia y apariencia. Escribe Porter:

> Nietzsche's own mendacious logic and hyperboles ('here the true being was disclosed, the bearded Satyr') are woven into the unconcious prevarications of his 'poet'. Only somehow the enactment of this massive 'lie' becomes invisible in the course of its own production, and all that is retained is its direct parallel, the better known metaphysical contrast between 'the eternal core of things' ('the thing in itself') on the one hand, and 'the whole world of appearances' on the other.[135]

---

[134] Nietzsche, 81.
[135] Porter, 496.

En estos pasajes también vemos confirmada, entonces, la opinión de Porter en el sentido de que Nietzsche no creía en la distinción metafísica entre esencia y apariencia y que las suposiciones metafísicas acerca de lo *Uno primordial* o la esencia que aparecen en El nacimiento de la tragedia son simplemente eso mismo, apariencias y nada más. Como hemos visto a través de la lectura de algunos pasajes de esta primera obra de Nietzsche, esta interpretación de Porter no es una interpretación extravagante o traída por los pelos, sino que hemos encontrado evidencia a su favor en el capítulo 18. En este capítulo nos percatamos de que el mismo Nietzsche cataloga al núcleo eterno de la vida que fluye a pesar de la destrucción de las apariencias como una ilusión más.

Otro ejemplo que puede redundar en el refuerzo de la opinión de que la realidad metafísica es otra ilusión, lo encontramos en el pasaje que discutimos en la primera parte de este trabajo y en el que Nietzsche recurre a una pintura de Rafael para mostrarnos simbólicamente lo que él llama la depotenciación de la apariencia en la *apariencia de la apariencia*. Allí pudimos observar claramente como el sustrato, (el cual en este caso Nietzsche identificaba con la sabiduría terrible de Sileno, y que, a su vez, no es otra cosa que el mundo de lo dionisíaco), aparecía como un reflejo de lo eternamente sufriente y contradictorio, es decir, aparecía como una apariencia, un simulacro, una ficción más entre otras ficciones.

Consideremos también aquí aquella ambivalencia a la que hicimos referencia cuando hablamos de lo dionisíaco y que consiste en la manera ambigua en que Nietzsche concibe lo dionisíaco: unas veces lo dionisíaco aparece ocupando el lugar del "único fundamento del mundo", y otras veces aparece como una emanación de este funadamento mismo. Pero este carácter ambivalente de lo dionisíaco no invalida de ninguna manera su estado ilusorio, pues ya sea que lo dionisíaco aparezca como fundamento, como el núcleo eterno de la vida o como una manifestación de este mismo fundamento, en ambos casos siempre aparece como arte, ilusión, ficción.

La tesis de Porter puede parecernos extraña e, incluso, extraordinaria, ya que se necesita una lectura cuidadosa y minuciosa de esta primera obra, o más bien, de ciertos pasajes de la misma, para darnos cuenta de que Nietzsche cuando habla de metafísica no dice simplemente "metafísica", sino que la califica de una manera peculiar, la describe como una "metafísica estética". El hecho de que Nietzsche se refiera a la metafísica como metafísica estética y no como mera metafísica es algo que nos debe poner en alerta inmediatamente y hacernos las siguientes preguntas: ¿por qué éste al hablar de la metafísica, utiliza esta expresión tan particular?; ¿qué quería decir él cuando habla de una metafísica estética?

Si nos detenemos un momento sobre este asunto, nos damos cuenta de que ya Nietzsche ha utilizado una expresión similar antes, al comienzo del primer capítulo, habló del tipo de ciencia que estaba poniendo en práctica --y para la cual quería lograr cierto conocimiento, cierto avance en la materia que tenía como tarea investigar-- y se refirió a ella utilizando la expresión "ciencia estética". En el primer capítulo ya tratamos de descifrar un poco lo que quería decir Nietzsche con esta frase. Con este fin en mente nos apoyamos en el mismo texto de El nacimiento de la tragedia y dimos con un significado o una definición provisional de lo que nosotros creíamos entendía Nietzsche por esta frase, a saber, cierto tipo de conocimiento analógico e intuitivo, sin contaminación (en la medida de lo posible) de conceptos abstractos o términos técnicos, acerca de la naturaleza del arte. Pero existe otro sentido en el que se puede entender esta frase y que, creemos nosotros, no implica ninguna incompatibilidad con el sentido que le hemos dado anteriormente.

La expresión "ciencia estética" tiene un sentido distinto del que tiene la ciencia: si esta última cree que existe una verdad (*la* verdad) y que mediante el conocimiento y el trabajo arduo y constante algún día podremos tener acceso a la misma, aquella ve en esa misma verdad una ficción, una ilusión, en fin, solamente reconoce esa verdad como arte.[136] Ahora, quizás, nosotros estamos en una mejor posición para interpretar de manera análoga lo que quiso decir Nietzsche con la expresión "metafísica estética": si la metafísica ha creído tradicionalmente en la distinción entre un mundo físico y otro metafísico, entre la esencia y la apariencia, la cosa en sí y el fenómeno, la metafísica estética es el reconocimiento del estado ilusorio de esa misma distinción.

Pero, si Nietzsche no creía en la oposición metafísica entre cosa en sí y fenómeno, si reconocía en esta misma distinción nada más y nada menos que el efecto de una ficción, entonces la oposición entre lo apolíneo y lo dionisíaco no puede ser ninguna oposición metafísica.

---

[136] Ver, por ejemplo, el artículo de Benjamin Bennet en el que éste asocia el tema de la "ciencia estética" con el optimismo teórico inherente al socratismo lógico y ve aquella ciencia estética como una fase importante en la que éste socratismo se vuelve conciente de su propia ficcionalidad. "If we have learned anything from the Greeks, then what we will do is not accept our pessimistic thinking (which is what tragic culture does) but, rather, affirm the socratic attitude *despite* Kant and Schopenhauer, despite our knowledge of its emptiness; for insofar as we do this, Socratic culture as a whole *will take on for us the character of an artistic illusion*, to which we submit while still knowing its illusoriness. What we will do is practice the absurd discipline of "aesthetic science," in which the subject matter clashes with the very idea of science. Thus Socratism will be changed from blid belief into artistic illusion; in other words, it will be realized as a higher and more refined form of the myth it has always been in essence. Or perhaps, in the interest of consistent terminology, we should speak of transformed Socratism as a "mythical content" that will vitalize our traditional fictional images. But, however it is described, Socratism must be affirmed by the striver for a new artistic age." "Benjamin Bennet, Nietzsche's Idea of Myth: The Birth of Tragedy from the Spirit of Eighteenth-Century Aesthetics", PMLA 94 (1979): 430-431.

De modo que la pregunta que debemos hacernos ahora es la siguiente, ¿qué tipo de oposición es la que existe entre lo apolíneo y lo dionisíaco? Y a esta pregunta debemos contestar entonces de la manera siguiente: la oposición que existe entre lo apolíneo y lo dionisíaco es, en última instancia y como ya hemos sugerido anteriormente, una oposición basada en una diferencia estética, y no en una supuesta dicotomía metafísica. Como hemos visto en la primera parte de este trabajo, la diferencia radica en aquello que produce placer en el ámbito de lo apolíneo y que es completamente distinto de aquello otro que produce también placer en el ámbito de lo dionisíaco. Esta diferencia que acabamos de establecer entre lo apolíneo y lo dionisíaco la podemos expresar también de otra manera, visualizándola esta vez desde la perspectiva del artista y no del tipo de arte que produce; de manera que podemos decir también que el artista puede agotar o satisfacer igualmente sus impulsos artísticos en la creación de obras de arte apolíneas y dionisíacas, pero la manera en que satisface cada uno de éstos impulsos es completamente distinta: el impulso apolíneo se satisface y siente un profundo placer, por ejemplo, en la creación de la *bella apariencia*, mientras que el impulso dionisíaco se satisface y experimenta también placer, precisamente, en la destrucción de aquella *bella apariencia* y del *principio de individuación*.

Como los placeres que sentimos en la creación y en la percepción de las obras de arte apolíneas y dionisíacas se derivan de dos fuentes distintas, entonces dichas experiencias artísticas deben ser evaluadas por criterios estéticos distintos.

Más adelante volveremos sobre este asunto. Por ahora nos reservaremos a dar algunas razones por las que nosotros creemos (y nos hemos aventurado a decir) que aquel contraste del cual Nietzsche deriva todo el arte se reduce a una oposición estética. Entre éstas se encuentran, por ejemplo, el hecho de que Nietzsche habla de la relación entre lo apolíneo y lo dionisíaco como si ésta fuese simplemente una oposición estilística. Como prueba de lo que acabamos de decir podemos citar aquí un pasaje del comienzo del primer capítulo de El nacimiento de la tragedia que luego fue substituido por otro en la segunda edición de la obra de 1874 y en el que Nietzsche describe el mencionado contraste en términos de una "antítesis estilística". El pasaje en la primera edición decía como sigue:

> Nuestro conocimiento de que en el arte griego subsiste una antítesis estilística; dos instintos diferentes marchan en ella el uno al lado del otro, casi siempre en 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...[137]

[137] Ver nota 21 de Andrés Sánchez Pascual en Nietzsche, 260.

Este pasaje fue substituido luego en la segunda edición por este otro en el que no se habla ya de una "antítesis estilística", sino de una "antítesis enorme, en cuanto a origen y metas," entre el arte apolíneo y el arte dionisíaco:

> ...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-escultorico de la música, que es el arte de Dionisio: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de 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"...[138]

Pero, para nosotros afirmar que Nietzsche, en cierto modo, veía la oposición apolíneo-dionisíaca como una antítesis estética --y de ninguna manera como una antítesis ontológico-metafísica o, lo que no es menos grave, quizás, como una antítesis dialéctica-- no tenemos que vernos limitados a citar pasajes que luego fueron substituidos en la segunda edición, sino que en pasajes que aparecen tanto en la primera edición como en la segunda, él utiliza la frase "antítesis estilística" para referirse a aquella oposición. Por ejemplo, al final del capítulo 8, Nietzsche habla de la tragedia griega como la unión (precaria) de dos esferas antitéticas de arte, por un lado, el movimiento y el dinamismo de las imágenes, por el otro, la fuerza y la agitación de la música dionisíaca:

---

[138] Nietzsche, 40-41.

> ...nosotros percibimos en la tragedia una antítesis estilística radical: en la lírica dionisíaca del coro y, por otro lado, en el onírico mundo apolíneo de la escena, lenguaje, color, movilidad, dinamismo de la palabra se disocian como esferas de expresión completamente separadas.[139]

Ahora bien, ¿en qué consiste esa antítesis entre el arte apolíneo y el arte dionisíaco de la que habla Nietzsche aquí? Esta pregunta, como se habrá dado cuenta fácilmente el lector, ya nos la habíamos formulado en la primera parte de este ensayo y en ella también ofrecimos una respuesta, basándonos principalmente en los primeros capítulos de El nacimiento de la tragedia. Allí vimos que Nietzsche pensaba que en el arte griego existía una antítesis entre el arte figurativo, el arte apolíneo, y el arte a-figurativo de la música dionisíaca y que estas dos "esferas de expresión completamente separadas", como las llama en el último pasaje que citamos, eran el producto de dos impulsos igualmente antitéticos, a saber, los impulsos artísticos de lo apolíneo y de lo dionisíaco. Para hacernos ver de manera más clara lo que él quería decir al distinguir dos esferas de arte antitéticas, productos a su vez de dos impulsos artísticos antitéticos, Nietzsche habló de aquellas dos esferas de arte en términos de dos "mundos de arte", el mundo artístico de los sueños y el mundo artístico de la embriaguez, los cuales, según él, presentaban también aquella antítesis.

---

[139] Nietzsche, 86-87.

En el fenómeno fisiológico de los sueños entonces encontrabamos en acción al impulso artístico de lo apolíneo, mientras que en el otro fenómeno fisiológico, el de la embriaguez, era, por el contrario el producto del impulso artístico de lo dionisíaco. Vimos, además, que en el mundo de arte de los sueños el impulso artístico de lo apolíneo se agotaba o satisfacía en la creación y contemplación de la *bella apariencia*, la bella imagen onírica y el *principio de individuación*; mientras que en el mundo de arte de la embriaguez encontraba la satisfacción el impulso artístico de lo dionisíaco. Pero la manera en que el artista satisface su impulso dionisíaco es completamente distinta de la manera en que satisface su impulso apolíneo: si en este último encontraba un profundo placer en la creación y la contemplación de la bella imagen y el *principio de individuación*, en aquel lo que encontramos es si, también un placer, pero un placer en la destrucción, y no en la creación, de la bella imagen y el *principio de individuación*. Hasta este punto Nietzsche ha elaborado sobre dos mundos distintos de arte como dos fenómenos fisiológicos humanos, el sueño y la embriaguez, en los que se satisfacen dos impulsos artísticos que debemos entender también como dos impulsos también humanos.

Pero al comienzo del capítulo 2 Nietzsche cambia de perspectiva y da el salto que menciona E. Fink en su libro, pues ahora habla del sueño y de la embriaguez como de dos estados artísticos inmediatos de la naturaleza en los que esta misma agota sus impulsos artísticos. Pero este salto a la suposición de una entidad metafísica ya Nietzsche lo ha dado en el primer capítulo cuando al hablar del placer que sentimos, ya sea por el *principio de individuación*, ya sea por la destrucción del mismo, afirma que quien siente este placer es "nuestro ser más íntimo, el sustrato común de todos nosotros", o "lo Uno primordial", o "el artista dionisíaco de los mundos". Y ya vimos en la discusión del pasaje [11] que el supuesto metafísico no es más que una ilusión. Luego Nietzsche se va a referir a lo *Uno primordial* como lo eternamente sufriente y contradictorio y añade que este *ser primordial* anhela o quiere liberarse (*erlösen*) en la apariencia o en la apariencia de la apariencia de todo su sufrimiento y contradicción. De manera que es lo *Uno primordial* el que se libera de su eterno dolor y contradicción en los estados artísticos inmediatos del sueño y la embriaguez y a través de los impulsos artísticos, de modo que en dichos estados se agotan también inmediatamente estos impulsos. Ahora bien, ¿qué papel juega en todo esto el artista humano? El artista humano es, como ya habíamos visto, un imitador de estos impulsos artísticos inmediatos de la naturaleza: si imita el impulso artístico inmediato de lo apolíneo, entonces se convierte en un artista apolíneo de los sueños y crea obras de arte apolíneas.

Por ser estas últimas obras de arte apolíneas, producen el mismo efecto que producían las imágenes oníricas, es decir, en la creación y en la contemplación de aquellas experimentamos el mismo profundo placer por la *bella apariencia* y el *principio de individuación* que sentíamos en la creación y en la contemplación de los sueños. En el caso de las obras de arte dionisíacas encontramos el mismo paralelismo: las obras de arte dionisíacas producen el mismo efecto que producía el estado artístico inmediato de la embriaguez, de manera que en aquellas encontramos también la mezcla de placer y dolor por la destrucción del *principio de individuación* y la bella imagen. Habiendo dicho todo esto, nos dimos cuenta de que la antítesis entre un arte apolíneo, que es el arte figurativo por excelencia, y el arte dionisíaco de la música, o la antítesis entre un impulso apolíneo y un impulso dionisíaco, de la que hablaba Nietzsche al comienzo de El nacimiento de la tragedia, radicaba en el modo distinto en que estos mismos impulsos se satisfacían: el impulso apolíneo encontraba su satisfacción y, por consiguiente, placer en el *principio de individuación* y las bellas imágenes, mientras que el impulso dionisíaco encontraba su satisfacción (y placer) en la destrucción de aquellas.

Ahora debemos retomar lo que habíamos dicho hace un rato acerca de las experiencias artísticas distintas que tienen su origen en los reinos de lo apolíneo y de lo dionisíaco y los criterios estéticos igualmente disímiles que deberían ser utilizados para evaluar dichas experiencias.

En la primera parte de este trabajo nos dimos cuenta de que la peculiaridad de lo apolíneo consistía en el profundo placer que se siente por la creación de la bella imagen; y no solamente por su creación, sino que también en la contemplación de las bellas imágenes, las figuras, las formas o las líneas, sentimos aquél mismo placer. Por consiguiente, si en la esfera de lo apolíneo lo que produce placer en nosotros es la belleza propia de estas figuras, formas e imágenes, entonces el criterio estético que debemos utilizar para evaluar dicho efecto es el criterio de la belleza. Y si en el caso de lo apolíneo debemos utilizar el criterio de la belleza en el momento de evaluar el efecto que aquellas obras de arte producen, ¿qué criterio es el que debemos utilizar entonces al momento de evaluar el efecto que producen las obras de arte dionisíacas, contrapartes de aquel arte apolíneo? De ninguna manera podríamos confiar en el criterio estético de la belleza para evaluar la experiencia artística de lo dionisíaco, pues lo dionisíaco consiste precisamente en el placer por la destrucción de la *bella apariencia* y del *principio de individuación*.

Pero tampoco debemos precipitarnos y ceder a la tentación de echar mano al concepto de lo sublime para juzgar estas experiencias artísticas, ya que, en un pasaje del capítulo 19, Nietzsche nos previene tanto acerca de la belleza como acerca de lo sublime.

En ese pasaje, Nietzsche no solamente nos previene en el sentido antes señalado sino que hasta le parece absurda la actitud de aquellos estéticos modernos que pretenden juzgar la música dionisíaca de acuerdo con los criterios antes mencionados. Escribe Nietzsche:

> ¡Qué espectáculo el de nuestros estéticos cuando ahora intentan golpear y atrapar con la red de una "belleza" propia de ellos al genio de la música que ante sus ojos se mueve con vida incomprensible, y hacen movimientos que no quieren ser juzgados ni con el criterio de la belleza eterna ni con el de lo sublime![140]

Si el efecto artístico que produce lo dionisíaco no puede ser evaluado ni por el criterio estético de la belleza ni por el criterio estético de lo sublime, entonces, ¿mediante qué criterio estético es el que debemos juzgar las experiencias artísticas que se derivan de lo dionisíaco? Mediante un "criterio" estético nuevo que Nietzsche presenta por primera vez en su primera obra, El nacimiento de la tragedia: lo dionisíaco.

---

[140] Nietzsche, 158.

Mas, ¿en qué consiste o qué caracteriza esa nueva "regla" que servirá ahora de "medida" de todas las cosas y que Nietzsche bautiza aquí con el nombre de lo dionisíaco? Nietzsche nos dio ya una "definición" de lo dionisíaco en el primer capítulo de su obra; allí nos dijo que lo dionisíaco era una curiosa mezcla de sentimientos opuestos, a saber, una mezcla de dolor y deleite extático por la destrucción del *principio de individuación*. El placer por lo dionisíaco es el placer en la aniquilación de todo aquello que fija y busca de todas formas la conservación de los límites; es el placer en el hundimiento del individuo y su individualidad en el río del olvido y olvido mismo de los preceptos apolíneos que aconsejaban mesura y conocimiento de si mismo; es el placer en la desmesura, el exceso, el desbordamiento y placer en la eliminación de cualquier vestigio de subjetividad o identidad. Si bajo el dominio de lo apolíneo la verdad se nos aparecía como una verdad de límites claros y precisos, como una idea inmutable flotando en la eternidad de un cielo platónico, ahora la verdad dionisíaca se nos aparece como exceso, desmesura, agitación, cambio constante. De hecho, la aparición de esta verdad dionisíaca como exceso y desmesura señala el reconocimiento del carácter ilusorio de aquel conocimiento y aquella verdad apolíneos y, en este sentido, se podría ver a la verdad dionisíaca como la verdad de la verdad, una verdad que en su desmesura revela la ficción de la verdad apolínea.

Pero la verdad dionisíaca que ahora se nos revela aquí como exceso no solamente deja invalidada la epistemología apolínea que se fundamentaba en el *principio de individuación* y en el conocimiento del límite, sino la ética apolínea que prescribía al individuo mesura y la no extra-limitación también queda socavada desde sus propias raíces por aquella verdad dionisíaca. El exceso dionisíaco desborda aquí todas las fronteras y en el desvelamiento del *velo de Maya* se revela la ilusión del límite y de toda exigencia de mesura y conocimiento de sí mismo.

Con el avance incontenible de esta gran ola de la desmesura y el exceso dionisíacos se produce también, cuando esta alcanza un grado máximo de intensificación y desencadenamiento de su fuerza y violencia, la destrucción de la belleza, el vidriarse y el agrietamiento (por implosión) de la bella imagen. En el ámbito de lo dionisíaco nos enfrentamos entonces con el placer en la destrucción del *principio de individuación*, donde la verdad no es la verdad apolínea de límites claros y precisos, donde la ética apolínea, regida por la antorcha luminosa del bien, no puede exigir ya más mesura ni moderación, donde la belleza ha perdido las prerrogativas y privilegios que tenía en el reino de lo apolíneo.

Ahora con lo dionisíaco entran en escena otras fuerzas: en lugar de la epistemología apolínea, el exceso de sufrimiento y de sabiduría del sufrimiento; en lugar de una ética apolínea, la transgresión de todos los límites por un espíritu rebosante de fuerza y vitalidad, la extra-limitación de los límites por un espíritu que es a la vez inquieto e inocente; en lugar de la belleza, la destrucción misma de la bella imagen y la aparición de todo lo feo, terrible y espantoso de la existencia.

Ahora bien, si lo dionisíaco es, como hemos dicho, ese placer por la destrucción del *principio de individuación*, la destrucción del individuo y sus límites, la aniquilación de cualquier trazo de subjetividad e identidad, el agrietamiento de la imagen junto con sus contornos y delimitaciones, y si gran parte de la tarea de Nietzsche era tratar de transmitir de alguna manera en su primera obra este contenido dionisíaco, entonces tenemos que preguntarnos si con ella logró llevar a feliz término aquella tarea. A esta pregunta nosotros tenemos que contestar en la negativa y decir que Nietzsche no utilizó la forma correcta para expresar aquel contenido dionisíaco. La forma correcta que el autor debió utilizar para hablar de lo dionisíaco era la poesía y no la prosa. Esta opinión no es una opinión que nos la hayamos inventado nosotros, sino que el mismo Nietzsche encuentra una de las imposibilidades de este libro en el modo equivocado en que él dijo las cosas que tenía que decir.

Por ejemplo, en el segundo prólogo o prólogo tardío a El nacimiento de la tragedia, el autor admite que el nuevo espíritu que se manifestó aquí por primera vez debió haber cantado.[141] Porque, ¿de qué otra manera Nietzsche podía expresar unas experiencias artísticas que hablan precisamente de la destrucción de la individualidad, de los límites y de la identidad sino era de una manera poética?

Estas experiencias artísticas no podían ser transmitidas de un modo aparentemente científico y académico, con un desarrollo artifisiosamente líneal del pensamiento y su rigurosa división en capítulos distintos, con la exposición de un tema en una prosa engañosamente clara y transparente, como si quisiese demostrar una verdad incuestionable, como si este libro contuviese un significado claro y preciso que debiésemos comprender. Pero cuando leemos detenidamente este libro nos damos cuenta de que aquí no hay ninguna verdad, ningún significado que entender y, si logramos encontrar algo luego de su lectura, este "algo" nos habla o, mas bien, susurra o tartamudea acerca de la destrucción de la imagen, la palabra o el significado y la aparición de lo dionisíaco.

[141] Nietzsche, 29.

En su primer libro (si es que acaso a El nacimiento de la tragedia le podemos llamar "libro"), Nietzsche quiso comunicar cosas que estaban más allá del límite de lo comunicable, quiso extraverter al lenguaje de la palabra aquel núcleo oscuro de lo dionisíaco que se resiste constantemente a la luz y la claridad. Pero el punto importante no es el hecho de que haya querido hablar de cosas que están más allá del límite de lo comunicable, sino que al momento de hablar de esas cosas recurrió a la forma menos apropiada para expresarlas, la prosa.

Por último -y para terminar- volvamos un momento sobre la cuestión de la metafísica estética y, tomando una visión general del asunto, preguntémonos ahora a qué filosofía o, más bien, a qué tipo de metafísica dentro de la historia de la filosofía occidental se nos asemeja aquella metafísica dionisíaca, como Nietzsche llama a su supuesta "metafísica" en varias ocasiones en El nacimiento de la tragedia. Para encontrar la respuesta a esta pregunta el propio Nietzsche nos ofrece una serie de claves en el capítulo 10, en donde habla de lo dionisíaco como lo original (en el sentido metafísico del término, según Porter[142]) que tiene sus diversas manifestaciones en las diferentes máscaras de los héroes trágicos:

[142] Porter, 479.

"Mas con igual seguridad es lícito afirmar que nunca hasta Eurípides, dejó Dioniso de ser el héroe trágico, y que todas las famosas figuras de la escena griega, Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras de aquel héroe originario, Dioniso."[143] Pero Nietzsche no solamente habla de lo dionisíaco como de lo original que tiene sus diferentes manifestaciones en las máscaras de los héroes sino que nos dice además que la distinción platónica tradicional entre la "idea" y el "ídolo" era algo que estaba profundamente enraizado en el ser heleno: "De hecho, tales parecen haber sido sus sentimientos: de igual modo que se hallan profundamente fundadas en el ser helénico la valoración y distinción platónicas de la "idea" en contraposición al "ídolo", a la copia."[144] Si enlazamos lo que Nietzsche nos había dicho en el pasaje anterior con lo que nos dice ahora en este otro, entonces nos vemos obligados a ver a aquel Dionisio "original" como la "idea" y sus distintas manifestaciones como los diferentes "ídolos" de aquella idea original.

[143] Nietzsche, 96.
[144] Nietzsche, ibidem.

Pero Nietzsche tampoco se detiene aquí y luego de hablar de Dionisio o lo dionisíaco como lo original que sufre en la escena numerosas objetivaciones y de sugerir también que en esta distinción entre el dios Dionisio que se manifiesta en diversas particularizaciones se encuentra arraigada ya aquella distinción platónica entre la idea y el ídolo, pasa inmediatamente a darnos entonces una descripción de su supuesta metafísica dionisíaca utilizando términos afines a la filosofía de Platón:

> Mas, para servirnos de la terminología de Platón, acerca de las figuras trágicas de la escena helénica habría que hablar más o menos de este modo: el único Dioniso verdaderamente real aparece con una pluralidad de figuras, con la máscara de un héroe que lucha, y, por así decirlo, aparece preso en la red de la voluntad individual.[145]

Toda esta interpretación platónica de su metafísica estética que Nietzsche nos ofrece en estos pasajes del capítulo 10 ha llevado a James I. Porter a concebir aquella "metafísica" de Nietzsche como una especie de platonismo:

> ...Dionysus is nothing less than a Platonic form (audible in 'the one truly real'; in the Greek 'to ontos on'), manifesting itself in the phenomenal world of particulars; and this Platonism is one that is 'very deeply' imbued in the hellenic character, stamping it and all its cultural expressions indelibly.[146]

---

[145] Nietzsche, 96-97.
[146] Porter, 480.

Ante esta interpretación de Porter tenemos que hacernos la siguiente pregunta, ¿es en verdad la supuesta metafísica dionisíaca de Nietzsche la expresión de un platonismo, de un platonismo que curiosamente existía antes que Platón, (ya que el propio Nietzsche nos ha dicho que la contraposición platónica entre la idea y el ídolo o la copia estaba bien arraigada en el espíritu griego aún antes de que existiese Platón)? A esta pregunta nosotros debemos responder con cuidado porque estamos en parte de acuerdo con Porter y en parte también en desacuerdo. Si Porter piensa que la "metafísica dionisíaca" de Nietzsche es platonismo, tenemos que responder de una manera paradójica diciendo a la misma vez que sí y que no. Para nosotros la metafísica estética puede aparecer a primera vista como un cierto tipo de platonismo y esto es algo que hemos podido observar a lo largo de este trabajo. De hecho, cuando hablamos de lo dionisíaco en la primera parte de este trabajo mencionamos entre las características que lo distinguían el de ser lo más original, importante, universal y general. Mencionamos también que lo dionisíaco tenía un carácter ideal, de manera que podía sufrir un sinnúmero de objetivaciones y seguir siendo el mismo. Por otro lado, contrapusimos el modo de ser original, universal e ideal de lo dionisíaco con el mundo de las apariencias y los fenómenos, esto es, el mundo apolíneo.

Si queremos ver en esta contraposición (una contraposición que es estética y no metafísica, no lo olvidemos, una contraposición estética que lo apartaría inmediatamente de Platón) entre lo dionisíaco como lo original y universal, y lo apolíneo como la apariencia o la copia, como la contraposición platónica entre la "idea" y el "ídolo", entonces la metafísica estética es un platonismo. Pero el hecho de que en la metafísica dionisíaca se lleve a cabo la distinción platónica entre la idea y la copia no quiere decir que aquella metafísica es un mero platonismo. Lo más importante aquí -y lo que verdaderamente nosotros hemos querido resaltar a través de este trabajo- es que la metafísica dionisíaca no es la expresión de un platonismo platónico, sino precisamente la inversión de este platonismo.[147] Ante esta afirmación muy bien se nos podría preguntar ¿en qué nos basamos nosotros para hacer tal afirmación?

[147] Nietzsche mismo en una nota temprana describe su filosofía en estos términos: "My philosophy inverted Platonism. The further away from true being, the purer, more beautiful, better it is. Life in semblance *(Schein)* as goal..."Nietzsche, citado por Rethy, 43, n. 188. (La palabra en paréntesis la introducimos nosotros.)

E inmediatamente nosotros podríamos tomar como ejemplo el mismo caso de lo dionisíaco como la "idea" platónica. Si bien lo dionisíaco posee las propiedades de ser original, universal, general, etc..., también posee otras características que son completamente incompatibles con lo que estamos acostumbrados a entender como las ideas de Platón. Estas ideas, además de poseer las características mencionadas de ser universales, originales, la idea que puede sufrir diferentes objetivaciones y seguir siendo la misma, posee también estas otras: por ejemplo la de ser inmobles, inmutables, eternas, brillantes, claras, precisas; mientras que lo dionisíaco, como hemos visto, se caracteriza también por ser todo movimiento, agitación, cambio, devenir, tinieblas, oscuridad, indeterminación, el estremecimiento y la conmoción producidos por las pasiones más intensas. La idea platónica se asemeja más o encontraría mejor su equivalente en el lado apolíneo, en lo que Nietzsche llama la "eternidad de la apariencia"[148]; esta eternidad de la apariencia sí posee aquellas características de inmutabilidad, brillantez, precisión, delimitación, sosiego y calma apolínea, afines a aquella idea platónica. Todos estos elementos que caracterizan a la idea platónica y que encontramos repetidos con mayor exactitud en la apariencia apolínea nos sugieren que Nietzsche con su metafísica estética ha relegado (de una manera un poco subrepticia) la metafísica racionalista de Platón al mundo de la mera apariencia, la ilusión, en fin, al mundo elusivo del arte.

---

[148] Nietzsche, 137.

Pero al devaluar o, para utilizar la expresión de Nietzsche, al "depotenciar" (*depotenzieren*) el mundo platónico de las ideas al nivel de las ilusiones y las ficiones, ha colocado también en el mismo barco la Belleza, el Bien y la Verdad. Ahora el fundamento de la realidad no lo ocupa aquel Bien platónico, el cual irradiaba todas las cosas con una luz divina y les servía simultáneamente de principio lógico y ontológico, sino lo dionisíaco, el cual en verdad no tiene nada que ver con el Bien y si tuviésemos que imaginarlo de alguna manera tendríamos que *representarlo en todo caso como una especie de espíritu inquieto e inocente*, o, mejor aún, como aquel placer primordial en la construcción y destrucción por juego (estético) del mundo individual, construcción y destrucción que Nietzsche compara con el juego inocente del niño heraclíteo que construye y destruye con enigmático placer montones de arena[149]. Pero aquí lo importante y lo que siempre debemos tener presente es que para Nietzsche este fundamento de lo dionisíaco, es decir, este juego estético de la creación y de la destrucción, se reduce también a apariencia, arte, ilusión, aunque un tipo de apariencia completamente distinta de la apariencia apolínea.

[149] Nietzsche, 188.

De hecho, Nietzsche a veces parece estar oponiendo a la "eternidad de la apariencia" apolínea, el "fenómeno eterno" de lo dionisíaco, esto es, la destrucción ineludible, constante e irrefrenable de aquella eternidad apolínea. Nietzsche sugiere esta concepción de lo dionisíaco como fenómeno eterno, por ejemplo hacia el final del capítulo 16, donde habla de lo trágico y de la manera como podemos captarlo:

> ...sólo partiendo del espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo. Pues en los ejemplos individuales de tal aniquilación donde se nos hace comprensible el fenómeno del arte dionisíaco, el cual expresa la voluntad en su omnipotencia, por así decirlo, detrás del *principium individuationis* [principio de individuación], la vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación.[150]

Y luego de caracterizar lo dionisíaco como el eterno fenómeno, una línea más adelante comienza a describir entonces a lo apolíneo como la eternidad de la apariencia:

> Una meta completamente distinta tiene el arte del escultor: el sufrimiento del individuo lo supera Apolo aquí mediante la glorificación luminosa de la *eternidad de la apariencia*, la belleza triunfa aquí sobre el sufrimiento inherente a la vida, el dolor queda en cierto sentido borrado de los rasgos de la naturaleza gracias a una mentira.[151]

---

[150] Nietzsche, 137.
[151] Nietzsche, ibidem.

Ahora bien, la pregunta que debemos hacernos es ¿porqué Nietzsche concibe el fundamento de todas las cosas, lo dionisíaco, como una apariencia, una especie de fenómeno eterno, como acabamos de ver, es decir, como una ficción, una creación poética, como arte? La respuesta a esta pregunta la encontramos expresada varias veces en el texto de El nacimiento de la tragedia, y ella afirma que la única justificación del mundo y de la existencia humana es su justificación como fenómeno estético[152], y no como algún tipo de noúmeno ético, cualesquiera sean las formas que este último tipo de justificación adquiera a lo largo de la historia de la filosofía occidental. El propósito y la función primordiales de toda la metafísica racionalista de Platón se pueden reducir en última instancia al intento infructuoso de lograr una justificación ética (y no estética) del mundo y de la existencia humana. Decimos que la metafísica racionalista de Platón es un intento infructuoso de una justificación exclusivamente ética de la existencia del ser humano y del mundo, porque al tratar de hablar de lo *Uno* o el *Bien* y de todo el contingente mundo de las ideas, el divino filósofo se vio obligado a recurrir al arte, arte al que había rechazado con el más profundo desprecio, y a las distintas expresiones artísticas, como, por ejemplo, el diálogo y el mito, para representarlos[153].

[152] Nietzsche, 31; 187-188.
[153] Nietzsche, 120-121.

Porter piensa que este paradójico retorno de Platón al arte, una vuelta que se lleva a cabo después de un largo "rodeo", es el inesperado regreso a aquella metafísica de artistas que había existido antes que el mismo Platón; de manera que la metafísica racionalista (conciente) sería realmente una metafísica dionisíaca (inconciente) envuelta ahora bajo un ropaje platónico. Nosotros, sin embargo, tampoco podemos seguir a Porter en este punto, porque si bien este regreso mediante "rodeo" al arte que lleva a cabo Platón nos muestra la propia "imposibilidad" de su metafísica, la imposibilidad de una metafísica que pretende ser la expresión de lo verdaderamente real, esta metafísica platónica no señala precisamente la vuelta a una metafísica dionisíaca, sino el carácter netamente ficticio de aquella metafísica. ¿Por qué nosotros pensamos que esto es así, que la metafísica platónica no es verdaderamente el retorno mediante "rodeo" a una metafísica dionisíaca? Porque la metafísica platónica tiene un origen distinto del de la metafísica dionisíaca y por tal motivo se ve obligada a producir también un tipo de arte distinto del que produce aquella otra metafísica. Póngamos dicha diferencia en estos términos: ambas metafísicas son el producto de una "neurosis"[154], pero mientras que la metafísica platónica es el producto de una neurosis de la debilidad, la metafísica dionisíaca es el producto de una neurosis de la fortaleza, de la salud.

---

[154] Ver, por ejemplo, lo que dice Nietzsche en el prólogo sobre la neurosis y su relación con el origen de la tragedia, Nietszche, 30.

Esta diferencia en el origen es la que entonces determina el carácter de las también distintas obras de arte peculiares a cada una de las metafísicas: la forma de arte que produce la metafísica racionalista es el diálogo platónico, diálogo en el que Nietzsche ve el germen de lo que luego se conocerá como la novela y a la que también describe como una "fábula esópica infinitamente desarrollada"[155]. El diálogo platónico es, como dice Nietzsche, esa barcaza que pilotea Sócrates (y detrás de Sócrates la "gran rueda del socratismo lógico") y en la que la poesía y todas las demás artes se encuentran arrinconadas en una esquina. ¡Es que acaso nosotros tendríamos la osadía de poner al lado de esta sobria y exánime obra de arte platónica, la obra de arte producto de la metafísica dionisíaca, el vástago del "gran arte" de Ésquilo, la tragedia prometéica! No, de ninguna manera. Por consiguiente, la metafísica de Platón no puede ser la vuelta a una metafísica dionisíaca y mucho menos una "prolongación"[156] de la misma. Pero, ¿qué es entonces la metafísica de Platón o, mejor dicho, qué papel juega la misma dentro de la historia de la filosofía occidental? La metafísica platónica es ya ella misma una invención y una inversión, la inversión de aquella metafísica dionisíaca (inconciente, a-racional) que hizo posible la tragedia esquílea y la concepción trágica (estética) de la existencia.

---

[155] Nietzsche, 119.
[156] Porter, 478-479.

De igual manera preguntémonos entonces por el lugar de la filosofía de Nietzsche, esto es, por el propósito de aquello que el vino a llamar su metafísica estética, ¿no es esta metafísica estética de Nietzsche una re-inversión y re-invención de la metafísica platónica, una oportunidad de trastocar una vez más lo que ya Platón había trastocado? ¿No es su metafísica estética que funge como trasfondo de su discusión sobre el origen de la tragedia ya una inversión de todos los valores? ¿No es acaso la metafísica estética el resurgimiento de la metafísica dionisíaca de los griegos trágicos que haría posible una vez más el renacimiento de la tragedia y de la concepción trágica de la existencia en plena época moderna? Por esta razón tampoco es una pura arbitrariedad el hecho de que Nietzsche haya bautizado a su metafísica como una metafísica estética porque ¿de qué otra manera hubiese sido posible la inversión de una metafísica racionalista y el renacimiento precisamente de una metafísica dionisíaca, si no es con la ayuda de una estética? La metafísica estética es, en fin, ese otro mundo imaginario que existió alguna vez y que ahora Nietzsche rescata para oponerlo, como un canto seductor y terrible del pájaro dionisíaco, al mundo igualmente imaginario de la metafísica platónica.

Conclusión

En la *Introducción* habíamos dicho que el propósito de nuestro trabajo era una lectura de El nacimiento de la tragedia a partir de la crítica positiva expresada por Nietzsche en su "Ensayo (o intento) [Versuch] de autocrítica", tomando en cuenta particularmente su opinión en el sentido de que este escrito estaba dirigido contra la interpretación y justificación moral del mundo y de la existencia humana. Allí nos referimos a la sección cinco del segundo prólogo en donde Nietzsche sostiene que el objetivo principal, aquello pernicioso y envenenador contra lo cual este escrito se levantó, era la concepción e interpretación moral del mundo. También en dicha sección Nietzsche nos recuerda las palabras del "Prologo a Richard Wagner" que dicen que el arte es la verdadera actividad metafísica del ser humano, y no la moral; nos recuerda también, a su vez, la tesis principal de su metafísica estética, repetida varias veces en el escrito, que afirma de manera exclusiva que sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del ser humano y del mundo. En la mencionada sección cinco, Nietzsche afirma además que El nacimiento de la tragedia solamente reconoce un sentido y un ultrasentido estético detrás de todo acontecer, esto es, un dios-artista, inocente y a-moral, que crea y destruye con el único propósito de sentir placer.

Dijimos que Nietzsche está conciente del carácter arbitrario y a-lógico de su metafísica estética, pero que el piensa que con ella se podrá hacer frente a cualquier interpretación moral de la existencia. También vimos como Nietzsche describe su filosofía en la misma sección cinco como una filosofía que se atreve a rebajar la moral a la apariencia, pero no solamente la coloca entre las "apariencias", sino que coloca la moral entre los "engaños", como apariencia (*Schein*), ilusión, error, interpretación, aderezamiento, arte. En la misma sección señala que la "doctrina cristiana" es la "antítesis" a la "interpretación y justificación puramente estéticas del mundo":

> En verdad, no existe antítesis más grande de la inerpretación y justificación puramente estéticas del mundo, tal como en este libro se las enseña, que la doctrina cristiana, la cual es y quiere ser *sólo* moral, y con sus normas absolutas, ya con su veracidad de Dios por ejemplo, relega el arte *todo* arte, al reino de la mentira, --es decir, lo niega, lo reprueba, lo condena.[157]

[157] Nietzsche, 32.

Ahora bien, ¿cuál es la estrategia que Nietzsche pone en práctica en su primera obra para atacar la interpretación y el significado morales de la existencia del ser humano y del mundo? Para atacar la interpretación moral de la existencia, Nietzsche tiene que socavar primero la suposición metafísica en la que aquella se basa, es decir, tiene que dirigir su artillería contra la suposición metafísica de un ser como el Dios cristiano o la del Uno o Bien Supremo de Platón.

En el capítulo primero de nuestra tesis vimos que Nietzsche ligaba el desarrollo del arte a los dos principios estéticos de lo apolíneo y lo dionisíaco, y nos decía también que entre estos dos impulsos artísticos existía una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas. Para aclarar un poco más lo que Nietzsche entendía por cada uno de los impulsos artísticos, nos pedía, entonces, que comparáramos a lo apolíneo con el mundo de arte de los sueños y a lo dionisíaco con el de la embriaguez, ya que entre estos dos mundos de arte distintos existe una antítesis correspondiente a la que existe entre aquellos dos impulsos. Al comparar, entonces, lo apolíneo con el mundo de arte de los sueños, nos dimos cuenta de que la peculiaridad de aquél consistía en el profundo placer y alegre necesidad que experimentamos en la creación y contemplación de la *bella apariencia*. Pero Nietzsche no solamente se conformó con decir que el ser humano siente placer y alegría en la creación y contemplación de la bella apariencia, sino que adjudica dicho placer y alegría a una especie de entidad metafísica que subyace al mundo de

los fenómenos y que Nietzsche designa de diversas maneras (voluntad, Uno primordial, la vida eterna, etc..).

En el capítulo segundo discutimos, entonces, el principio estético de lo dionisíaco, el cual es comparado con el mundo de arte de la embriaguez. Si en el caso de lo apolíneo encontramos que su peculiaridad consiste en aquel placer y alegre necesidad en la creación y contemplación de la bella apariencia, en el caso de lo dionisíaco nos enfrentamos a todo lo contrario, nos encontramos con el placer, precisamente, en la destrucción de la bella apariencia y del principio de la individuación. Una vez roto el hechizo del *velo de Maya* que sostenía el mundo de la individuación, el ser humano cae en un estado de autoalienación mística en el que se siente identificado con lo Uno primordial, el fundamento último de las cosas. Pero aquí también nos topamos con una situación similar a la que habíamos encontrado en el caso de lo apolíneo, pues Nietzsche no refiere solamente al ser humano el placer en la destrucción de la bella apariencia y del principio de la individuación, sino que lo retrotrae hasta la suposición metafísica de lo Uno primordial.

La identificación de lo dionisíaco con la suposición metafísica de lo Uno primordial y la identificación de lo apolíneo con el mundo elusivo de las apariencias, los fenómenos, las figuras y las imágenes, ha llevado, tradicionamente, a las generaciones de especialistas en la obra del filósofo alemán a afirmar que la

oposición estética de lo apolíneo y lo dionisíaco encubre o disfraza una oposición de claro corte metafísico: la oposición entre cosa en sí y fenómeno, entre voluntad y representación, Kant y Schopenhauer, respectivamente. Sin embargo, una lectura detenida de varios pasajes pertinentes de El nacimiento de la tragedia en el capítulo tres nos ha llevado a pensar que la situación de la metafísica en este texto es más compleja. Incluso, hemos intentado mostrar que la distinción metafísica que sirve de base a la oposición estética entre lo apolíneo y lo dionisíaco no es más que una ilusión, producto de ese gran artífice de las ilusiones que es Apolo. En la discusión del pasaje [11] vimos entonces como Nietzsche relega esta suposición metafísica al nivel de las ilusiones: la voluntad individual o colectiva que recurre a ciertas ilusiones metafísicas para darle algún tipo de sentido a la existencia. De manera que si Nietzsche cree que el fundamento último de las cosas es lo dionisíaco, esto es, la construcción y destrucción por juego del mundo de las apariencias, esta suposición también tendría un carácter ficticio, lo dionisíaco sería también ilusión. Y esta nueva ilusión de lo dionisíaco como el inocente juego de la construcción y destrucción de las apariencias es la que ahora se estaría oponiendo a la ilusión ingenua del Bien Supremo o del Dios cristiano, ingenua por que todavía no está conciente de su carácter estrictamente ficticio.

Bibliografía

I. Fuentes primarias

Nietzsche, Friedrich. The Birth of Tragedy and The Case of Wagner. Trans. by Walter Kaufmann, New York: Random House, 1967.

_____. El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo. Trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial, 1994.

_____. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Ed. Peter Pütz, Augsburg: Wilhelm Goldmann Verlag, 1984.

_____. Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. III/1, Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1972.

_____. Nachgelassene Fragmente. F. Nietzsche Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Vol. III 3 (Herbst 1869-Herbst 1872); vol. III 4 (Sommer 1872-Ende 1874), Berlin-New York: De Gruyter, 1978.

_____. Untimely Meditations. Trans. R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

_____. Human, All Too Human. A Book for Free Spirits. Trans. R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

_____. Daybreak. Thoughts on the Prejudices of Morality. Trans. R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

_____. The Gay Science. With a Prelude in Rhymes and an Appendix of Songs. Walter Kauffmann, New York: Random House, 1974.

_____. Thus Spoke Zarathustra. Trans. Walter Kaufmann, en su The Portable Nietzsche. New York: Penguin Books, 1982: 103-439.

_____. Beyond Good and Evil. Trans. Walter Kaufmann, en su Basic Writings of Nietzsche. New York: The Modern Library, 1992: 179-435.

_____. On the Genealogy of Morals. Trans. Walter Kaufmann, en su Basic Writings of Nietzsche. New York: The Modern Library, 1992: 437-599.

_____. The Case of Wagner. Trans. Walter Kaufmann, en su Basic Writings of Nietzsche. New York: The Modern Library, 1992: 601-648.

_____. Twilight of the Idols. Trans. Walter Kaufmann, en su The Portable Nietzsche. New York: Penguin Books, 1982: 463- 563.

_____. The Antichrist. Trans. Walter Kaufmann, en su The Portable Nietzsche. New York: Penguin Books, 1982: 565-656.

_____. Nietzsche contra Wagner. Trans. Walter Kaufmann, en su The Portable Nietzsche. New York: Penguin Books, 1982: 565-656.

_____. Philosophy and Truth. Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870's. Trans. Daniel Breazeale. New Jersey: Humanity Press, 1995.

_____. Sobre el porvenir de nuestras escuelas. Trad. Carlos Manzano, Barcelona: Tusquets Editores, 1980.

_____. "Rhetorique et langage". Textes traduits, présentés et annotés par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean Luc Nancy, Poetique 2.5 (1971).

_____. The Will to Power. Trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale, New York: Random House, 1968.

_____. Ecce Homo. Trans. Walter Kaufmann, en su Basic Writings of Nietzsche. New York: The Modern Library, 1992: 671-791.

II. Fuentes Secundarias

A) Libros

Assoun, Paul Laurent. Freud y Nietzsche. Trad. O. Barahona y U. Doyhamboure, México: Fondo de Cultura Económica, 1984. [1980]

Beardsley, Monroe C. y John Hospers. Estética, historia y fundamentos. Trad. Román de la Calle, Madrid: Cátedra, décima edición, 1993. [1990].

Behler, Ernst. Confrontations. Heidegger, Derrida, Nietzsche. Trans. S. Tansbeneck, Stanford: Stanford University Press, 1991. [1988]

Clark, Maudemarie. Nietzsche on Truth and Philosophy. Cambridge, 1990.

Danto, Arthur C. Nietzsche as Philosopher. New York: MacMillan, 1965.

Deleuze, Gilles. Nietzsche y la filosofía. Trad. Carmen Artal, Barcelona: Editorial Anagrama, 1986 [1967].

De Man, Paul. Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust. New Haven: Yale University Press, 1979.

Derrida, Jacques. Spurs.Nietzsche's Styles/Éperons. Les Styles de Nietzsche. Trans. Barbara Harlow, Chicago: the University of Chicago Press, 1979 [1978].

Eagleton, Terry. The Ideology of the Aesthetic. Oxford: Blackwell, 1990.

_____. The Significance of Theory. Oxford: Blackwell, 1990.

Farrel Krell, David. Infectious Nietzsche. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

Fink, Eugen. La filosofía de Nietzsche. Trad. A. S. Pascual, Madrid: Alianza Editorial, 1982.

Gillespie, Michael Allen and et al., eds. Nietzsche's New Seas: Explorations in Philosophy, Aesthetics, and Politics. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

Habermas, Jürgen. The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve Lectures. Trans. Frederick G. Lawrence, Cambridge, MA: The MIT Press, 1987 [1985].

Lefevre, Henri. Hegel, Marx, Nietzsche (o el reino de las sombras). Trad. Mauro Armiño, Madrid: Siglo Veintiuno, 1976. [1975].

Magnus, Bernd and Kathleen M. Higgins, eds. The Cambridge Companion to Nietzsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Mann, Thomas. Schopenhauer, Nietzsche, Freud. Trad. A. Sánchez Pascual, Barcelona: Plaza y Janés, 1986.

Megill, Allan. Prophets of Extremity. Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. Berkeley: University of California Press, 1985.

Nehamas, Alexander. Nietzsche: Life as Literature. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.

Nolte, Ernst. Nietzsche y el nietzscheanismo. Trad. Teresa Rocha Barco, Madrid: Alianza Editorial, 1995 [1990].

Quesada, Julio. Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche. Barcelona: Editorial Anthropos, 1988.

Reibnitz, Barbara von. Ein Kommentar zu F. Nietzsche "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Kapitel 1-12). Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1992.

Sallis, John C. Crossings: Nietzsche and the Space of Tragedy. Chicago: Chicago University Press, 1991.

Schacht, Richard. Making Sense of Nietzsche. Reflections Timely and Untimely. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1995.

Schajowicz, Ludwig. Los nuevos sofistas. La subversión cultural de Nietzsche a Beckett.Río Piedras: Editorial Universitaria, 1979.

Sedgwick, Peter R., ed. Nietzsche: A Critical Reader. Oxford: Blackwell, 1995.

Shapiro, Gary. Nietzschean Narratives. Bloomington and Indianapolis, 1989.

Silk, M. S. and J. P. Stern. Nietzsche on Tragedy. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Stambaught, Joan. The other Nietzsche. Albany: State University of New York Press, 1993.

Yovel, Yirmiyahu, ed. Nietzsche as Affirmative Thinker. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1986.

B) Artículos

Ansell-Pearson, K. J. "The Question of F. A. Lange's Influence on Nietzsche: A Critique of Recent Research from the Standpoint of the Dionysian". Nietzsche-Studien 17 (1988): 539-554.

Arras, John D. "Art, Truth and Aesthetics in Nietzsche's Philosophy of Power". Nietzsche-Studien 9 (1980).

Bennet, Benjamin. "Nietzsche's Idea of Myth: The Birth of Tragedy out of the Spirit of Eighteenth-Century Aesthetics". PMLA 94 (1979): 420-433.

Brown, David H. "Nihilism and Napoleon: Nietzsche's Philosophy of History". Diálogos 29, 63 (1994)

_____. "Dionysian and Apollinian Pathos of Distance". Diálogos 26, 57 (1991).

Drost, M. P. "Aristotle and Nietzsche on Art as Imitation of Nature". Diálogos 26, 58 (1991).

_____. "Metaphysics without Foundations: Jaspers' Confrontation with Nietzsche". Diálogos 23, número 52 (1988).

Fleischer, M. "Dionysos als Ding an Sich. Der Anfang von Nietzsches Philosophie in der ästhetischen Metaphysik der 'Geburt der Tragödie'". Nietzsche-Studien 17 (1988): 74-90.

Harvey, Charles W. "Nietzsche on Knowledge and Interpretation". Diálogos 22, número 49 (1987).

Heckman, Peter. "The Role of Music in Nietzsche's Birth of Tragedy". British Journal of Aesthetics, 30, 4, October 1990.

Hikins, James W. "Nietzsche, Eristic and the Rhetoric of the Possible: A Commentary on the Whitson and Poulakos 'Aesthetic View' of Rhetoric". Quarterly Journal of Speech 81 (1995): 353-377.

Kerkhoff, Manfred. "¿'Nietzsche Absconditus'? Libros recientes de y sobre Nietzsche?". Diálogos, 67, 1996.

_____. "Las cuitas de Zaratustra". Diálogos 25, número 55 (1990).

_____. "Juego y reino del niño (Nietzsche y Heráclito)". Diálogos 17, número 40 (1982).

_____. "El suicidio estético (kairotanasia)". Diálogos 13, número 31 (1978).

Kofman, Sarah. "Nietzsche and Metaphor", in David Allison, ed., The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation. New York, 1977.

Lacou-Labarthe, Philippe. "Le détour (Nietzsche et la rhétorique)". Poetique 2.5 (1971): 53-76.

eno Montero, Marcial. "La apuesta literaria de Nietzsche". Diálogos 26, 57 (1991).

Murray Cestero, Walter. "La lírica griega: un comentario de las secciones 5 y 6 de El nacimiento de la tragedia". Diálogos 20, número 46 (1985).

Porter, James I. "The Invention of Dionysus and the Platonic Midwife: Nietzsche's Birth of Tragedy". Journal of the History of Philosophy 33:3 July (1995).

Ramos, Francisco José. "La risa y el ocaso de Zaratustra". Diálogos 23, número 52 (1988).

Rampley, Mathew. "Physiology as Art: Nietzsche on Form". British Journal of Aesthetics. 33, 3, July (1993): 271-282.

Rethy, Robert. "The Tragic Affirmation of the Birth of Tragedy?". Nietzsche-Studien 17 (1988): 1-44.

Rosenstein, Leon. "Metaphysical Foundations of the Theories of Tragedy in Hegel and Nietzsche". The Journal of Aesthetics and Art Criticism 28 (1970).

Schajowicz, Ludwig. "Eurípides y Nietzsche". Diálogos 22, número 50 (1987).

Stack, George J. "Nietzsche's Evolutionary Epistemology". Diálogos 27, número 59 (1992).

_____. "Emerson's and Nietzsche's 'Beyond Man'". Diálogos 25, número 56 (1990).

_____. "Kant and Nietzsche: Theory as Knowledge". Diálogos 22, número 49 (1987).

_____. "Nietzsche's Analysis of Truth". Diálogos 18, número 42 (1983).

_____. "Nietzsche's Myth of the Will to Power". Diálogos 17, número 40 (1982).

_____. "Nietzsche and the Correspondence Theory on Truth". Diálogos 16, número 38 (1981).

_____. "Nietzsche's Critique of the Things-in-Themselves". Diálogos 15, 36 (1980).

Taylor, Charles. "Nietzsche's Schopenhauerianism". Nietzsche-Studien 17 (1988): 45-73.

Thomas, Douglas. "Reflections on a Nietzschean Turn in Rhetorical Theory: Rhetoric Without Epistemology?". Quarterly Journal of Speech 80 (1994): 71-76.

Vaihinger, Hans. "La voluntad de ilusión en Nietzsche". Trad. Teresa Orduña, en Friedrich Nietzsche/ Hans Vaihinger, Sobre Verdad y mentira. Trad. Luis Valdés y Teresa Orduña. Madrid: Editorial Taurus, 1996.

Wellbury, David. "Nietzsche- Art- Postmodernism: A Reply to Jurgen Habermas", in Thomas Harrison, ed., Nietzsche in Italy. Saratoga, California: Anma Libri, 1988: 77-100.

Whitson, Steve and John Poulakos. "Nietzsche and the Aesthetic of Rhetoric". Quarterly Journal of Speech 79 (1993): 131-145.

III. Fuentes Auxiliares

A) Diccionarios

Haensch, Günter y Bernhard Lechner. Diccionario Alemán-Español/ Español-Alemán. Barcelona: Editorial Herder, 1982.

Wahrig. Deutches Worterbuch. Gutersloh: Bertelsmann Lexicon Verlag, 1997.

B) Historias de la filosofía

Belaval, Yvon. Historia de la filosofía. Vol. 7: La filosofía alemana, de Leibniz a Hegel. Trad. José María Artola Berrenechea, José Antonio García Jinelda, Isidro Gómez Romero, Joaquín Sanz Guijano, Pablo Velasco Martínez. Madrid: Siglo XXI, 1984 [1973].

_____. Historia de la filosofía. Vol. 8: La filosofía en el siglo XIX. Trad. Eduardo Bustos, José Jiménez Jiménez, Pilar López Núñez, José Miguel Marinas, Trinidad R. Maestú. Madrid: Siglo XXI, 1983 [1974].

Copleston, Frederick. Historia de la filosofía. Vol. I: Grecia y Roma. Trad. Juan Manuel García de la Mora. Barcelona: Editorial Ariel, 1984 [1969].

_____. A History of Philosophy. Vol. VI: Modern Philosophy. From the French Enlihtenment to Kant. New York: Doubleday, 1994 [1959].

_____. A History of Philosophy. Vol. VII. Modern Philosophy. From the Post-Kantian Idealist to Marx, Kierkegaard, and Nietzsche. New York: Doubleday, 1994 [1962].

C) Referencias

Graves, Robert. The Greek Myths. Two volumes. London: Penguin Books, 1960 [1960].

Oliva, César y Francisco Torres Monreal. Historia Básica del arte escénico. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

Defensa de la Tesis de

EDWARD ROSA COLON

titulada

Problemas de la estética de Nietzsche en el *Nacimiento de la tragedia*

el día 5 de mayo del 2000 a las 10:00 AM
en el Seminario de Filosofía
Edificio Antonio Pedreira

Hoja de síntesis

Es de todos conocidos que Friedrich Nietzsche en El nacimiento de la tragedia asocia el desarrollo del arte a la oposición de dos principios estéticos, lo apolíneo y lo dionisíaco. Con el principio estético de lo apolíneo Nietzsche designa constantemente el mundo de las apariencias, los fenómenos, las figuras y las imágenes, mientras que, por el contrario, con el principio estético de lo dionisíaco se refiere mayormente a la destrucción de las apariencias y las imágenes, retrtrayéndonos de esta manera a la esencia, el fundamento último de las cosas. Esta caracterización de los dos principios estéticos ha llevado generalmente a los especialistas en la obra de Nietzsche a concebir la oposición de los dos principios estéticos como la distinción metafísica entre cosa en sí y fenómeno, esencia y apariencia, voluntad y representación. Mediante una lectura detenida del texto en general y de varios pasajes en particular intentamos demostrar que la metafísica que funge como trasfondo a El nacimiento de la tragedia se reduce en última instancia a una ficción y que la oposición apolíneo-dionisíaca es eminentemente una oposición estética.