

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**

FACULTAD DE FILOSOFÍA



**VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

TESIS DOCTORAL

**NIETZSCHE ANTE EL ESPEJO DE LA RAZÓN: MIS  
DIFICULTADES LÓGICAS CON *EL NACIMIENTO DE LA  
TRAGEDIA***

Autor

**Eduardo Cordero Sánchez**

Director

Dr. Maximiliano Hernández Marcos

MMXXIII

**NIETZSCHE ANTE EL ESPEJO DE LA RAZÓN: MIS DIFICULTADES  
LÓGICAS CON *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA***



**EDUARDO CORDERO SÁNCHEZ**

Facultad de Filosofía

Salamanca

2023

Director

Dr. Maximiliano Hernández Marcos



A mi padre, que aunque no hubiese entendido nada, le habría gustado ver la tesis terminada.

Y a la Iglesia, por ser mi mecenas.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	9
I. Cometido de la investigación.....	9
II. Problema de la interpretación .....	11
III. Estructura de los contenidos .....	13
PRIMERA PARTE: METAFÍSICA.....	14
1. Uno-primordial y apariencia. ....	15
I. Schopenhauer .....	15
II. Terminología .....	22
III. Apariencia .....	24
III. a. Si la apariencia consiste en lo mismo que la representación.....	24
III. b. Si la apariencia posee la misma existencia que la representación .....	27
III. c. Si la apariencia es para el mismo sujeto que la representación .....	28
IV. Uno-primordial .....	29
IV. a. Otros indicios que confirman lo anteriormente dicho.....	30
IV. b. Preeminencia existencial del Uno-primordial.....	33
IV. c. Relación sujeto-objeto en Schopenhauer .....	34
IV. d. Ruptura con Schopenhauer .....	38
V. Objetividad .....	41
V. a. Objetividad en Schopenhauer.....	41
V. b. La apariencia es la objetivación del Uno-primordial .....	44
V. c. Unión mística.....	47
V. d. Una visión de conjunto de lo expuesto hasta ahora.....	50
2. Apolo y Dioniso. ....	55
I. Dioses de la naturaleza .....	55
II. Sueños.....	59
II. a. Sueño de infancia .....	60
II. b. Los sueños son apariencia de la apariencia .....	61
II. c. Los sueños son creados desde la apariencia .....	65
II. d. Los sueños son beneficiosos .....	67

II. e. En los sueños el soñador se perfecciona.....	72
III. Embriaguez .....	74
III. a. La embriaguez en la vida de Nietzsche .....	74
III. b. Fiestas griegas y bárbaras .....	77
III. c. En la embriaguez el embriagado se perfecciona.....	83
III. d. Enaltecimiento de los griegos .....	86
IV. Lo apolíneo y lo dionisiaco .....	88
IV. a. Construcción y destrucción.....	89
IV. b. El placer del individuo.....	91
IV. c. El placer de los dioses .....	93
IV. d. El placer del Uno-primordial.....	94
IV. e. Apolo como placer y Dioniso como dolor.....	95
V. Relación con el Uno-primordial y la apariencia.....	96
V. a. Apolo como apariencia y Dioniso como Uno-primordial.....	98
V. b. Los problemas de esta identificación.....	103
3. Redención.....	107
I. Hipótesis metafísica.....	107
II. a. De dónde surge la hipótesis metafísica.....	107
II. b. En qué consiste la hipótesis metafísica.....	112
II. Dolor, contradicción y placer .....	115
II. a. Dolor primordial .....	116
II. b. Contradicción primordial .....	118
II. c. Placer primordial .....	119
III. Sentido de la apariencia.....	122
III. a. La justificación del mundo de la apariencia .....	123
III. b. La unión mística es una unión con el placer primordial.....	127
SEGUNDA PARTE: ESTÉTICA .....	129
4. Wagner.....	130
I. Inclinación musical en Nietzsche .....	130
I. a. Primeros tiempos .....	130
I. b. Encuentro con las obras de Wagner .....	133
I. c. Encuentro con Wagner .....	136
II. La teoría musical de Wagner .....	138

II. a. <i>Ópera y drama</i> .....	139
II. b. <i>Beethoven</i> .....	142
III. Relación entre ambos .....	149
III. a. Tribschen .....	150
III. b. Final de Tribschen .....	155
5. Arte apolíneo y dionisiaco.....	157
I. Arte humano .....	157
I. a. Dos tipos de arte .....	157
I. b. Mediatez del arte .....	160
I. c. Tercer tipo de arte.....	162
II. Arte apolíneo .....	163
II. a. <i>La Transfiguración</i> .....	164
II. b. La edad de los titanes.....	168
II. c. La edad olímpica .....	173
II. d. Belleza .....	176
II. e. Mitos .....	180
II. f. Cuatro edades y cima de la historia griega .....	183
III. Arte dionisiaco .....	186
III. a. Música .....	186
III. b. Sabiduría dionisiaca .....	191
III. c. La música es el primer momento de la creación de una obra de arte superior .....	194
6. Tragedia.....	197
I. La lírica .....	197
I. a. La subjetividad en la creación .....	198
I. b. La subjetividad en la contemplación.....	204
I. c. Música y poesía .....	206
II. La tragedia primitiva .....	209
II. a. Los sátiros.....	210
II. b. La unión mística en los sátiros no es perjudicial para la vida .....	216
III. La tragedia en su forma final .....	218
III. a. Los espectadores.....	218
III. b. La construcción dramática .....	220
III. c. Los efectos de la tragedia en el individuo .....	226

III. d. Otros efectos de la tragedia en el individuo .....	232
III. e. Los efectos de la tragedia en el Uno-primordial .....	234
TERCERA PARTE: EPISTEMOLOGÍA .....	237
7. Intuición. ....	238
I. Dioses como guías de la intuición de los secretos del arte .....	239
II. Otros modos de alcanzar los secretos del arte.....	246
III. Contemplación artística .....	250
III. a. La contemplación del arte apolíneo.....	250
III. b. La contemplación del arte dionisiaco .....	252
III. c. La apariencia es la auto-intuición del Uno-primordial .....	254
IV. Lo inconsciente .....	255
IV. a. Lo inconsciente en la tragedia .....	257
IV. b. Lo inconsciente en el arte apolíneo .....	260
IV. c. Lo inconsciente en el Uno-primordial .....	261
IV. d. Lo inconsciente en la unión mística.....	261
V. Intuición en Schopenhauer.....	264
V. a. La intuición es el punto de partida del conocimiento.....	264
V. b. La razón es una facultad que se sostiene en la intuición.....	266
V. c. La intuición en la contemplación estética .....	267
VI. Comparación entre Schopenhauer y Nietzsche .....	270
8. Razón.....	273
I. Terminología .....	273
II. La razón es una pulsión.....	274
II. a. La razón accede adecuadamente al mundo de la apariencia .....	274
II. b. La razón no se identifica con Apolo .....	276
II. c. La razón llega hasta los secretos metafísicos del mundo.....	279
II. d. La razón interfiere en el mundo de la apariencia .....	284
II. e. La razón es capaz de reprimir los instintos .....	286
III. Sócrates.....	287
III. a. La razón contra los instintos.....	288
III. b. Qué son los instintos .....	290
III. c. La razón es un instinto.....	293
III. d. Platón .....	296



IV. Eurípides .....	298
IV. a. El creador de la obra de arte socrática .....	298
IV. b. Los efectos en el espectador de la obra de arte socrática .....	301
IV. c. La evolución del arte después de Eurípides .....	304
V. Beneficios de la razón .....	309
V. a. La razón como puente hacia la tragedia .....	309
V. b. La razón como propulsora del mito .....	314
V. c. La razón como propulsora del genio .....	315
V. d. La razón como afirmadora de la individualidad.....	315
VI. Dificultades socráticas de esta investigación .....	320
9. Prometeo desencadenado. ....	325
I. Prometeo es el benefactor de los hombres.....	326
II. Prometeo es una máscara dionisíaca .....	330
III. Patriotismo.....	335
CONCLUSIÓN .....	341
I. Resumen .....	341
II. Imposibilidades .....	343
III. Desprecio y esperanza .....	345
III. a. Primera valoración.....	345
III. b. Segunda valoración.....	350
BIBLIOGRAFÍA.....	355

# INTRODUCCIÓN

## I. Cometido de la investigación

Un escolio es un comentario, una explicación, un llevar a las últimas consecuencias lo que alguien nos ha dicho; exponer las ideas en su máximo despliegue, examinar cada detalle, extraer cada uno de los órganos y analizarlo; observar cómo se mueve, buscar un sentido, lograr alcanzar con el entendimiento todo el conjunto; de tal manera que se logre demostrar si es comprensible, si sigue los dictámenes de la razón, si el resultado es digno de llamarse filosofía o, por el contrario, es una figura imposible, un sinsentido con incompatibilidades que destrozan toda la obra, con órganos que se entorpecen mutuamente y matan el cuerpo. Según esto, puede decirse que la investigación hacia la que esta introducción se dirige es un escolio, concretamente a *El nacimiento de la tragedia*, de Friedrich Nietzsche.

El único juez que puede emprender este cometido es la misma capacidad de comprensión. Y, para que pueda obrar correctamente, deberá prestar especial atención a la obra que se pretende comentar, es decir, que los errores y desaciertos hallados —si los hubiere— solo habrán de referirse a contradicciones e imposibilidades dentro de la misma obra, no a comparaciones con un modelo supuestamente real y verdadero. Si se tomara el camino de comparar la obra con un modelo real y verdadero, antes se tendría que demostrar la realidad y verdad de este modelo, fijar y concluir todo un conjunto de pensamientos e ideas sobre los mismos temas que Nietzsche trata en su obra, para que la comparación posea cierto grado de seriedad. Además, si se tomara este camino, también sería necesario comprender en profundidad la obra, esto es, realizar previamente el trabajo que aquí se emprende, porque solo así sería posible una certera y profunda comparación. Pero aunque el cometido de esta investigación renuncie a buscar y establecer un definitivo conocimiento con el cual medir la obra a comentar, no por ello se dejará de levantar de vez en cuando la mirada para dirigirla, aunque solo sea un instante y superficialmente, hacia aquellas realidades sobre las que Nietzsche habla, por curiosidad y para resaltar lo aparentemente extraño e inaudito de algunos de sus pensamientos. Podría decirse que a esta investigación no le interesa la verdad o falsedad de la obra, sino solo juzgarla desde la razón, desde la mirada del lector, y en este sentido se parece a la impresión que una pintura puede despertar en quien la contempla: aquí no importa si la escena se corresponde a la realidad, si lo que se cuenta existe, ha existido o

puede existir, si las figuras son reconocibles y mantienen una proporción también reconocible o si los colores y luces y sombras son como las del mundo exterior.

Consecuentemente, queda fuera del cometido de esta investigación recopilar y comparar opiniones o estudios que se han hecho sobre la obra, comentar lo que ya se ha comentado sobre ella: la investigación pretende constituirse en un estudio propio, en un comentario propio, apoyado directamente en lo que cuenta Nietzsche. Esto no quiere decir que no se hayan dedicado esfuerzos a observar y escuchar lo que otros han dicho, que se les haya desdeñado y apartado; simplemente no se considera que deban suplir la propia observación. A veces, como alguien que visita una ciudad peculiar y de cuando en cuando deja de fijarse en la extraña arquitectura para escuchar el testimonio de los viajeros que le acompañan, se ha dejado constancia de tales testimonios, pero solo después de haberse logrado una propia impresión y para mostrar el acuerdo o el desacuerdo y nunca para establecer y desarrollar discusiones que podrían distraer y poner en peligro la duración y unidad de la investigación. No obstante, esto no ha dejado de influir en las propias observaciones, en la medida en que un acuerdo unánime sobre cierto aspecto ha provocado el aumento de la convicción de que se han desvelado correctamente todos sus rincones, mientras que un desacuerdo, sobre todo si es generalizado, ha motivado una nueva observación más detenida y detallada y a dilucidar con más cuidado.

Precisamente el testimonio de otros comentaristas hace reafirmar la impresión que una primera lectura —y una segunda y una tercera— provoca la obra: la gran oscuridad que presenta y la gran cantidad de agujeros y saltos y confusiones; no solo porque muchos de ellos se hayan dado cuenta de esta oscuridad, sino también porque en algunos puntos son incapaces de aportar claridad y, cuando la aportan, no es extraño que uno diga una cosa y otro otra, lo que delata que el asunto a tratar no es sencillo ni fácil de atrapar. Estar seguro de que la obra es un desafío para un entendimiento que desea inspeccionar cada lugar y cada minucia ha impulsado el propósito de elaborar un propio testimonio, quizás no definitivo ni perfecto, pero sí limpio y claro.

Pero a pesar de que lo principal en esta investigación sea la obra de Nietzsche, debe hacerse una excepción con Schopenhauer. No faltan ocasiones en las que se dedican exposiciones sobre su filosofía, no solo por placer, sino porque muchas de las ideas que aparecen en la obra están inspiradas en sus ideas, de manera que entender estas es indispensable para entender aquellas. Quizás la fascinación hacia Schopenhauer pueda competir, sin embargo, con la fascinación hacia Wagner; pero Wagner no elaboró una filosofía tan completa, cuidada y

valiosa, y su estela y presencia no es tan marcada en la obra, lo que no ha impedido, de todos modos, que sus pensamientos también se hayan tomado en seria consideración.

También para comprender correctamente la obra se ha prestado atención a otros escritos de Nietzsche, ante todo los anteriores, ya sean escritos orientados hacia problemas más filosóficos, como los numerosos *Fragmentos* que elaboró mientras gestaba esta obra, o escritos que versan sobre temas más cotidianos, como los que constituyen su correspondencia conservada.

## II. Problema de la interpretación

Antes de emprender esta investigación es conveniente tener presente que todo pensar y toda mirada está determinada por aquel que piensa y que mira. Al fin y al cabo, todo lenguaje es equívoco y cada cual entiende una obra a su manera, y las palabras, por mucha precisión que se tenga para usarlas y por muy exacto y meticuloso que se sea, son como metáforas que absorben significados e impresiones provenientes de la particular subjetividad de quien las usa. Por eso esta investigación no se libra de cierto grado de interpretación.

Y especialmente *El nacimiento de la tragedia* es susceptible de estos peligros; está escrita en un estilo poco riguroso, sin infalibles razonamientos y con aseveraciones lanzadas sin previa argumentación, con una forma más desenfadada que estrictamente literal, más impetuosa que tranquila, más espontánea que meditada, lo que obliga necesariamente a aclarar lo que Nietzsche no aclara y a buscar el verdadero sentido de sus palabras. En relación a esto puede recordarse lo que dice Habermas: que la confusión de las obras de Nietzsche es grande y hace que los lectores justifiquen sus propias filosofías.<sup>1</sup>

Pero aunque se logre comprender con certeza lo que la obra contiene, siempre permanecerá la pregunta de si esta obra se corresponde completamente y en todas sus partes con lo que Nietzsche quería expresar. Dada su forma de escribir, es concebible que en algunos puntos su intención no se correspondiera con lo que dejó definitivamente por escrito, o también que él mismo creyera estar diciendo una cosa mientras su mano escribía otra distinta. Por eso quizás sea posible hablar de una obra más acorde a la intención del autor. Sin embargo, esta supuesta

---

<sup>1</sup> "La forma implícita de una filosofía no solo asistemáticamente expuesta, sino ajena por principio a la argumentación y obediente tan solo a la disciplina de la concisión aforística, ofrece a la interpretación un inusitado margen de libertad. Dicho margen ha invitado con demasiada frecuencia a los intérpretes a utilizar a Nietzsche como pantalla de proyección de la propia filosofía". En J. Habermas, 1968, *La crítica nihilista del conocimiento en Nietzsche* (Valencia: Universidad de Valencia 1977), p. 14.

obra sería distinta a la que engendró y solo existiría en la imaginación del lector, quien tendría que reconstruirla y enfrentarse, por lo tanto, a una mayor intemperie interpretativa. Esta investigación se limita a la obra escrita, pretende enfrentarse solo a ella, y por eso renuncia al desenterramiento de una supuesta obra ideal.

Tomar totalmente en serio la obra, ser fiel a la obra, hacer caso de lo que está escrito, por muy fantástico que parezca, conlleva entregarse a dilucidaciones que podrían parecer inútiles e ingenuas, demasiado alejadas de la sensatez, demasiado próximas a mundos ficticios, pero que satisfacen, sin embargo, la necesidad de inspeccionar cada punto y comprenderlo hasta el final. También se intenta ser benévolo con Nietzsche. Por eso, cuando aparece una contradicción en su obra, siempre se hace el esfuerzo por volverla a mirar, por comprobar si en realidad es una contradicción, si puede hacerse desaparecer; lo que no quiere decir, a pesar de todo, que en numerosas ocasiones se hayan tenido que aceptar y resaltar contradicciones, problemas y confusiones, porque en ningún caso esta investigación va a defender y a justificar ciegamente los pensamientos que la obra contiene. Como dice el Filósofo, "*es imposible que lo mismo se dé y no se dé en lo mismo a la misma vez y en el mismo sentido*"<sup>2</sup>, y afirmar una contradicción "impide determinar cosa alguna con el pensamiento"<sup>3</sup>, y es justamente determinar con el pensamiento lo que esta investigación pretende hacer con la obra, y si se observa una contradicción, una confusión, un problema irresoluble, no va a dudarse en aplicársele a Nietzsche lo mismo que el Filósofo dice: que "resulta evidente que no es posible discutir con un individuo tal acerca de nada, puesto que nada dice"<sup>4</sup>.

Aquí se repite lo que en la obra está escrito, solo que de una forma comprensible y transparente. Pero separar el contenido que en la obra está mezclado, casi como una separación de una sustancia en los elementos químicos que la componen, es una tarea tediosa y fatigosa. Quien siga adelante y emprenda la lectura de esta investigación se encontrará con intrincados pensamientos fruto de la intrincada obra que se intenta pensar, y no disfrutará de la lectura tanto como con un sencillo y cristalino cuento.

Precisamente por las dificultades a las que se enfrenta esta investigación su título parafrasea la obra de Odo Marquard *Las dificultades con la filosofía de la historia*; así se avisa de las complicaciones que la llenan y rebosan:

*Nietzsche ante el espejo de la razón: mis dificultades lógicas con El nacimiento de la tragedia.*

---

<sup>2</sup> Aristóteles, s. IV a. C., *Metafísica* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 2008), p. 173.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 184.

### III. Estructura de los contenidos

El procedimiento a seguir consiste en tratar de pensar primero una cosa y no empezar con la siguiente hasta agotarla, pero tratando también de no suponer lo que aún no se ha pensado, lo cual a veces puede ser difícil e imposible. Por eso lo que primero se trata es la metafísica, no solo porque es lo más genérico y necesita menos detalles previos, sino porque es lo más fundamental y constituye el sostén de toda la obra. Después se sigue con el fenómeno del arte humano, que es aquello que llama más la atención y en torno a cuya explicación parece que todo gira. Y finalmente se termina con la epistemología que la obra expone y presupone: con el análisis de la forma en la que el hombre y, por consiguiente, Nietzsche, accede al mundo y a los saberes plasmados en la misma obra.

Por último, queda por decir que esta investigación no parte de ninguna hipótesis. Primero, porque resulta molesto explorar la obra con la predisposición de encontrar un resultado determinado, buscar lo que se espera encontrar, renunciar a una verdadera exploración de lo desconocido y a la sorpresa de encontrar algo que no se espera.<sup>5</sup> Y segundo, porque es deshonesto, además de osado e inconcebible, llegar a una conclusión que no es más que la confirmación de un presupuesto, y, aunque simplemente se proceda así no para confirmar un presupuesto, sino simplemente para comprobarlo y negarlo si es oportuno, se estaría procediendo como con anteojeras y se correría el riesgo de perderse de vista, quizás, algún desapercibido punto que precisamente daría una claridad definitiva a lo que se pretende examinar. Aquí se ha preferido recorrer la obra al completo y no esperar nada de la investigación. No obstante, que se parta sin dirección no quiere decir que no se llegue a ningún lugar y que no se encuentra nada. Finalmente, es decir, habiéndose llegado al final, todo lo anterior puede ser visto como un preámbulo, al principio imperceptible y luego con creciente nitidez, hacia unas conclusiones en donde se logra extraer la esencia de la obra, lo cual permite conocer mejor a su creador y las futuras obras que creará.

---

<sup>5</sup> Por eso mismo la génesis de esta investigación ha sido, primero, estudiar la obra y saber qué se dice, y solo después leer el testimonio de otros comentaristas.

## PRIMERA PARTE: METAFÍSICA

Al ser la metafísica el sostén más profundo de todo pensamiento, lo mejor es empezar por comprender claramente la metafísica que contiene esta obra, para después, cuando desarrollemos las demás ideas que Nietzsche nos expone, poder hacerlo con seguridad y verdadero éxito. Sin embargo, esto no quiere decir que las demás ideas que más tarde trataremos simplemente estén sostenidas en la metafísica, porque, en realidad, toda la obra es esencialmente metafísica y todo lo importante que se dice está inmerso en sus profundidades.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> En general, como dice Heidegger, "[e]l pensamiento de Nietzsche, en conformidad con todo el pensamiento de Occidente desde Platón, es metafísica". En Martin Heidegger, 1940, *La metafísica de Nietzsche*, en *Nietzsche*, Segundo tomo, pp. 207-269 (Barcelona: Ediciones Destino 2000), p. 209. Por lo demás, *El nacimiento de la tragedia* contiene una metafísica mucho más explícita que otras obras. Por eso se ha dicho: "Although not free from gaps, inconsistencies and a rhetorical style which the author himself freely criticized in later years, *Die Geburt der Tragödie* was the closest Nietzsche ever came to a comprehensive metaphysically grounded aesthetic system". En Frederick R. Love, 1977 *Nietzsche's quest for a new aesthetic of music: "die allergrößte Symphonie", "großer Stil", "Musik des Südens"*, pp. 154-194 de la revista *Nietzsche Studien : Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Band 6 (Berlin: Walter de Gruyter 1977), p. 154.

## 1. Uno-primordial y apariencia

### I. Schopenhauer

Comencemos señalando que toda la obra de Nietzsche está vertebrada por una distinción inspirada en la distinción schopenhaueriana entre voluntad —*Wille*— y representación —*Vorstellung*. Recordemos el hito que supuso en Nietzsche el descubrimiento de tal pensador. Él mismo nos cuenta<sup>7</sup> cómo, a finales de 1865, cuando se había trasladado a Leipzig para continuar sus estudios de filología y rondaba los veintiún años, conoció a Schopenhauer:

Un día encontré en la tienda del anticuario Rohn este libro, lo tomé totalmente extrañado y lo hojeé. No sé qué duendecillo me susurró: «Llévate este libro a casa». Eso hice, en efecto, en contra de mi habitual costumbre de no precipitarme en la compra de libros. En casa me eché con el adquirido tesoro en el sofá y comencé a dejar actuar sobre mí a aquel enérgico y melancólico genio.<sup>8</sup>

Lo que la lectura de Schopenhauer le provocó fue, según sus palabras, una "revolución espiritual"<sup>9</sup>. No sabemos todos los detalles de esta revolución, sobre todo porque, desgraciadamente, el diario en el que Nietzsche los iba escribiendo no se ha conservado; pero debió de ser intensa y profunda, relacionada con "autoinculpaciones"<sup>10</sup> y con la "desesperada confianza en la santificación y transformación del entero núcleo del hombre"<sup>11</sup>. Tales autoinculpaciones, nos dice Nietzsche, se manifestaron en "autodesprecio"<sup>12</sup> de "todas mis cualidades y aspiraciones"<sup>13</sup>, en "el odio dirigido contra mí mismo"<sup>14</sup>, un odio que desencadenó "castigos corporales"<sup>15</sup>, como obligarse "durante catorce días seguimos a meterme en la cama no antes de las dos de la madrugada y dejarla de nuevo a las seis en punto"<sup>16</sup>. Tales autoinculpaciones significan, al fin y al cabo, un rechazo hacia su existencia presente, hacia la vida que estaba obligado a vivir, hacia la vida terrenal a la que estaba atado. Y aquella desesperada confianza en la transformación y santificación del hombre es, en definitiva, la esperanza en una salvación del hombre, la esperanza en una nueva existencia distinta a la presente, en una nueva vida mejor que la terrenal. Observamos con perfecta claridad dos

---

<sup>7</sup> En un escrito de otoño de 1867 - primavera de 1868, titulado *Mirada retrospectiva sobre mis dos años en Leipzig, del 17 de octubre de 1865 al 10 de agosto de 1867*. En F. Nietzsche, *Obras completas I* (Madrid: Tecnos 2018), pp. 142-156.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 146.



elementos que no podemos evitar reformular o exagerar de la siguiente manera: un rechazo del mundo real y un deseo de un mundo ideal o celestial. Pero en realidad es el mismo Nietzsche quien nos lo resalta al decirnos que, a lo largo de la lectura de Schopenhauer, "veía enfermedad y curación, destierro y refugio, infierno y cielo"<sup>17</sup>. Y, ciertamente, quien se acerque a los escritos de Schopenhauer descubrirá una descripción del mundo y de la vida como si de un infierno se tratase, y descubrirá una salida, una salvación —permanente, a través de la negación de la voluntad, o momentánea, a través del arte. No obstante, es sumamente resaltable que a Nietzsche esto le afectase tanto, que tales dos inclinaciones —rechazar el mundo y ansiar una salvación— se removiesen tanto en su intimidad.

Quizás entonces no sea aventurado pensar que Nietzsche poseía una predisposición especial para asimilar las ideas de Schopenhauer, que tenía una intensa necesidad de ellas, en tanto explicación y alivio de profundas preocupaciones. Si este es el caso, Schopenhauer no le habría implantado aquellas inclinaciones, no se las habría injertado como se injerta una planta con su raíz entera, pues Nietzsche ya las arrastraría consigo como elementos constitutivos de su ser, habrían crecido lentamente desde los mismos comienzos de su vida. Lo que Schopenhauer le habría ofrecido sería una forma con la que expresar ese rechazo del mundo terrenal y esa esperanza en un paraíso venidero; una explicación, una confirmación, un canal por el que discurrir, una salida y un orden y un sentido; una formulación, un receptáculo a través del cual manifestarse y afirmarse; un dogma, una fe que satisficiera sus necesidades y esperanzas. La revolución espiritual que experimentó Nietzsche podría haber sido, en este sentido, tan liberadora como la que San Agustín experimentó cuando abrió al azar la Biblia, leyó unas palabras y "al punto que di fin a la sentencia, como si se hubiera infiltrado en mi corazón una luz de seguridad, se disiparon todas las tinieblas de mis dudas"<sup>18</sup>.

Pero si Schopenhauer viene a ser una especie de despertar, de confirmación, de justificación y conceptualización de dos inclinaciones profunda y poderosamente arraigadas en la psique de Nietzsche, no nos sorprenderá encontrar antes del descubrimiento de este filósofo otras fuentes en donde tales inclinaciones pudieran saciarse. Inmediatamente volvemos nuestros ojos al cristianismo, sin poder evitar ver en él la forma que durante mucho tiempo le sirvió a Nietzsche de alimento y alivio, un cristianismo que, no obstante, ya había sido abandonado antes de su encuentro con Schopenhauer. Es evidente el acceso al cristianismo para un europeo nacido a mitad del siglo XIX y criado por una madre devota y un padre pastor, y lo

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 146.

<sup>18</sup> San Agustín, s. IV, *Obras de San Agustín II - Las confesiones* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos 1968), p. 340.

normal en un caso como este es que se desarrolle en él una inclinación hacia esta religión, sobre todo durante la infancia y niñez, en mayor o menor medida, con más o menos persistencia, dependiendo de las vicisitudes del individuo y de su vida. Nietzsche fue un fervoroso cristiano; a los catorce años, en 1858, escribe:

He vivido ya muchas cosas alegres y tristes, agradables y desagradables, y sé que en todas ellas Dios me ha guiado seguro como un padre a su tierno hijito. Aunque me haya enviado mucho sufrimiento, reconozco con veneración su poder y majestad sobre todas las cosas. He tomado la firme decisión de dedicarme para siempre a su servicio. Que el buen Dios me dé la fuerza necesaria a mi propósito y me proteja en el camino de mi vida. Con inocente confianza me entrego a su misericordia: que Él vele por nosotros y nos libre de toda desgracia; pero ¡hágase su Santa Voluntad! Todo lo que Él me asigne lo aceptaré con resolución, alegría o desgracia, riqueza o pobreza, y miraré incluso con valor a los ojos de la muerte, que un día nos reunirá a todos en la alegría y dicha eternas. ¡Señor, haz que tu rostro nos ilumine por toda la eternidad! ¡¡Amén!!<sup>19</sup>

Luego, cuando Nietzsche rozaba los dieciocho años, en 1862, escribió un poema —un canto de iglesia, como él lo llama— dirigido a Dios, pero que bien podría haber sido dirigido a Schopenhauer; un poema del que dos de sus estrofas suenan así:

Estaba perdido,  
ebrio de mi vértigo,  
hundido,  
condenado al infierno y a la pena.  
Surgiste a lo lejos:  
tu mirada indeciblemente  
viva  
me golpeó tan a menudo que ahora voy gozoso.

Siento horror  
por mis pecados,  
abismos tenebrosos,  
y no podría mirar hacia atrás.  
No te puedo dejar.  
Durante las horripilantes noches,  
triste,  
miro hacia ti y tengo que asirme a ti.<sup>20</sup>

Dos años después de este poema, en 1864, Nietzsche va a Bonn, en donde se matricula en teología.<sup>21</sup> Pero este es el último signo resaltable que encontramos en la vida de Nietzsche en relación a su adhesión al cristianismo, pues no mucho tiempo después empezamos a ver lo

---

<sup>19</sup> Es el colofón de una autobiografía, la primera autobiografía, que Nietzsche escribió entre el 18 de agosto y el 1 de septiembre de 1858. En F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 84.

<sup>20</sup> Fragmento de un poema adjuntado en una carta del 28 de julio de 1862 dirigida a Raimund Granier, compañero de clase de Nietzsche por aquellos tiempos. En F. Nietzsche, *Correspondencia I* (Madrid: Trotta 2005), p. 225.

<sup>21</sup> En la Facultad Teológica Evangélica de la Universidad de Bonn.

contrario: un alejamiento progresivo que desembocará, en sus últimas obras, en un manifiesto odio. A comienzos de 1865 les escribe a su madre y a su hermana que "he decidido pasarme a filología"<sup>22</sup>, quizás con el pretexto de que "[e]studiar las dos cosas es estudiar a medias"<sup>23</sup>. Durante la Pascua de ese año, que Nietzsche pasó con ellas dos, se negó a comulgar, para desilusión de su piadosa madre.<sup>24</sup> Después, en una carta a su hermana, dice:

¿De lo que se trata, entonces, es de alcanzar la idea de Dios, del mundo y de la redención, en la que uno se encuentra muy cómodamente? ¿Pero no es más bien algo indiferente el resultado de la investigación precisamente para el verdadero investigador? ¿Buscamos nosotros entonces en nuestra investigación paz, tranquilidad y felicidad? No, solo la verdad, aunque esta fuese sumamente horrible y repulsiva"<sup>25</sup>.

Solo pasará un año en Bonn y después, como ya hemos mencionado, se traslada a Leipzig para continuar sus estudios de filología, y aquí, a finales de 1865, será donde se encuentre con Schopenhauer. De manera que su desilusión con la religión, con el cristianismo, ocurrió más o menos un año antes de conocer a Schopenhauer.<sup>26</sup> En cuando a las razones de su desilusión, no vamos a adentrarnos ahora en su examen o siquiera en su posible enumeración; nos conformamos con señalar lo que Nietzsche expresó en aquella carta enviada a su hermana, a saber, que su interés por la investigación y su exigencia por comprender más infaliblemente el mundo era mayor que la comodidad de su fe, o lo que es lo mismo, que el cristianismo no le satisfacía tanto como para cegar y someter su pensamiento, que ya no lo necesitaba y podía vivir sin él. Consecuentemente y al mismo tiempo, también la lectura de algún que otro escrito en donde se cuestionan importantes pilares de la fe cristiana ha podido incentivar su desencanto por el cristianismo, como por ejemplo *La vida de Jesús*, de David Friedrich Strauss,

---

<sup>22</sup> Carta del 2 de febrero de 1865 dirigida a su madre y hermana —Franziska y Elisabeth Nietzsche. En F. Nietzsche, *Correspondencia I*, Op. cit., p. 320.

<sup>23</sup> Ibid., p. 320.

<sup>24</sup> En la nota 749 en referencia a una carta del 3 de mayo de 1865 dirigida a su madre y hermana. Ibid., p. 607.

<sup>25</sup> Carta del 11 de junio de 1865 dirigida a su hermana. Ibid., p. 336.

<sup>26</sup> Hay quien dice incluso que el desencanto o abandono del cristianismo ocurrió meses después de su confirmación, es decir, meses después del 10 de marzo de 1861: "De la mano de sus composiciones musicales podemos suponer que su abandono tuvo lugar en los meses posteriores a la confirmación; el contenido de esas composiciones hasta entonces, eran en su mayoría temas religiosos; pero hay que considerarlas como fracasos. Es del todo posible que por naturaleza le faltara en gran medida la dimensión del «creyente» y que la intentara adquirir engañosamente desde la estética, por medio de la obra musical. Pero esto no dio resultado; la música —la composición propia— no le dio acceso a la religión cristiana, ni a la actitud del «creyente» que ella exige". En Curt Paul Janz, 1981, *Friedrich Nietzsche 2. Los diez años de Basilea (1869-1879)* (Madrid: Alianza Universidad - Alianza Editorial 1987), p., 140. Esto significaría que los estudios de teología habrían sido emprendidos sin inquietudes religiosas, lo cual quizás sea cierto, pero también que aquel poema o canto de iglesia que hemos recordado, junto a otras manifestaciones de su cristianismo posteriores a su confirmación, habría sido escrito una vez consumado el desencanto y abandono del cristianismo, lo cual resulta sorprendente. No podemos afirmar que ese desencanto y abandono sucediera solo meses después de la confirmación de Nietzsche. De todas maneras, es indudable que la ruptura con el cristianismo se produce antes de conocer a Schopenhauer.

que Nietzsche estuvo leyendo precisamente durante esas vacaciones de Pascua de 1865 en las que se negó a comulgar.<sup>27</sup>

Pero volvamos al entusiasmo que Schopenhauer suscitó en Nietzsche. Tiempo después de haberse adentrado en sus escritos, le escribirá a su madre lo siguiente: "Este filósofo ocupa un lugar muy importante en mis ideas y en mis estudios, y mi respeto por él aumenta de una manera inigualable. Hago propaganda también a su favor"<sup>28</sup>. Schopenhauer pasará a ser "el «maestro»"<sup>29</sup>. Recordará el momento en el que le conoció como "mi «primer amor»"<sup>30</sup>. Le llamará "gran semidiós de la filosofía"<sup>31</sup>. Se referirá a él como "el espíritu sacro de Schopenhauer"<sup>32</sup>. También, como "el viejo sumo sacerdote Schopenhauer"<sup>33</sup>. O como "el padre Schopenhauer"<sup>34</sup>.

---

<sup>27</sup> Como reflejo de tal lectura se han conservado unos cuantos apuntes sobre dicho libro, realizados entre marzo y abril de 1865. En F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., pp. 201-211. Además, en 1873 dedica a este autor y a esta obra la primera de sus *Consideraciones intempestivas*, llamada *David Strauss, el confesor y el escritor*.

<sup>28</sup> Carta del 31 de enero de 1866 dirigida a su madre. En F. Nietzsche, *Correspondencia I*, Op. cit., p. 373. También, en una carta de finales de agosto de 1866 dirigida a su amigo Carl von Gersdorff (Ibid., p. 413), dirá: "si la filosofía debe edificar, yo no conozco a ningún filósofo que edifique más que nuestro Schopenhauer". Asimismo, en una carta de mediados de julio de 1867, escribirá a su amigo Hermann Mushacke (Ibid., p. 458): "cómo podría olvidar a Schopenhauer, que se ha apoderado de mi alma". A otro amigo, a Paul Deussen, en una carta de octubre-noviembre de 1867 (Ibid., p. 465), le confesará que con Schopenhauer ha encontrado "un suelo firme bajo mis pies", "una patria del pensamiento, un lugar de refugio para los momentos de desasosiego". Luego, mientras hacía el servicio militar, en una carta del 3 de noviembre de 1867 (Ibid., 468), le contará a su amigo Erwin Rohde: "Alguna vez también susurro escondido bajo la barriga del caballo: «Schopenhauer, ayúdame»; y cuando llego a casa agotado y cubierto de sudor, me tranquiliza una mirada al retrato suyo que tengo sobre mi mesa, o abriendo el *Parerga*".

<sup>29</sup> Carta del 24 de noviembre y el 1 de diciembre de 1867 dirigida a su amigo Carl von Gersdorff. Ibid., p. 472.

<sup>30</sup> Carta del 2 de junio de 1868 dirigida a su amigo Paul Deussen. Ibid., p. 507. También recordará este momento como "la primera embriaguez del «amor juvenil», aquellos días de otoño de Leipzig, cuando por primera vez la melodía mágica de Schopenhauer me conturbó el corazón profundamente" (Ibid., p. 509). Y proseguirá su deseo de predicar sus enseñanzas: "Mi mayor alegría en estos últimos tiempos ha sido la de haber reclutado en torno a este hombre aquí y allá seguidores entusiastas" (Ibid., p. 507).

<sup>31</sup> Carta de septiembre de 1868 dirigida a su amigo Paul Deussen. Ibid., p. 530.

<sup>32</sup> Carta del 9 de diciembre de 1868 dirigida a su amigo Erwin Rohde. Ibid., p. 557.

<sup>33</sup> Carta del 10 de enero de 1869 dirigida a su amigo Erwin Rohde. Ibid., p. 561.

<sup>34</sup> Carta del 18 de enero de 1869 dirigida a su amigo Carl von Gersdorff. Ibid., p. 565. Y en otra carta del 11 de abril de 1869 dirigida también a su amigo Carl von Gersdorff (Ibid., p. 583), dirá: "la seriedad del filósofo ha arraigado profundamente en mí y el gran mistagogo me ha mostrado los verdaderos y esenciales problemas de la vida y del pensamiento con demasiada claridad para que yo pueda temer alguna vez una ignominiosa defección de la «idea». Conseguir curar mi ciencia con esta nueva sangre, comunicar a mis oyentes aquella seriedad schopenhaueriana que está impresa sobre la frente del hombre sublime — este es mi deseo, mi audaz esperanza: quisiera ser algo más que un maestro de disciplina de hábiles filólogos: la generación de profesores del presente, el cuidado de la nidada sucesiva, todo esto se agita ante mi mente. Si debemos ajustar cuentas con nuestra vida, intentemos usar esta vida de tal manera que otros la bendigan como valiosa, cuando nosotros nos hayamos felizmente redimido de ella".

Nietzsche se convirtió en un entusiasta de Schopenhauer, en un cruzado de su filosofía, y continuó siéndolo hasta mucho después de escribir *El nacimiento de la tragedia*, tal y como nos lo muestra, por ejemplo, en la apoteósica tercera *Intempestiva* que escribió años después —y que fue publicada en octubre de 1874. En este escrito le oímos decir acerca de Schopenhauer: "Mi confianza en él fue inmediata y hoy sigue siendo la misma de hace nueve años"<sup>35</sup>. Y también:

Y quien haya sentido en alguna ocasión lo que puede significar en nuestra híbrida humanidad del presente el hecho de encontrar de una vez un ser natural íntegro, afinado, pendiente de sus propios goznes y con amplia movilidad, imparcial y sin trabas, comprenderá mi felicidad y mi admiración cuando encontré a Schopenhauer: tuve el presentimiento de que en él había encontrado a ese educador y filósofo que yo andaba buscando durante tanto tiempo. Ciertamente, solo en forma de libro: y eso fue un defecto grande. Tanto más me esforcé entonces por ver a través del libro y por imaginarme a la persona viva cuyo gran testamento tenía que leer, una persona que prometía hacer herederos suyos solo a quienes quisieran y pudieran ser más que sus meros lectores: a saber, a sus hijos y discípulos.<sup>36</sup>

Es indudable que *El nacimiento de la tragedia* se encuadra en un largo periodo de juventud en el que Nietzsche mantiene su fascinación por Schopenhauer. Por eso no será extraño encontrar en esta misma obra expresiones de dicha fascinación, palabras de admiración, de veneración, elogios y ensalzamientos. En una ocasión lo compara con el caballero que Durero pintó en *El caballero, la muerte y el diablo*, para decir de él que "es capaz de emprender su terrible camino sin que lo perturben sus espantosos compañeros"<sup>37</sup>, sin esperanza, pero queriendo la verdad.<sup>38</sup> En otra ocasión muestra su admiración por la "valentía y sabiduría enormes de Kant y Schopenhauer"<sup>39</sup>. Y en cuanto a su pensamiento, dice que con él, solo con él, "la estética comienza propiamente"<sup>40</sup>. Además, contrariamente a la ausencia de citas que caracteriza esta obra —y en general todas las obras de Nietzsche—, nos encontramos con dos extensas transcripciones de *El mundo como voluntad y representación*.<sup>41</sup> No obstante, a pesar del aroma schopenhaueriano en el que está sumergida esta obra, no debemos suponer que todos y cada uno de los pensamientos de Schopenhauer son alzados en artículos de fe; es decir, que no debemos suponer que aquí se está siguiendo una filosofía schopenhaueriana, al menos de manera estricta y exacta. Por ejemplo, encontramos una ocasión en la que Nietzsche

---

<sup>35</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 765.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 768.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 420.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 420.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 400.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 354-355 y 400-402.

comenta explícitamente una pequeña imprecisión de Schopenhauer y la subsana<sup>42</sup>, dejando claro, por lo demás, que la subsana "en homenaje a su persona"<sup>43</sup>.

No podemos negar la presencia de Schopenhauer en esta obra, y el mismo Nietzsche la confirmará años más tarde —dieciséis años después— en el *Ensayo de autocrítica*<sup>44</sup>: dirá que en ella se expresó en términos schopenhauerianos —y, además, o por lo tanto, kantianos.<sup>45</sup> Y resaltemos el cuidado que aquí tiene a la hora de hablar de la influencia de Schopenhauer, pues dice que se expresó en sus términos, no que compartiera su pensamiento: "que intentara yo expresar a duras penas, con fórmulas schopenhauerianas y kantianas, valoraciones extrañas y nuevas, que iban radicalmente en contra del espíritu de Kant y de Schopenhauer"<sup>46</sup>. Se refiere aquí a la visión que Schopenhauer tenía de la tragedia, pero, en general, como veremos, aunque Nietzsche usa un lenguaje schopenhaueriano y kantiano, su construcción cosmológica va a ser diferente. Antes hemos mencionado una ocasión en la que Nietzsche comenta y subsana una pequeña imprecisión de Schopenhauer; avisemos ahora que esto es algo excepcional, es decir, que no vamos a encontrar detalladas discusiones sobre las rupturas entre ambos pensadores, rigurosas comparaciones, ni siquiera alusiones a las diferencias. Hay diferencias, pero para verlas es necesario que nosotros mismos las exploremos. Y que haya diferencias quiere decir, por lo demás, que el descubrimiento de la filosofía de Schopenhauer no resultó ser, a la larga, una revelación absolutamente definitiva; que tampoco aquí, como en el Cristianismo, Nietzsche encontró reposo; que hubo de seguir buscando o, mejor dicho: que hubo de comenzar a construir lo que él necesitaba. No obstante, hemos de ser cuidadosos y no dar por sentadas aquellas otras palabras, aquel juicio que hace en *Ecce Homo* cuando habla de *El nacimiento de la tragedia*: que "Schopenhauer se equivocó en esto"<sup>47</sup>, en la comprensión de la tragedia, "como se equivocó en todo"<sup>48</sup>; es decir, que no debemos irnos al extremo opuesto y pensar que, en realidad, todo lo que se dice en esta obra —y aún en posteriores— es radicalmente diferente a lo que encontramos en las obras de aquel, que el pensamiento desarrollado y expuesto es totalmente contrario y "solo en algunas de sus fórmulas está contaminado por el amargo perfume cadavérico de Schopenhauer"<sup>49</sup>. Hay diferencias, pero también semejanzas, y de todos modos la influencia de Schopenhauer es evidente y decisiva.

---

<sup>42</sup> Ibid., pp. 354-355.

<sup>43</sup> Ibid., p. 354.

<sup>44</sup> Un escrito que, como su título lo indica, es una especie de autocrítica precisamente de esta obra que tratamos. Ibid., pp. 329-336.

<sup>45</sup> Ibid., p. 334.

<sup>46</sup> Ibid., p. 334.

<sup>47</sup> F. Nietzsche, *Obras completas IV* (Madrid: Tecnos 2018), p. 817.

<sup>48</sup> Ibid., p. 817.

<sup>49</sup> Ibid., p. 817.

Añadamos también que el estado en el que escribe aquellas palabras en *Ecce Homo*, así como cuando escribe el *Ensayo de autocrítica*, es muy distinto al estado en el que se encuentra cuando escribe *El nacimiento de la tragedia*; mientras que en este, como estamos viendo, la presencia, la admiración y el entusiasmo por Schopenhauer es enorme, en aquel ya se ha desencadenado una desilusión, un rechazo y, quizás, un empeño en demostrar o en hacer creer —y creerse— que filosóficamente no se le parece, que son radicalmente opuestos y que no le debe nada.

## II. Terminología

Decíamos que toda la obra está vertebrada por una distinción inspirada en la distinción schopenhaueriana entre voluntad y representación. Además, no solo esta distinción que hace Nietzsche, sino muchos más elementos que aparecen y se desarrollan en esta obra están inspirados en su filosofía. Por eso no creemos desaconsejable, sino más bien provechoso para comprender lo que Nietzsche pretende decir, tener siempre provisionalmente presentes las ideas de Schopenhauer, en este caso y de momento las relacionadas con la distinción entre la voluntad y la representación.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Por supuesto, han sido muchos los que han visto en esta obra una influencia de Schopenhauer. Así, por ejemplo, no es raro oír decir que "Nietzsche's first and representative work, *Die Geburt der Tragödie*, born of the fascination with the time-old metaphysical tenets rejuvenated by Schopenhauer" (Freny Mistry, 1979, *An aspect of Nietzsche's perspectivism in "Die Geburt der Tragödie"*, pp. 245-269 de la revista *Nietzsche Studien : Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Band 8, (Berlín: Walter de Gruyter 1979), p. 245). O también que en esta obra "Nietzsche presented a Schopenhauerian metaphysics" (Charles M. Barrack, 1974, *Nietzsche's Dionysus and Apollo: Gods in transition*, pp. 115-129 de la revista *Nietzsche Studien : Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Band 3, (Berlín: Walter de Gruyter 1974), p. 125). También que, en general, el primer período del pensamiento nietzscheano está "determinado por Schopenhauer y Wagner" (Hans Urs von Balthasar, 1973, *Teodramática - 1. Prolegómenos* (Madrid: Ediciones Encuentro 1990), p. 224). E incluso hay quien dice que en esta obra "se tomaba el mundo griego como pretexto para hacer valer las ideas de Wagner y de Schopenhauer" (Enrique López Castellón, 2008 *Leyendo a Nietzsche* (Madrid: Ediciones UAM 2008), p. 16); es decir, que lo central en ella es demostrar, de alguna manera, las ideas de Wagner y Schopenhauer. En cuanto a la distinción que observamos en esta obra y que es afín a la de Schopenhauer, también han sido muchos los que la han visto. Por eso podemos escuchar que "[l]a división schopenhaueriana entre "voluntad" y "representación", entre "cosa en sí" y "fenómeno" es retomada, pero al mismo tiempo modificada por Nietzsche" (Remedios Ávila Crespo, 1986, *Nietzsche y la redención del azar* (Granada: Universidad de Granada 1986), p. 78). También, que la distinción que recorre esta obra "remite a la distinción schopenhaueriana del mundo como voluntad y del mismo mundo como representación" (Vânia Dutra de Azeredo, 2009, *Conciliación de los opuestos: el nacimiento de la Tragedia en Nietzsche*, pp. 115-116 de la revista *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 14, núm. 47, octubre-diciembre 2009, (Maracaibo: Universidad de Zulia 2009), p. 122). O que los dos elementos de la distinción que se observa "constituyen respectivamente una derivación o transformación de esas dos realidades a las que Schopenhauer había llamado 'representación' y 'voluntad'" (Pilar Palop Jonquieres, 1978, *Nietzsche y la tragedia*, pp. 47-52 de la revista *El Basilisco*,

Ahora bien, nos topamos enseguida con la dificultad de establecer dos términos para referirnos a esa distinción que hace Nietzsche y que tanto nos recuerda a Schopenhauer, pues unas veces usa unos y otras veces usa otros, de manera que no parece haber ninguno que predomine. Lo que es seguro es que, por el lado que nos recuerda a la voluntad schopenhaueriana, vemos que Nietzsche se refiere, por ejemplo, al "Uno-primordial"<sup>51</sup>, al "ser Uno"<sup>52</sup> o a "la voluntad del mundo"<sup>53</sup>. Y, por el lado que nos recuerda a la representación schopenhaueriana, se refiere, por ejemplo, a la "apariciencia"<sup>54</sup>, a "la realidad empírica"<sup>55</sup> o al "*principium individuationis*"<sup>56</sup>.

Para ser lo más inequívocos posible, no usaremos indistintamente cualquier término para referirnos a cada una de las dos esferas diferenciadas, sino que tomaremos estos dos: Uno-primordial —*Ur-Einen*— y apariciencia —*Schein*. Podríamos utilizar *voluntad* en vez de *Uno-primordial*, pero en este caso preferimos utilizar términos distintos a los que usa

---

Nº2, (Oviedo: Universidad de Oviedo 1978), p. 46). En realidad, no escuchamos a nadie negar la influencia de Schopenhauer en esta obra y, en cuanto a la distinción afín a la voluntad y representación schopenhaueriana, tampoco encontramos oposiciones resaltables. De momento, nos vemos inmersos en la misma corriente de pensamiento que gran cantidad de estudiosos y lectores de esta obra, pero más pronto que tarde nos veremos alejados de esta gran corriente para emprender un camino más solitario e inexplorado.

<sup>51</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 353.

<sup>52</sup> Ibid., p. 344.

<sup>53</sup> Ibid., p. 404 o 406. Otros términos para referirse a lo mismo son: el "Ente-verdadero y Uno-primordial" (Ibid., p. 348), el "ser primordial" (Ibid., p. 404), la "patria primordial" (Ibid., p. 424 o 428), "la madre primordial eternamente creadora" (Ibid., p. 403, expresión tomada del *Fausto* de Goethe), "las madres del ser" (Ibid., p. 399 o 421, otra expresión tomada de Goethe), el "ser eterno" (Ibid., p. 354), "un mundo metafísico" (Ibid., p. 376), el "núcleo eterno de las cosas, la cosa en sí" (Ibid., p. 364), el "núcleo más íntimo de las cosas" (Ibid., p. 399), la "esencia íntima y verdadera de las cosas" (Ibid., p. 411), "la esencia eterna de las cosas" (Ibid., p. 362), "la esencia *única* del mundo" (Ibid., p. 372), "la única yoidad verdaderamente existente y eterna, que reposa en el fondo de las cosas" (Ibid., p. 354), el "único sujeto verdaderamente existente" (Ibid., p. 355), el "genio del mundo" (Ibid., p. 354), el "verdadero creador" (Ibid., p. 355), el "creador y espectador único" (Ibid., p. 355), el "artista primordial del mundo" (Ibid., p. 355), el "corazón de la naturaleza" (Ibid., p. 362), el "núcleo más íntimo de la naturaleza" (Ibid., p. 349), el "corazón del mundo" (Ibid., p. 368 o 426), "la verdadera y única realidad" (Ibid., p. 427), "la realidad verdadera" (Ibid., p. 426), "la unidad de todo lo existente" (Ibid., p. 375), el "fundamento de toda existencia" (Ibid., p. 437), "una esfera que está por encima de todo fenómeno y antes de todo fenómeno" (Ibid., p. 358), "la vida eterna detrás de todo fenómeno" (Ibid., p. 402), "la voluntad en su omnipotencia, por así decirlo, detrás del *principium individuationis*" (Ibid., p. 402), "la vida eterna de la voluntad" (Ibid., p. 403), "la ávida voluntad" (Ibid., p. 409) o "la voluntad universal" (Ibid., p. 424).

<sup>54</sup> Ibid., p. 339 o 348.

<sup>55</sup> Ibid., p. 348.

<sup>56</sup> Ibid., p. 340, 343, 349, 399, 402 o 422. Otros términos para referirse a lo mismo son: el "mundo fenoménico en su conjunto" (Ibid., p. 364), la yoidad "del ser humano despierto, empírico real" (Ibid., p. 354), "la existencia individual" (Ibid., p. 404), "las cadenas del individuo" (Ibid., p. 433), el "hechizo de la individuación" (Ibid., p. 372 o 399), el "hechizo del presente y del futuro, la rígida ley de la individuación" (Ibid., p. 370), el "mundo de la individuación" (Ibid., p. 437), el "mundo de la *individuatío*" (Ibid., p. 434), el "velo de Maya" (Ibid., p. 344), "la obra de Maya" (Ibid., p. 410), "toda la «divina comedia» de la vida" (Ibid., p. 339), el "ser humano cultural" (Ibid., p. 362), "la civilización" (Ibid., p. 362) o el "Estado y la sociedad" (Ibid., p. 362).



Schopenhauer, pues, como veremos, a pesar de las similitudes, hay diferencias, y no queremos confundirnos empleando el mismo término ni hacer difícil la comparación entre los dos pensadores a la que recurriremos a menudo. Además, hay otra razón por la que preferimos utilizar *Uno-primordial* en vez de *voluntad*, y es que este último término también es usado, en ocasiones, para hablar del mundo de la apariencia, de manera que sentimos que nuestra comprensión es más sólida y segura si nos quedamos con aquel. Efectivamente, vemos que Nietzsche no solo habla de la voluntad como de lo en sí, sino también de la "voluntad individual"<sup>57</sup>, de "la red de la voluntad individual"<sup>58</sup>, de "las efervescencias de la voluntad, las luchas de los motivos, la corriente desbordante de las pasiones"<sup>59</sup>, de "toda voluntad y veleidad individuales"<sup>60</sup>; es decir, que habla tanto de la voluntad del mundo como de la voluntad individual.

### III. Apariencia

Ahora, mencionadas las dos grandes esferas que existen en la cosmología de esta obra y que tanto nos recuerdan a la distinción schopenhaueriana entre voluntad y representación, es el momento de adentrarnos a indagar en cada una de ellas, en la relación que hay entre ellas, intentando proceder con calma y detenimiento, con la máxima minuciosidad y alumbrando cada pequeño punto, pues los pensamientos que Nietzsche arroja en esta obra no se caracterizan precisamente por presentar una exposición impecable. Y comencemos con la apariencia, atendiendo a una pregunta que deseamos hacernos: si entre la apariencia y la representación schopenhaueriana hay alguna diferencia. Emprendamos entonces el camino hacia una posible ruptura en este punto con la filosofía de Schopenhauer, lo que nos permitirá comprender, paralelamente, el mundo de la apariencia.

#### III. a. Si la apariencia consiste en lo mismo que la representación

Lo primero que se nos ocurre es que quizás la apariencia de la que habla Nietzsche es diferente a la representación schopenhaueriana en tanto que no consiste o no engloba lo mismo, esto es: todo el mundo empírico, todo el mundo de la vida y del individuo, todo el mundo considerado real. No obstante, tan pronto como tenemos en cuenta los términos que hemos

---

<sup>57</sup> Ibid., p. 355

<sup>58</sup> Ibid., p. 374.

<sup>59</sup> Ibid., p. 427.

<sup>60</sup> Ibid., p. 352.

visto que Nietzsche utiliza para referirse al mundo de la apariencia, no podemos inclinarnos a pensar que hay diferencias en este sentido entre la apariencia y la representación schopenhaueriana; pero ahondemos un poco más y convenzámonos de que no existen diferencias, para luego buscarlas en otro lugar. Para ello, recordemos antes lo que Schopenhauer dice sobre qué es el mundo como representación.

Para Schopenhauer, el mundo como representación está tejido por dos grandes hilos: el *principium individuationis* y la causalidad. En la «Crítica de la filosofía kantiana» de *El mundo como voluntad y representación* —que Nietzsche parece haber leído, pues rememora una parte de tal crítica<sup>61</sup>—, Schopenhauer señala que Kant distingue en realidad tres cosas: la representación, el objeto de la representación y la cosa en sí.<sup>62</sup> Distinguiendo entre la representación y el objeto de la representación Kant conseguía mantener separada la sensibilidad del entendimiento; pues la representación "es asunto de la sensibilidad, que en Kant comprende, junto con la sensación, también las formas puras de la intuición, es decir, el espacio y el tiempo"<sup>63</sup>, y el objeto de la representación "es asunto del entendimiento, que lo añade *mentalmente* por medio de sus doce categorías"<sup>64</sup>. Ante esto, Schopenhauer dice que "la distinción entre la representación y el objeto de la representación es infundada"<sup>65</sup>, así que une ambas cosas y habla únicamente de "la representación y la cosa en sí"<sup>66</sup>. Ahora bien, en cuanto a la tabla kantiana de las doce categorías, dice que es un "temible lecho de Procusto"<sup>67</sup> y que, en realidad, "la ley de causalidad es la verdadera [...] y las restantes once categorías son solo ventanas ciegas"<sup>68</sup>. De tal manera que, en fin, la representación queda constituida por las formas del tiempo y del espacio —que Schopenhauer llama *principium individuationis*— y por la causalidad.

No creemos necesario adentrarnos en las complicadas indagaciones epistemológicas de Schopenhauer; basta con que digamos que la representación está tejida por los hilos del *principium individuationis* y de la causalidad; que estos dos hilos pueden ser, a su vez, designados de una sola manera, a saber, como "principio de razón"<sup>69</sup>; y que, sobre todo, "el

---

<sup>61</sup> Ibid., p. 411, cuando rememora —indicando su procedencia— una expresión que aparece en A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación* (Madrid: Akal 2011), p. 1088.

<sup>62</sup> Ibid., p. 1111.

<sup>63</sup> Ibid., p. 1111.

<sup>64</sup> Ibid., p. 1111.

<sup>65</sup> Ibid., p. 1111.

<sup>66</sup> Ibid., p. 1111.

<sup>67</sup> Ibid., p. 1098.

<sup>68</sup> Ibid., p. 1113.

<sup>69</sup> Ibid., p. 34.

principio de razón [...] presupone ya el objeto"<sup>70</sup>, no tiene validez "antes o fuera de este"<sup>71</sup>. Lo que esto significa es que no puede hablarse de las formas del objeto desapegadas del objeto mismo, es decir, que los hilos del *principium individuationis* y de la causalidad están irremediabilmente ligados a todo el mundo como representación, que ellos forman este mundo y que siempre su presencia es presencia de este mundo —del mundo entero del individuo y de la vida, de la historia entera del universo y de toda realidad empírica—; de manera que si en la apariencia de la que habla Nietzsche encontramos la misma estructura, podremos atrevernos a afirmar con cierta seguridad que sus horizontes y su contenido son los mismos que los del mundo como representación.

No supone un problema afirmar que el *principium individuationis* pertenece al mundo de la apariencia, pues precisamente en todas las variadas ocasiones en las que Nietzsche habla del *principium individuationis*<sup>72</sup> lo hace para referirse a dicho mundo. De todos modos, ya el mismo hecho de que la apariencia sea donde habita y vive el individuo —pues nosotros, en tanto que individuos, "estamos completamente presos en esa apariencia"<sup>73</sup> y "consistimos en ella"<sup>74</sup>—, nos obliga a dar por hecho que la apariencia comprende el *principium individuationis*.

En cuanto a la causalidad —*Causalität*—, tampoco nos cuesta demasiado considerarla, junto al *principium individuationis*, parte constitutiva de la apariencia, pues encontramos una ocasión en la que Nietzsche dice que la realidad empírica, la apariencia, es "como un continuo devenir en el tiempo, el espacio y la causalidad [*als ein fortwährendes Werden in Zeit, Raum und Causalität*]"<sup>75</sup>, con lo que no solo se muestra con claridad que la causalidad forma parte del mundo de la apariencia, sino que también se muestra, una vez más, que el *principium individuationis* forma parte, igualmente, de tal mundo.

Como los dos elementos que hilan la representación schopenhaueriana se hallan en lo que Nietzsche entiende por apariencia, y como no observamos ningún indicio de que con ellos esté queriendo decir algo distinto a lo que significan en la filosofía de Schopenhauer, podemos tener la seguridad de que todo lo que comprende el mundo como representación, todo lo que esos dos hilos tejen, ha de estar en el mundo de la apariencia, y entonces, por lo tanto, si hay alguna diferencia entre ambos mundos, habremos de buscarla en un lugar totalmente diferente.

---

<sup>70</sup> Ibid., p. 62.

<sup>71</sup> Ibid., p. 62.

<sup>72</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., pp. 340, 343, 349, 399, 402 y 422.

<sup>73</sup> Ibid., p. 348.

<sup>74</sup> Ibid., p. 348.

<sup>75</sup> Ibid., p. 348.

### III. b. Si la apariencia posee la misma existencia que la representación

Lo siguiente que podemos pensar es que Nietzsche da a la apariencia un estatus existencial distinto a la representación schopenhaueriana. Nos preguntamos qué existencia tiene la apariencia, concretamente si su existencia está ligada a un sujeto o no. Y es que, efectivamente, el término *representación* siempre viene unido a un sujeto; se podría decir que es lo característico de este término y que por eso Schopenhauer lo encuentra tan adecuado. De manera que, si acaso la apariencia no comparte esa característica con la representación schopenhaueriana, Nietzsche estaría rechazando considerar la apariencia como ilusión y, así, estaría salvando al individuo de las garras del idealismo.

Pero de pronto nos topamos con un muro, pues, si lo que pretende Nietzsche es desligar de un sujeto el estatus existencial de la apariencia, resulta desconcertante que haga uso del término *apariciencia* y no únicamente, por ejemplo, de «realidad empírica» o «mundo de la *individuatío*», términos que ya hemos visto que utiliza; pues con el término *apariciencia* puede dar a entender también que se trata de algo referido a un sujeto y que no es muy diferente a una ilusión. Además, como ya hemos mencionado, habla del «mundo fenoménico en su conjunto», y no podemos evitar recordar el cariz apariciencial que el término *fenómeno* arrastra consigo y que tanto es resaltado por Schopenhauer.

Pero, sobre todo, si consideramos que Nietzsche también se refiere a la apariencia como «velo de Maya», nos inclinamos definitivamente a pensar que la apariencia es, al igual que la representación, ilusión. Recordemos que *velo de Maya* es una expresión con la que Schopenhauer se refiere al mundo como representación; que es una expresión que recoge de la sabiduría hindú con el mismo significado: "el entero conocimiento del mundo real"<sup>76</sup>; que es una expresión que indica lo ilusorio de este mundo: "*Maya*, el velo de la ilusión"<sup>77</sup>, lo fantasmagórico de todo pasado y todo futuro infinitos: "como una vana fantasmagoría, como *velo de Maya*"<sup>78</sup>. Según Schopenhauer, "la sabiduría antiquísima de los hindúes dice: «Es *Maya*, el velo de la ilusión, el que cubre los ojos de los mortales haciéndoles ver un mundo del que no se puede decir ni que es ni que no es"<sup>79</sup>. Dicho en palabras de la misma sabiduría hindú, dicho según el *Bhagavad-gītā*: "El sentido de tener una existencia que esté separada de

---

<sup>76</sup> A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., p. 45.

<sup>77</sup> Ibid., p. 36.

<sup>78</sup> Ibid., p. 310.

<sup>79</sup> Ibid., p. 36.

Krsna se denomina *māyā* (*mā*–no, *yā*–es esto) [...] La diferencia corporal de las entidades vivientes es *māyā*, o en otras palabras, no es un hecho real"<sup>80</sup>.

### III. c. Si la apariencia es para el mismo sujeto que la representación

No podemos decir que la apariencia de la que habla Nietzsche consiste o contiene algo diferente a la representación schopenhaueriana; ambas son el mundo de la *individuatō*, la multiplicidad de los fenómenos en el tiempo y el espacio, la continua sucesión en la causalidad. Tampoco podemos decir que la apariencia posea una existencia más sólida que la representación, que haya ruptura abrupta en este aspecto; ambas son ilusión, velos de Maya, evanescencias dependientes de un sujeto. Debemos buscar la posible diferencia en otro lugar, y este otro lugar es aquel del que depende tanto la apariencia como la representación, aquel que la porta, aquel que la ve, es decir, el sujeto, y aquí encontraremos lo que buscamos.

Es hora de que atendamos a un hecho que nos llama poderosamente la atención, a saber: que aunque Nietzsche se refiera a menudo al Uno-primordial como *voluntad*, nunca, a excepción de una ocasión, se refiere a la apariencia con el término *representación* —*Vorstellung*.<sup>81</sup> Teniendo en cuenta el gusto de Nietzsche por no utilizar siempre los mismos términos, teniendo en cuenta el fuerte impacto de Schopenhauer que en los tiempos en los que escribió esta obra aún resonaba con omnipotencia, nos vemos apremiados a no considerar esta anomalía como un mero despiste, un capricho, algo casual o sin importancia. Y precisamente esta excepción, esta única ocasión en la que Nietzsche se refiere a la apariencia como *representación*, nos hará entender por qué en el resto de la obra existe un silencio, una ausencia de este término, y nos permitirá desenredar la clave de una profunda distinción entre la apariencia y la representación schopenhaueriana. Es algo muy importante que vemos en la obra y que, para nuestra sorpresa, Nietzsche no se preocupa por resaltar; algo que vemos de pasada, como una insignificante figura en un abigarrado paisaje, y que, de todas formas, nos parece indiscutible. De lo que se habla, en definitiva, es de concebir "nuestra existencia

---

<sup>80</sup> A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupāda, 1984, *El bhagavad-gītā tal como es* (India: Bhaktivedanta Book Trust 1996), p. 365.

<sup>81</sup> Digamos que hay más ocasiones en las que usa el término *representación* (F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., pp. 357 o 363), pero no será para referirse con ella a la apariencia, como decimos, sino a otros asuntos relacionados con el arte que, por lo demás, ya habrá tiempo de tratar.

empírica al igual que la del mundo en general como una representación del Uno-primordial engendrada en cada momento [*in jedem Moment erzeugt Vorstellung des Ur-Einen*]<sup>82</sup>.

Aquí la representación no se refiere al sujeto humano, sino al Uno-primordial. Inmediatamente nos alejamos de un idealismo schopenhaueriano que habría de considerar la apariencia en íntima relación con uno mismo en tanto que sujeto individual y nos vemos arrastrados a otra especie de idealismo en el que la apariencia realmente es apariencia, representación, pero no para la misma apariencia, es decir, para un individuo, sino para un Uno-primordial que parece estar fuera de toda apariencia. Esto nos permite entender por qué Nietzsche evita llamar a la apariencia *representación*: para que no se confunda con la representación en el sentido schopenhaueriano; y también por qué habla de apariencia: porque, efectivamente, es apariencia.

La diferencia entre la representación schopenhaueriana y la apariencia de la que se habla en esta obra es que, a pesar de que ambas son representaciones, la primera lo es del individuo perteneciente a la misma representación, mientras que la segunda lo es de un Uno-primordial. Quizás por eso se entiende que Nietzsche alabe en Kant y en Schopenhauer la destrucción de la creencia en el *velo de Maya* —esto es, la destrucción de una consideración realista del mundo del individuo y de la vida— que ocultaba o, mejor dicho, usurpaba "la esencia íntima y verdadera de las cosas"<sup>83</sup>, haciendo imposible su conocimiento<sup>84</sup>; que alabe en Kant y en Schopenhauer esto, pero que nunca mencione su idealismo —es decir, la explicación del mundo del individuo y de la vida como emanación de la mente humana, como ilusión del mismo individuo. Es decir, podríamos entender el hecho de que Nietzsche solo alabe en aquellos pensadores la destrucción del velo de Maya y el descubrimiento de lo en sí, y que no se pronuncie sobre quién es el sujeto constructor de la ilusión, por la conformidad de su propio pensamiento con lo primero y el desacuerdo con lo segundo, y que si no mostró este desacuerdo, quizás fue debido a que no quería aventurarse por largas y complicadas discusiones.

#### IV. Uno-primordial

Que Nietzsche se pronuncie en una sola ocasión sobre algo tan importante es asombroso. Por eso nos preguntamos si no estaremos dándole demasiada importancia al hecho de que la

---

<sup>82</sup> Ibid., pp. 348-349.

<sup>83</sup> Ibid., p. 411.

<sup>84</sup> Ibid., pp. 410-411 y 418.

apariciencia sea representación del Uno-primordial.<sup>85</sup> Y enseguida nos respondemos que, aunque para Nietzsche no fuera importante y ni siquiera, quizás, pensara demasiado en ello, para nosotros, que queremos desentrañar las últimas consecuencias de lo que se dice en esta obra, sí lo es. Pero también nos preguntamos si no deberíamos considerar esas palabras como una exageración o como una metáfora, o entenderlas de una manera muy distinta.<sup>86</sup> Y enseguida nos decimos que, si acaso pensamos que aquí podemos dudar y que esas palabras no son inequívocas, pronto ganaremos la suficiente seguridad y certeza como para afirmar que la apariciencia es una representación del Uno-primordial, pues encontramos más lugares en los que está patente la misma idea.

#### IV. a. Otros indicios que confirman lo anteriormente dicho

Otra manera de expresar que la apariciencia es representación del Uno-primordial es decir que todo el mundo de la apariciencia es objeto de un sujeto único o, dicho de otra forma, que el Uno-primordial es un sujeto que se representa el mundo de la apariciencia. Por eso nos reconforta recordar que Nietzsche se refiere al Uno-primordial como al «único sujeto verdaderamente existente —*das eine wahrhaft seiende Subject*—». Y si el Uno-primordial es el único sujeto verdaderamente existente, también será el único observador, y por eso, consecuentemente, también dice que es "creador y espectador único de aquella comedia artística [*einzigter Schöpfer und Zuschauer jener Kunstkomödie*]"<sup>87</sup>, refiriéndose con comedia artística al mundo de la vida y del individuo, es decir, al mundo de la apariciencia.

Además, le escuchamos decir que hay un "artista primordial del mundo"<sup>88</sup> y que nosotros "somos imágenes y proyecciones artísticas"<sup>89</sup>, que "somos la significación de obras de arte"<sup>90</sup>;

---

<sup>85</sup> Además, nos inquieta el hecho de que la inmensa mayoría de los estudiosos de esta obra no mencionen este hecho, ni siquiera para negarlo, y que procedan como si hubiese un idealismo de tipo schopenhaueriano —en el que el sujeto para el que la apariciencia existe es el individuo. Por supuesto, hay excepciones. Así, Peter Sloterdijk (P. Sloterdijk, 1986, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche* (Valencia: Pre-textos 2000)), se fija y asume esta idea de Nietzsche. Aquí comenzamos a alejarnos de una considerable cantidad de comentaristas que se han acercado a esta obra y emprendemos un camino menos transitado.

<sup>86</sup> Por ejemplo, entenderla únicamente como si fuera una representación de algo, no de alguien, esto es, que el mundo es una representación del Uno-primordial no porque este sea el sujeto que crea la representación, sino porque es lo en sí sobre el que un sujeto —presumiblemente nosotros— lanza sus velos epistemológicos. Como veremos, esto —que el Uno-primordial es aquello que es representado— es cierto, pero también es cierto que el sujeto para el que la representación existe es el mismo Uno-primordial.

<sup>87</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 355.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 355.

es decir, está diciendo que la apariencia, el mundo del individuo y la vida, es una creación de un artista primordial que hemos de identificar con el Uno-primordial, una creación que él considera artística. Con esto comenzamos a entender por qué Nietzsche dice que su metafísica es una "metafísica estética"<sup>91</sup> —porque la relación entre el Uno-primordial y la apariencia no solo es la de un creador con su creación, sino la de un creador artístico con su obra de arte.

Indiquemos también una ocasión en la que se rememora el siguiente pensamiento de Schopenhauer: que "la señal distintiva de la aptitud filosófica"<sup>92</sup> es el "don que permite que los seres humanos y todas las cosas se presenten en determinadas ocasiones como meros fantasmas o imágenes oníricas"<sup>93</sup>. Aquí la apariencia es considerada como un sueño, con lo que podemos hacernos a la idea de que la relación que guarda con el Uno-primordial es la misma que la del sueño con el soñador.

Finalmente, no está de más recordar que el Uno-primordial es «una esfera que está por encima de todo fenómeno y antes de todo fenómeno», que es el «fundamento de toda existencia», con lo que se está estableciendo una relación de fundamento y consecuencia, de causa y efecto entre el Uno-primordial y la apariencia.

Que el Uno-primordial sea sujeto, único sujeto verdaderamente existente y único observador de la apariencia; que sea artista, creador artístico de la apariencia; que sea un soñador que sueña el mundo entero de los fenómenos; que sea la causa de la existencia de la individuación, hace que ya no nos extrañe, sino que nos resulte del todo consecuente que se diga que la apariencia es la representación del Uno-primordial. Y a medida que avancemos, veremos cómo otros pensamientos expuestos en esta obra nos obligarán a confirmar esta idea, cómo la suponen y cómo alejan y rechazan cada vez más la consideración schopenhaueriana de la representación como perteneciente a un sujeto individual.

Por último, aunque no podamos considerar los escritos no publicados de Nietzsche con la misma seriedad que los publicados, es interesante traer aquí un *Fragmento* conservado en un cuaderno que data de más o menos un año antes del alumbramiento de esta obra<sup>94</sup>, porque nos da una muestra de la claridad con la que Nietzsche concebía exactamente lo que acabamos de extraer y exponer, porque nos asegura que Nietzsche tanteaba con este pensamiento desde hace tiempo y porque ganamos en seguridad y convencimiento de estar

---

<sup>90</sup> Ibid., p. 355.

<sup>91</sup> Ibid., p. 353.

<sup>92</sup> Ibid., p. 339.

<sup>93</sup> Ibid., p. 339.

<sup>94</sup> Fragmento 5 [79]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I* (Madrid: Tecnos 2007), p. 129.



procediendo acertadamente. Lo primero que hace es distinguir entre "[e]l órgano cognoscitivo de la voluntad y el órgano cognoscitivo humano"<sup>95</sup>, y dice que creer que son lo mismo, que creer que coinciden "es un ingenuo antropomorfismo"<sup>96</sup>. Después continúa diciendo que "[l]a *individuatio*, en todo caso, no es la obra del conocimiento consciente, sino de aquel intelecto primordial"<sup>97</sup>, es decir, que no es obra del órgano cognoscitivo propio del hombre —pues se aclara que "[l]os órganos de conocimiento en animales, plantas y hombres son solo los órganos del conocimiento *consciente*"<sup>98</sup>—, sino del órgano cognoscitivo propio de la voluntad. Y por último dice que "[e]sto no lo han reconocido los idealistas kantianos y schopenhauerianos"<sup>99</sup>. En este sentido, otro *Fragmento* perteneciente a la misma época expresa lo mismo de esta otra forma: "Tengo recelos en deducir espacio, tiempo y causalidad de la miserable consciencia humana: pertenecen a la voluntad"<sup>100</sup>. En definitiva, lo que aquí encontramos con suma claridad y condensación es lo que dispersamente hallamos en *El nacimiento de la tragedia*: un rechazo al idealismo de tipo schopenhaueriano o kantiano —que sitúa en el sujeto humano la fuente de la que surge el mundo de la apariencia— y un viraje hacia otro tipo de idealismo, un idealismo en el que el sujeto creador del mundo de los individuos está situado fuera de dicho mundo, en una esfera diferente, en una esfera que no corresponde al mundo físico, es decir, en una esfera metafísica. En estos *Fragmentos* habla de la voluntad, pero, como observamos, no se le parece tanto a la voluntad schopenhaueriana como al Uno-primordial del que se habla en esta obra. Pero lo que nos interesa resaltar, sobre todo, es aquella distinción que hace entre el órgano cognoscitivo del individuo y el de la voluntad, es decir, su afirmación expresa de que la voluntad ha de tener un órgano cognoscitivo, porque nos hace pensar en lo que hasta ahora hemos dicho sobre el Uno-primordial y a concluir que, si este es sujeto y observador —el único sujeto y observador de la apariencia—, entonces ha de ser poseedor de una especie de órgano cognoscitivo.

No obstante, nos preguntamos por qué nos encontramos con *Fragmentos* tan claros sobre unas ideas que en *El nacimiento de la tragedia* no están expuestas, sin embargo, con tanta claridad, y nos decimos que, quizás, la razón por la que Nietzsche no fue tan claro como podría haberlo sido —tanto en este asunto del idealismo como en otros muchos— se debe, simplemente, a algo que nos dirá en el *Ensayo de autocrítica*: que este es un libro "muy

---

<sup>95</sup> Ibid., p. 129.

<sup>96</sup> Ibid., p. 129.

<sup>97</sup> Ibid., p. 129.

<sup>98</sup> Ibid., p. 129.

<sup>99</sup> Ibid., p. 129.

<sup>100</sup> Fragmento 5 [81]. Ibid., p. 131.

convencido y por ello dispensándose de dar demostraciones, desconfiado incluso de la *conveniencia* de dar demostraciones, como un libro para iniciados<sup>101</sup>.

Dicho esto, podemos traer también otro *Fragmento* que data de años después de la publicación de esta obra y que rememora magistralmente lo que en aquel entonces pensaba:

Antes pensaba que nuestra existencia era el sueño artístico de un Dios, que todos nuestros pensamientos y sensaciones eran en el fondo invenciones *suyas* al crear su drama — también el que nosotros creyéramos «yo pienso», «yo actúo» serían pensamientos suyos. La conformidad a leyes de la naturaleza podría entenderse como conformidad a leyes de sus representaciones<sup>102</sup>.

#### IV. b. Preeminencia existencial del Uno-primordial

El hecho de que se hable del mundo de la apariencia como de *velo de Maya*, como de representación, de imagen o proyección artística, de sueño, nos muestra que su existencia es fantasmagórica y que, por lo tanto, se está suponiendo algo que no es fantasmagórico, algo verdaderamente real, para que pueda tener sentido hablar de fantasmagoría. Por eso el Uno-primordial ha de ser lo verdaderamente real, para que tenga sentido decir que su representación, el mundo de la apariencia, sea ilusión. Que el Uno-primordial sea lo verdaderamente real, más *real* que la apariencia, es decir, poseedor de una mayor existencia, es algo que el mismo Nietzsche dice; recordemos que se refiere al Uno-primordial como a «la única yoidad verdaderamente existente y eterna», a «la verdadera y única realidad», a «lo *único* viviente». El Uno-primordial es la medida de lo verdaderamente real; la apariencia no tiene tanta realidad, es ilusión, fantasmagoría, pues es una representación, una imagen o proyección, un sueño del Uno-primordial, es decir, que solo llega a tener una existencia epistemológica o subjetiva, en contraposición al mismo Uno-primordial, que es poseedor de una mayor existencia, de una existencia, quizás, ontológica.

Esta visión de la realidad es, ciertamente, curiosa, y nos resulta sorprendente que Nietzsche, a pesar de haber destruido todo idealismo en el que el sujeto humano es aquel para el que la representación existe —como ocurre en la filosofía de Schopenhauer—, haya levantado, en su lugar, otro tipo de idealismo en el que el sujeto pasa a ser el fondo metafísico del mundo; al fin y al cabo, lo único que ha hecho es desposeer al hombre del honor de ser sujeto del mundo, pero sigue habiendo un sujeto y este mundo empírico continúa en la misma condición de mera

---

<sup>101</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 331.

<sup>102</sup> Fragmento 11 [285], datado en primavera-otoño de 1881. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos II* (Madrid: Tecnos 2008), p. 821.

apariciencia o representación. Podríamos pensar que cuando Nietzsche se refiere al Uno-primordial como sujeto está tomando la acepción latina *subiectus* y se está refiriendo únicamente a lo que yace debajo, es decir, al sustrato metafísico; pero las numerosas ocasiones en las que se le predicán al Uno-primordial características propias de un sujeto en el sentido propiamente idealista —diciendo que es, por ejemplo, la «única yoidad» o el «creador y espectador único», y hablando incluso en los *Fragmentos* de su «órgano cognoscitivo»— nos obligan a no considerarlo simplemente como fondo metafísico del mundo de la apariciencia.

Que el Uno-primordial sea el sujeto creador de la apariciencia implica un escenario impactante: somos su representación, somos sus creaciones, lo que ve, lo que sueña. Se nos quita importancia, se nos despoja de una existencia y realidad autónoma: ni siquiera el mundo en el que vivimos es una imaginación nuestra. Lo único verdaderamente real es el Uno-primordial, lo que quiere decir que él es lo verdadero y nosotros, individuos, lo falso.

#### IV. c. Relación sujeto-objeto en Schopenhauer

Por ahora hemos visto que el punto clave que separa el pensamiento de Nietzsche del de Schopenhauer es el de quién es el sujeto para el que la representación existe. Para Schopenhauer el sujeto es un individuo perteneciente a la misma representación; se podría decir que es la representación la que crea la representación: el mundo de los individuos "solo tiene una existencia relativa, esto es, existe solo por y para otro de la misma naturaleza, es decir, para otro que existe de manera igualmente relativa"<sup>103</sup>. Esto, por de pronto, puede suscitar nos la gran pregunta sobre qué fue antes: o el sujeto para el que existe la representación o la representación a la que pertenece el sujeto. El propio Schopenhauer se pregunta esto mismo en el párrafo séptimo del libro primero de su obra principal<sup>104</sup>, y, para ilustrar este problema, hace uso de dos posiciones que él considera opuestas: el materialismo, por una parte, y el idealismo de Fichte, por otra.

El materialismo es el "más consecuente y el que llega más lejos"<sup>105</sup> de los sistemas que consideran el objeto como punto de partida de la reflexión, y esto significa que lo considera independizado de todo sujeto: el mundo objetivo o físico no depende de ningún observador, existe fuera de él, es decir, no es representación. En definitiva, el materialismo establece la

---

<sup>103</sup> A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., p. 35.

<sup>104</sup> Ibid., pp. 53-62.

<sup>105</sup> Ibid., p. 54.

materia "como absolutamente existente y prescinde de la relación con el sujeto"<sup>106</sup>. Y, al quedar el mundo desligado del sujeto, también el principio de razón —las formas del objeto: tiempo, espacio y causalidad— queda liberado y ejerce su poder por encima de los límites subjetivos en los que antes estaba encerrado, imponiéndose como realmente existente. En especial, la causalidad es tomada como la ley que pone orden a la existencia, como "*veritas aeterna*"<sup>107</sup>, de manera que todo queda engranado por su presencia y nada escapa a su dominio. Causalmente se construye la historia de la materia, la evolución del mundo, hasta que se llega "a la naturaleza orgánica y, finalmente, al sujeto cognoscente"<sup>108</sup>. Lo que está en el fondo de todo esto es, además, la renuncia a considerar el mundo empírico como un lado, "solo un lado, el lado externo, por así decirlo, del mundo, el cual tiene todavía otro lado completamente distinto, que es su esencia más íntima, su núcleo, la cosa en sí"<sup>109</sup>. Por lo tanto, el mundo objetivo no solo queda desligado del sujeto, sino que se convierte en la causa de su existencia y en la profundidad última y esencial de todo lo existente —renunciando a cualquier tipo de sustrato metafísico.

La filosofía de Fichte es "la verdadera antítesis, tardíamente aparecida, del antiquísimo materialismo"<sup>110</sup>. Según Schopenhauer, entendió mal a Kant, porque se quedó con "el *partir del sujeto* que Kant había escogido para mostrar como falso el anterior partir del objeto"<sup>111</sup>, es decir, creyó que el resultado de su crítica al materialismo era el enaltecimiento del sujeto. De esta manera, el sujeto pasó a ser lo primero y, como tal, el "principio del mundo o del no-yo, del objeto, que sería precisamente su consecuencia"<sup>112</sup>. Por lo tanto, "el antiguo error fundamental, la creencia en una relación de fundamento y consecuencia entre objeto y sujeto, permaneció igual que antes"<sup>113</sup>, solo que en dirección opuesta, pues, mientras que el materialismo establecía el mundo objetivo como causa del sujeto, ahora es el sujeto la causa del mundo objetivo. El principio de razón adquiere, "como en el pasado, una validez incondicional"<sup>114</sup>, se vuelve a elevar como "*veritas aeterna*"<sup>115</sup>. Y, en definitiva, el sujeto,

---

<sup>106</sup> Ibid., p. 54-55.

<sup>107</sup> Ibid., p. 55.

<sup>108</sup> Ibid., p. 55.

<sup>109</sup> Ibid., p. 59.

<sup>110</sup> Ibid., p. 61.

<sup>111</sup> Ibid., p. 61.

<sup>112</sup> Ibid., p. 61.

<sup>113</sup> Ibid., p. 61.

<sup>114</sup> Ibid., p. 61.

<sup>115</sup> Ibid., p. 61.

principio y causa del objeto, se convierte en la cosa en sí: "la cosa en sí, en lugar de estar, como de costumbre, en el objeto, era ahora trasladada al sujeto del conocimiento"<sup>116</sup>.

De esta manera, se llega a la confrontación de dos posturas opuestas, dos ideas que se niegan entre sí, "dos aspectos contradictorios"<sup>117</sup> hacia cada uno de los cuales, sin embargo, "nos vemos de hecho conducidos con idéntica necesidad"<sup>118</sup>, pues "vemos por una parte cómo la existencia del mundo entero depende necesariamente del primer ser cognoscente, por imperfecto que pueda ser; y por otra cómo este primer animal cognoscente no menos necesariamente depende por entero de una larga cadena de causas y efectos que le preceden, en la que él mismo ingresa como un pequeño eslabón"<sup>119</sup>. Por eso habla Schopenhauer de "una *antinomia*"<sup>120</sup> en la que ambos contrarios, ambos términos del problema, tienen parte de verdad —pues en esto consiste el problema de una antinomia, en conjugar dos opuestos razonablemente veraces—, de manera que al final tendremos que obtener de cada uno de ellos una parte de verdad y otra de falsedad. O dicho de otra manera: hemos de entender con exactitud los límites de ambos opuestos, no otorgarles más de lo que les corresponde.

Estos límites, aquello que debemos evitar introducir en cada uno de los términos, son los siguientes: la consideración del objeto o del sujeto como cosa en sí y como causa y antecesor de su opuesto. Si no pueden ser cosa en sí, entonces, como nos dice Schopenhauer, el sujeto y el objeto pertenecen a la representación, y no solo eso, sino que están irremediabilmente ligados a ella. La representación "contiene y presupone"<sup>121</sup> al sujeto y al objeto; desde el momento en el que se habla de representación, se está hablando también de un sujeto que representa y de un mundo representado. Si antes habíamos dicho que el principio de razón es la forma del objeto, en este caso dirá Schopenhauer que la distinción entre objeto y sujeto es la forma de la representación; que "la descomposición en objeto y sujeto es su forma primera, más universal y más esencial"<sup>122</sup>, mientras que la descomposición en tiempo, espacio y causalidad es la forma secundaria. Esto quiere decir que la representación se descompone, primeramente, en sujeto y objeto, y después el objeto puede ser separado o definido por las formas del principio de razón. Pero esta descomposición es forzada, porque en realidad ambos opuestos, sujeto y objeto, se hallan en una "interdependencia indisoluble"<sup>123</sup>: del mismo modo

---

<sup>116</sup> Ibid., p. 61.

<sup>117</sup> Ibid., p. 58.

<sup>118</sup> Ibid., p. 58.

<sup>119</sup> Ibid., p. 58.

<sup>120</sup> Ibid., p. 58.

<sup>121</sup> Ibid., p. 53.

<sup>122</sup> Ibid., p. 53.

<sup>123</sup> Ibid., p. 59.

que todo objeto presupone un sujeto, este presupone al objeto; de manera que la representación surge de un golpe y el sujeto y el objeto aparecen de una vez. Por todo esto, entre ambos opuestos no puede haber relación espacial, temporal o causal —estas relaciones solo se refieren al objeto y, en tanto que este depende del sujeto, pertenecen asimismo al sujeto, lo que revela la intrincada relación de ambos opuestos; pero, en ningún caso, estas relaciones pueden aplicarse a la relación del sujeto con el objeto. Por lo demás, no es cosa nuestra decir que la relación entre ambos opuestos es intrincada: el mismo Schopenhauer confiesa su insatisfacción a la hora de intentar comprenderla por completo y no tiene más remedio que decir que la oposición entre el objeto y el sujeto es una "oposición insuperable"<sup>124</sup>, una "oposición originaria, esencial y, además, irresoluble"<sup>125</sup>.

En los complementos al libro primero de su obra principal, en el primer capítulo titulado *Sobre el punto de vista fundamental del idealismo*<sup>126</sup>, nos vuelve a repetir: "Tan verdadero es que el que conoce es un producto de la materia como que la materia es una mera representación del que conoce"<sup>127</sup>. O dicho con otras palabras: "tan falso como el principio del crudo entendimiento de que «el mundo, el objeto, existirían aun cuando no existiera ningún sujeto», es este otro: «el sujeto sería un sujeto que conoce aun cuando no tuviera un objeto, esto es, una representación»"<sup>128</sup>. En definitiva: "*el intelecto y la materia son correlatos*, esto es, que uno existe solo para el otro, que ambos surgen y desaparecen juntos, que uno es solo el reflejo del otro y que son realmente uno y lo mismo, solo que considerado desde dos lados opuestos"<sup>129</sup>. El mundo como representación es tanto subjetivo como objetivo, la balanza no se inclina hacia ningún extremo, no podemos decir que sea ilusión sin decir, al mismo tiempo, que sea real. El idealismo schopenhaueriano no niega la existencia objetiva de la representación. De hecho, el capítulo siguiente al que acabamos de ver comienza así: "El mundo objeto conserva la realidad *empírica* a pesar de toda idealidad *trascendental*: el objeto no es, ciertamente, cosa en sí, pero como objeto empírico es real"<sup>130</sup>. Por lo demás, también en los *Parerga y Paralipómene* es absolutamente claro: "nosotros mismos somos indiscutiblemente reales"<sup>131</sup>.

---

<sup>124</sup> Ibid., p. 59.

<sup>125</sup> Ibid., p. 59.

<sup>126</sup> Ibid., pp. 441-456.

<sup>127</sup> Ibid., p. 450.

<sup>128</sup> Ibid., p. 452.

<sup>129</sup> Ibid., p. 453.

<sup>130</sup> Ibid., p. 457.

<sup>131</sup> A. Schopenhauer, 1851, *Parerga y Paralipómene I* (Madrid: Trotta 2009), p. 54.

La pregunta por qué fue antes, o la representación a la que pertenece el sujeto o el sujeto para el que la representación existe, se revela infundada en cuanto comprendemos que tanto el sujeto como el objeto son las formas más primarias de la representación: que por lo tanto las formas secundarias —tiempo, espacio y causalidad— no pueden afectarles, pues estas solo se limitan al objeto, y que, además, al ser formas primarias de la representación, no pueden salir de esta esfera e identificarse con lo en sí. Quizás una pregunta más acertada sería la de cómo es posible que la representación, que todo el bloque sujeto-objeto, aparezca. Pero esta pregunta es igualmente inútil, porque todo entendimiento, toda posibilidad de razonar y toda búsqueda de sentido no puede extenderse y no existe fuera de la esfera de la representación.

#### IV. d. Ruptura con Schopenhauer

Es hora de que volvamos a *El nacimiento de la tragedia* y veamos las profundas diferencias que separan esta obra respecto a la filosofía de Schopenhauer. Pero antes hagamos una pequeña pausa y retrocedamos hasta un escrito<sup>132</sup> redactado años antes, un escrito en el que plasmó algunas observaciones sobre la filosofía de Schopenhauer. Allí se pregunta:

¿[C]ómo fue posible la aparición del entendimiento? La existencia de la etapa inmediatamente anterior a la aparición del entendimiento es tan hipotética como la de las demás etapas anteriores, es decir: tal etapa no ha tenido lugar, pues ninguna consciencia estaba presente. En la etapa siguiente aparecería el entendimiento, o lo que es lo mismo, de un mundo no existente habría surgido, de pronto y de modo inmediato, la flor del conocimiento.<sup>133</sup>

Fijémonos en que su desconcierto va dirigido a la imposibilidad de que el sujeto pueda surgir, a la imposibilidad de que el conocimiento aparezca en un mundo que solo existe cuando aquel aparece. La única solución que encuentra es que el entendimiento, el sujeto, no puede ser "un instrumento del mundo fenoménico tal y como quiere Schopenhauer"<sup>134</sup>, es decir, que no puede ser un resultado de una evolución del mundo empírico, porque entonces, si este fuera el caso, el mundo empírico no podría poseer, al mismo tiempo, una existencia subjetiva. En definitiva: Nietzsche ve un gran problema en aquella antinomia que Schopenhauer afirmaba y que tampoco podía comprender con tanta claridad —pues la oposición entre el sujeto y el objeto es «insuperable» e «irresoluble». Si se pretende conceder que el mundo empírico posea una existencia subjetiva, no puede consentir Nietzsche que el sujeto, al mismo tiempo,

---

<sup>132</sup> Realizado entre otoño de 1867 y primavera de 1868. En F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., pp. 293-300.

<sup>133</sup> Ibid., p. 298.

<sup>134</sup> Ibid., p. 298.

pertenezca a un mundo objetivo, de manera que ha de ser "cosa en sí, es decir, voluntad"<sup>135</sup>. No será forzado ver aquí una analogía con lo que Schopenhauer decía sobre Fichte y pensar que, si este concluyó de la crítica kantiana al materialismo que el sujeto debía tomar el lugar que antes tenía el mundo objetivo, es decir, el lugar de lo en sí, elevando el principio de razón a *veritas aeterna* y estableciéndose, por lo tanto, una relación de causa y efecto, de origen y resultado entre el sujeto y el objeto, Nietzsche, por su parte, concluye en este escrito temprano que la crítica que Schopenhauer hace del materialismo es incompatible con que el sujeto sea un resultado o «instrumento del mundo fenoménico» y solo queda una opción: que el sujeto sea la misma voluntad.

Este escrito de Nietzsche antecede bastante a *El nacimiento de la tragedia*, y es más bien un conjunto de anotaciones y reflexiones que un texto unitario y elaborado; pero nos resulta interesante, porque vemos que una de las ideas fundamentales de *El nacimiento de la tragedia* —que el sujeto para el que la representación existe es lo en sí, en este caso el Uno-primordial— es una idea tanteada años antes, con lo que cada vez nos sorprende menos haberla descubierto en esta obra que tratamos.

Como ya hemos mencionado, en *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche sitúa al sujeto en la cosa en sí, lo eleva a ser principio del mundo y causa de su existencia. Se comete una absoluta transgresión del orden o de las *leyes* que rigen en el sistema schopenhaueriano. Las formas de la representación, tanto las primarias como las secundarias, es decir, tanto la oposición sujeto-objeto como la estructura espacio-temporal-causal, son sacadas de su esfera y llevadas a un plano superior, esto es, al mundo de lo en sí y a su relación con el mundo como representación. En otras palabras: entre el Uno-primordial y la apariencia hay una relación de sujeto y objeto y también de causa y efecto: el Uno-primordial es el sujeto para el que existe la apariencia —su objeto—, e igualmente el Uno-primordial será el fundamento, el creador, la causa de la existencia del mundo de la apariencia. Queda abierto un abismo que no existe para Schopenhauer, pues, para este, la representación absorbe estas relaciones, es decir, que tales relaciones solo cobran sentido y solo comienzan y solo existen en tanto que existe representación. Lo que según Schopenhauer no podía establecerse de ningún modo entre lo en sí y la representación —una relación de sujeto y objeto y de causa y efecto—, Nietzsche no tiene reparos en establecer; pero además, al hacerlo, está juntando dos tipos de relación que en Schopenhauer estaban separadas, pues recordemos que entre el sujeto y el objeto no podía haber relación de causalidad. Ya en aquel escrito sobre la filosofía de Schopenhauer que

---

<sup>135</sup> Ibid., p. 298.



hemos comentado Nietzsche había cometido las mismas trasgresiones, pero, al menos, al contrario de lo que ocurre en esta obra, se había molestado en señalarnos un motivo por el que lo hacía: su desacuerdo con que a la voluntad, "que por definición es impensable"<sup>136</sup>, se le atribuyan unos predicados "demasiado determinados y extraídos todos de su antítesis con el mundo de la representación"<sup>137</sup>, esto es, que lo en sí haya de ser *toto genere* diferente a la representación.<sup>138</sup> Que en el mundo de la apariencia existan relaciones de causa y efecto, que existan relaciones de sujeto y objeto —aunque tal sujeto haya de ser un sujeto falso, por contraposición al único verdadero que corresponde al Uno-primordial—, no implica para Nietzsche que tales relaciones no se den también fuera de esta esfera, entre la apariencia y el Uno-primordial.

Todo esto conlleva, por lo demás, que la interdependencia entre el sujeto y el objeto de la que Schopenhauer habla pierda todo sentido, pues no creemos poder decir que así como la apariencia depende del Uno-primordial, el Uno-primordial, lo en sí, depende y se sostiene, a su vez, en el mundo de la apariencia. Y con esto llegamos a la pregunta de si la apariencia solo posee un aspecto subjetivo o si al mismo tiempo, tal y como sucede con la representación schopenhaueriana, posee un aspecto objetivo. Antes hemos dicho que la apariencia es, efectivamente, una construcción subjetiva, y en este sentido la habíamos considerado afín a la representación schopenhaueriana; pero ahora hemos visto que Schopenhauer también afirma la realidad objetiva de la representación y nos preguntamos si aquí la apariencia va a seguir siendo similar o no. Solamente basta reflexionar un poco para lograr una respuesta. Es indudable que el mundo de la apariencia depende de un sujeto, está atado a él, se sostiene en él, pero no podemos establecer una dependencia en sentido contrario: el sujeto no pertenece a la apariencia, está fuera de ella, y esto quiere decir que no surge de ella y que no hay ningún tipo de antinomia, y ante todo el sujeto es lo en sí, y lo en sí existe por sí mismo. Si acaso la

---

<sup>136</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 295.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>138</sup> Como curiosidad, decir que esta crítica parece tomarla de Lange, concretamente de *La historia del materialismo*. Así nos lo indica Rüdiger Safranski, 2000, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento* (Barcelona: Tusquets Editores 2001), pp. 49-50. Por lo demás, el interés que Nietzsche muestra hacia este autor y esta obra puede apreciarse en su correspondencia. Por ejemplo, en una carta de finales de agosto de 1866 dirigida a su amigo Carl von Gersdorff (F. Nietzsche, *Correspondencia I*, Op. cit., p. 412), dice: "Finalmente, hay que mencionar también a Schopenhauer, por el que siento todavía una simpatía total. Lo que representa para nosotros me lo ha hecho ver con claridad hace poco otra obra, la cual a su manera es excelente y muy instructiva: Historia del materialismo y crítica de su significado para el presente, de Fr. A. Lange". También, en una carta de noviembre de 1866 dirigida a su amigo Hermann Mushacke (*Ibid.*, p. 431), dice: "La obra filosófica más importante que ha aparecido en los últimos decenios es sin duda la *Historia del materialismo* de Lange". Y en una carta del 16 de febrero de 1868 dirigida a su amigo Carl von Gersdorff (*Ibid.*, p. 486), dice: "no tengo nada más excelente que recomendarte que *La historia del materialismo* [...] un libro que por fin da más que lo que promete el título y que se puede, como un verdadero tesoro, leer, releer y meditar".

apariencia tuviera más realidad que la subjetiva, no sería porque fuese necesario para entender y sostener el surgimiento y existencia del sujeto para el que existe; sería únicamente porque el Uno-primordial, su sujeto, así lo dispusiera: que su creación existiera no solamente en su subjetividad, sino también fuera de ella, en la objetividad, porque así lo *quisiera*. Pero no encontramos ningún indicio de que esto sea así, de que la apariencia representada no solo exista para el Uno-primordial. Más bien, encontramos lo contrario; dado que se habla unilateralmente de la apariencia en relación al Uno-primordial, y se dice expresamente que él es «la verdadera y única realidad», debemos decantarnos por negar a la apariencia la existencia objetiva que tiene la representación schopenhaueriana.

## V. Objetividad

Estamos diciendo que el Uno-primordial guarda una relación con la apariencia igual a la de un sujeto con su objeto, a la de una causa con su efecto, y acabamos de ver que esto es algo completamente intolerable para la filosofía de Schopenhauer, pues se está estableciendo una relación entre el mundo metafísico y el mundo empírico que solo tiene sentido, que solo existe, dentro del mundo empírico, esto es, el de la representación. Ahora debemos preguntarnos qué relación establece Schopenhauer, entonces, entre la voluntad y la representación, al quedar descartada toda relación de sujeto y objeto y de causa y efecto. Y debemos preguntarnos si entre el Uno-primordial y la apariencia, después de tantas relaciones que se han establecido, puede haber también una relación afín a la que Schopenhauer implanta entre sus propias esferas.

### V. a. Objetividad en Schopenhauer

Es en el libro segundo de *El mundo como voluntad y representación* en donde Schopenhauer trata en detalle este asunto; de hecho, como es costumbre en su extraordinaria capacidad de hallar las palabras más precisas y claras para los títulos, este libro segundo lleva por nombre: *Del mundo como voluntad: primera consideración. La objetivación de la voluntad —Die Objektivierung des Willens*. Comienza Schopenhauer este libro segundo preguntándose "si este mundo no es más que representación, en cuyo caso habría de pasar ante nosotros como un sueño inesencial, o como una ficción fantasmagórica, y no merecería nuestra atención, o si no

sería otra cosa además de aquello, y en qué consistiría entonces esa otra cosa<sup>139</sup>; es decir, no se pregunta por un segundo mundo diferente al mundo como representación, sino por este mismo, con la intención de saber si solo es representación o si también es otra cosa. A continuación halla la respuesta en sí mismo: el sujeto de conocimiento observa su propio cuerpo como un objeto más, como representación, pero al mismo tiempo de una manera inmediata, como voluntad.<sup>140</sup> Lo que el sujeto de conocimiento observa en sí mismo, a saber, una acción del cuerpo y un acto de voluntad, "no son dos estados distintos conocidos objetivamente y ligados por el lazo de la causalidad: no están en relación de causa y efecto, sino que son uno y lo mismo"<sup>141</sup>. También dice: "Únicamente en la reflexión se diferencian querer y hacer: en la realidad son *una sola cosa*"<sup>142</sup>. En definitiva: "mi cuerpo y mi voluntad son *uno*"<sup>143</sup>, quedando rota cualquier distinción trascendental entre alma y cuerpo. Y con el sentido de esta identificación denomina al cuerpo "la *objetividad de la voluntad*"<sup>144</sup>. Y luego, ignorando y dejando a un lado el argumento escéptico del egoísmo teórico —esto es, la inexpugnable posibilidad de que todos los fenómenos a excepción del propio individuo sean solo representación, es decir, fantasmas—<sup>145</sup>, Schopenhauer da un salto y dice:

[A] todos los objetos que no son nuestro propio cuerpo y que, por tanto, no le son dados a nuestra consciencia de una manera doble, sino únicamente como representaciones, los juzgaremos justamente en analogía con ese cuerpo, y por eso admitiremos que, al igual que ellos por un lado son, enteramente como él, representación, y en ello homogéneos a él; por otro, si se deja aparte su existencia como representación del sujeto, lo que aún queda debe ser en su esencia interna lo mismo que lo que en nosotros llamamos *voluntad*.<sup>146</sup>

De esta manera, puede ya decir Schopenhauer, generalizando, que la representación es la objetividad de la voluntad, su fenómeno, su visibilidad<sup>147</sup>, es decir, que la representación no es una ilusión vacía, que la representación es voluntad contemplada por el entendimiento; y también puede entregarse a distinguir niveles de la objetivación de la voluntad, "gradaciones, como las que hay entre el crepúsculo más débil y la más clara luz del sol"<sup>148</sup>, que identificará con las Ideas de Platón.<sup>149</sup>

---

<sup>139</sup> A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., p. 127.

<sup>140</sup> Ibid., p. 128.

<sup>141</sup> Ibid., p. 128.

<sup>142</sup> Ibid., p. 129.

<sup>143</sup> Ibid., p. 131.

<sup>144</sup> Ibid., p. 129.

<sup>145</sup> Ibid., pp. 132-133.

<sup>146</sup> Ibid., p. 133.

<sup>147</sup> Ibid., p. 138.

<sup>148</sup> Ibid., p. 157.

<sup>149</sup> Ibid., p. 158.

Al igual que Sansón derribó las columnas del templo, Schopenhauer acercó los dos mundos de los que la filosofía tanto ha hablado de muy diferentes maneras: el físico y el metafísico, el terrenal y el celestial, el del cuerpo y el del alma, el real y el ilusorio, el verdadero y el falso. La distancia que solía haber entre estos dos mundos era grande, se hablaba de una metafísica trascendental y las explicaciones para entender cómo se relacionaban eran rebuscadas y problemáticas; con Schopenhauer la distancia queda anulada, pues ambos mundos se identifican, y la metafísica pasa a ser una metafísica inmanente, o, dicho de otro modo, el antiguo dogmatismo trascendente que Kant había derribado es sustituido por un "dogmatismo inmanente"<sup>150</sup>. A Schopenhauer se le queda pequeño el *operari sequitor esse* de los escolásticos: el obrar no se sigue del ser, sino que el obrar mismo, el fenómeno, la manifestación fáctica, la representación, es el ser mismo, lo en sí, la esencia, la voluntad, solo que observada por el entendimiento. El mundo es voluntad y representación, el mismo mundo, no dos diferentes.

Aquí debemos hacer la observación siguiente: que si entendiéramos la filosofía de Schopenhauer como una destrucción completa del mundo objetivo, esto es, como si únicamente estuviera aceptando una consideración subjetiva de la representación —una consideración unilateralmente subjetiva y no también objetiva—, entonces esta profunda identidad del mundo físico y el metafísico parecería menos valiosa, menos titánica, insignificante e incluso innecesaria. Efectivamente, si uno de los dos mundos que se dispone a unir hubiese sido totalmente mutilado, disuelto en el aire de la pura fantasmagoría, sostenido por un sujeto también mutilado y fantasmagórico, de manera que la representación fuese una ilusión tan frágil, tan delicada, que se desharía al menor vistazo de nuestra comprensión; si esto fuera así, no necesitaría hablar de objetividad para poder rectificar infaliblemente la división en dos mundos a la que había recurrido desde hacía tanto la filosofía: solo le bastaría asestar el golpe final al desvalido mundo como representación, dar un suave soplo y dejar que solo quede el mundo de lo en sí. Obviamente, asestar este golpe fatal nos resulta increíble, porque nosotros somos individuos y nos parece imposible negar nuestra vida y nuestro mundo —aunque sea una vida y un mundo de evanescencias. De cualquier manera, como decimos, es más significativa, más portentosa y más sensata la unión de un mundo metafísico con un mundo de representación tal y como Schopenhauer lo entiende —a saber, afirmando su existencia subjetiva y objetiva— que la unión de un mundo metafísico con un mundo meramente subjetivo. Esto no quiere decir, a pesar de todo, que sea imposible imaginarnos un escenario en el que un mundo meramente subjetivo sea la objetivación de un

---

<sup>150</sup> A. Schopenhauer, 1851, *Parerga y Paralipómena I*, Op. cit., p. 159.

mundo metafísico. Precisamente esto es lo que ocurriría si Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, siguiera a Schopenhauer en este punto tan importante.

#### V. b. La apariencia es la objetivación del Uno-primordial

Responder a la cuestión sobre si la apariencia es en sí misma Uno-primordial, sobre si entre ambas esferas se da una relación de objetividad, es algo que debemos averiguar nosotros, pues Nietzsche no se pronuncia al respecto, al menos explícitamente. Pero no es una tarea imposible; sabiendo a dónde mirar, la cuestión se resuelve con suma claridad.

Lo primero que hemos de decir es que por el tiempo en el que escribe esta obra, o al menos meses antes de que saliera a la luz, Nietzsche redactó unos cuantos *Fragmentos* en los que da testimonio de esta relación. Por ejemplo, nos dice que "[c]ada apariencia es entonces a la vez lo Uno primordial mismo"<sup>151</sup>, o que "[n]uestra realidad es por un lado la de lo Uno primordial [...] por otro lado la realidad como representación de aquel"<sup>152</sup>, o que "nosotros somos al mismo tiempo voluntad, pero estamos completamente enredados en el mundo de la apariencia"<sup>153</sup>. En una ocasión nos encontramos con este otro *Fragmento*: "No hay nada en nosotros que pueda reducirse a lo Uno primordial"<sup>154</sup> —aunque poco después aparece este otro: "¿Somos nosotros al mismo tiempo la única esencia primordial? [...] debemos serlo: y del todo, puesto que esa esencia debe ser indivisible"<sup>155</sup>. De todos modos, en general, en sus notas y apuntes abunda la afirmación de que el individuo, la apariencia, es algo más que ilusión; que además de apariencia es Uno-primordial y que entre ambas esferas existe la misma relación de objetividad que existe entre la voluntad y la representación schopenhaueriana.

Pero ahora debemos prestar atención a la obra misma, a *El nacimiento de la tragedia*, para comprobar que aquí se está afirmando esta misma relación, pues solo la obra nos puede decir lo que ella misma es.

Afortunadamente para nosotros podemos fijarnos en la variedad de formas que Nietzsche usa para referirse a la apariencia e inclinarnos con seguridad a la conclusión de que es la objetivación del Uno-primordial. Ante todo es esclarecedor que se hable de *apariciencia*, porque la apariencia es apariencia de algo y este algo solo puede ser el Uno-primordial. También es

---

<sup>151</sup> Fragmento 7 [157]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., p. 185.

<sup>152</sup> Fragmento 7 [174]. Ibid., p. 190.

<sup>153</sup> Fragmento 7 [204]. Ibid., p. 196.

<sup>154</sup> Fragmento 7 [165]. Ibid., p. 187.

<sup>155</sup> Fragmento 7 [167]. Ibid., p. 187.

esclarecedor que se hable de *fenómeno*, especialmente en una ocasión en la que se dice que nosotros, en tanto que individuos, somos el fenómeno del Uno-primordial: "aquel fondo misterioso de nuestro ser del cual nosotros somos el fenómeno [*jenen geheimnisvollen Grund unseres Wesens, dessen Erscheinung wir sind*]"<sup>156</sup>. En esta ocasión es indudable que nosotros, en tanto que individuos, somos apariencia de algo, apariencia o fenómeno de ese fondo, y que nosotros, en un sentido metafísico, también somos ese fondo, pues se está diciendo que el fondo misterioso —*geheimnisvollen Grund*— es de nuestro ser —*unseres Wesens*.

Que la apariencia sea el mismo Uno-primordial nos lo indica también Nietzsche en la variedad de formas que usa para referirse al Uno-primordial. Sobre todo es esclarecedor cuando se refiere al «corazón de la naturaleza» o al «núcleo más íntimo de la naturaleza», porque nos da a entender que la naturaleza, la apariencia, no es una vacuidad, sino que posee un fondo, una esencia, correspondiente al Uno-primordial: precisamente dirá de él que «reposa en el fondo de las cosas». Así mismo, debido a que el Uno-primordial es, obviamente, uno, se refiere a «la unidad de todo lo existente», con lo que otra vez nos queda bastante claro que la apariencia no es solo apariencia, sino que en cierto sentido —en un sentido metafísico— posee un fondo o una esencia, una sola toda ella, que se corresponde con el Uno-primordial. Si seguimos con lo que acabamos de decir, inmediatamente hemos de afirmar que el individuo —porque es apariencia— tiene como esencia al Uno-primordial, y así lo confirmamos al escuchar a Nietzsche hablar del "fondo más íntimo del ser humano y de la misma naturaleza"<sup>157</sup> o, también, de "nuestro ser más íntimo, el subsuelo común de todos nosotros"<sup>158</sup>.

También es conveniente mencionar que Nietzsche se refiere a la apariencia como *voluntad*, pero que también lo hace para referirse al Uno-primordial. Cuando antes indicábamos las formas con las que Nietzsche nombra las dos esferas, hacíamos notar que a menudo usa *voluntad* para referirse tanto al Uno-primordial como a la apariencia. Es cierto que Nietzsche no se detiene nunca a explicar por qué usa indistintamente este término o a comentar las implicaciones que tal indistinción pueda tener; pero esto no impide que nosotros veamos y extraigamos lo que parece seguirse. Que use *voluntad* para designar ambas esferas nos hace pensar que no deben de ser muy diferentes y que esto se debe a que una es imagen y semejanza de la otra. Más adelante veremos, efectivamente, que el individuo en tanto que individuo se mueve por lo mismo que el Uno-primordial, a saber, por una voluntad en el sentido schopenhaueriano —es decir, por dolor. En definitiva, este uso indiscriminado del

---

<sup>156</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 348.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 339.

término *voluntad* nos lleva a afirmar con más seguridad una relación de objetividad entre las dos esferas.<sup>159</sup>

Lo que también resulta esclarecedor en todo este asunto es que, aunque es cierto que no encontramos en esta obra ninguna ocasión en la que se hable directamente de una relación de objetividad entre el Uno-primordial y la apariencia, sí se habla de dicha relación en referencia a la creación artística humana. No es este el momento de desentrañar los entresijos y problemas de la creación artística entre los hombres, así que simplemente mencionemos por encima este fenómeno de la objetivación que aparece en esta obra. Así, por ejemplo, cuando habla de la canción popular, dice que la música soporta "múltiples objetivaciones [*Objectivationen*]"<sup>160</sup>. También, hablando del drama en la tragedia, dice que es una "objetivación [*Objectivation*]" de un estado dionisiaco<sup>161</sup>. Así mismo, en la descripción que hace de la tragedia, dice que "Dioniso se objetiva [*Dionysus objectivirt*]"<sup>162</sup>. Y en una ocasión en la que habla del artista lírico, dice que las imágenes que crea son "distintas objetivaciones [*Objectivationen*] suyas"<sup>163</sup>.

---

<sup>159</sup> Sin embargo, no podemos dejar de mostrar un posible problema que surge solo si nos imaginamos que la voluntad viene a ser una tercera esfera diferente a las otras dos, intermedia entre ambas. Si observamos algunos de los *Fragmentos*, en donde se dice, por ejemplo, que "[l]a voluntad es la forma más universal de la apariencia" (Fragmento 7 [165]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., p. 187), podríamos forzar nuestro entendimiento y pensar que la voluntad es una especie de objetivación perfecta del Uno-primordial, diferente a la común apariencia. Pero esto en realidad no significaría que la voluntad fuera una tercera esfera, sino apariencia. Precisamente si volvemos a los *Fragmentos* también se dice, por ejemplo, que "[l]a voluntad pertenece a la apariencia" (Fragmento 7 [167]. Ibid., p. 187). En cualquier caso, de lo que se trata es de diferenciar la voluntad de ambas esferas y lo que estamos diciendo es que podríamos tomar este camino que algunos han tomado, como por ejemplo David Pujante, 1997, *Un vino generoso (sobre el nacimiento de la estética nietzscheana: 1871-1873)* (Murcia: Universidad de Murcia 1997), quien dice que Nietzsche, en esta obra, "[p]rimero coloca el *todo inescrutable*. Después, como manifestación más general de ese todo inescrutable, sitúa la voluntad" (Ibid., p. 56), una voluntad inspirada en la de Schopenhauer, pues también dice que los individuos son "momentáneas manifestaciones de la voluntad schopenhaueriana" (Ibid., p. 32). Asimismo, Héctor Julio Pérez López, 2001, *Hacia el nacimiento de la tragedia – Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche* (Murcia: Res publica 2001), p. 175, nos dice: "La clave de la nueva formulación metafísica que emprende Nietzsche consiste en la determinación de un fundamento originario de la voluntad, hecho que va a suponer ya un distanciamiento notable de la filosofía de *El mundo como voluntad y representación*. Recordemos que para Schopenhauer la cosa en sí es lo que se llega a conocer al descubrir que todos los fenómenos son idénticos con la voluntad. Nietzsche, sin embargo, sustituye esa identidad por una separación entre la voluntad y la cosa en sí. Establece entre ellas una nueva relación consistente en la causalidad, en que la cosa en sí resulta ser la causa, el origen de la voluntad". No obstante, nosotros estamos analizando *El nacimiento de la tragedia* por lo que en la misma obra se dice y no encontramos en ella indicios que nos hagan sospechar que la voluntad sea algo diferente al Uno-primordial y a la apariencia, sino más bien al contrario: es ambas cosas; así que no vamos a comprometer tan drásticamente nuestra comprensión y no vamos a hacer más que lanzar una mirada a este remotamente posible camino mientras seguimos nuestra propia dirección.

<sup>160</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 356.

<sup>161</sup> Ibid., p. 367.

<sup>162</sup> Ibid., p. 368.

<sup>163</sup> Ibid., p. 354.

Simplemente digamos que todo arte humano consiste en la creación de imágenes, de reflejos, de copias o, en definitiva, de objetivaciones. Si ahora tenemos en cuenta que la metafísica de esta obra es, tal y como ya hemos mencionado, una «metafísica estética», que el Uno-primordial es un creador artístico y que todo el mundo de la apariencia es su obra de arte, podemos comprender la creación entera de la apariencia en analogía con la creación del arte humano: que lo que ocurre en esta es algo análogo a lo que ocurre en la creación entera de la apariencia. Por lo tanto, si el arte entre los hombres consiste en la creación de objetivaciones, la creación artística de la apariencia será una objetivación, una objetivación del Uno-primordial. La apariencia es, así, la imagen que el Uno-primordial se hace de sí mismo, su auto-observación o, dicho de otro modo, el mismo Uno-primordial, solo que mirado por sus propios ojos o filtrado por su *mirada*.

#### V. c. Unión mística

En relación con todo esto nos vemos arrastrados a explorar un hecho que mencionaremos en más ocasiones, a saber: que el individuo puede experimentar un "sentimiento de unidad"<sup>164</sup>, un "sentimiento místico de unidad"<sup>165</sup>, de "unidad con el fondo más íntimo del mundo"<sup>166</sup>, un "estado místico de autoenajenación y unidad"<sup>167</sup>. Inmediatamente esto nos traslada a los fenómenos religiosos de los místicos, con lo que una vez más vemos en Nietzsche similitudes con la religiosidad más profunda. También nos recuerda al fenómeno de la *coniunctio* propia de la filosofía mística de la alquimia, un fenómeno que, según Jung, expresa mitológicamente "el arquetipo de la unión de los opuestos, es decir, la imagen de la *unio mystica*"<sup>168</sup>, la cual revela "la esencia y la vida de un alma no individual, si bien innata en todo individuo y no susceptible de ser modificada por su personalidad, ni de ser poseída como algo exclusivamente suyo [...] un alma común a muchos, y, en definitiva, a todos [...] la condición previa de cada psique individual, tal como el mar es el portador de cada una de sus olas"<sup>169</sup>. Por lo demás, que el mundo y que nosotros seamos, además de individuos, una misma Unidad, es algo que la filosofía ha contemplado desde hace tiempo. Sin ir demasiado lejos, ya Schopenhauer habla de la Unidad en la multiplicidad; pero si queremos ir más lejos, podemos recordar a Plotino, a

---

<sup>164</sup> Ibid., p. 362.

<sup>165</sup> Ibid., p. 342.

<sup>166</sup> Ibid., p. 342.

<sup>167</sup> Ibid., p. 353.

<sup>168</sup> C. G. Jung, 1948, *La psicología de la transferencia* (Barcelona: Paidós 1964), p. 32.

<sup>169</sup> Ibid., p. 31.



Escoto Erígena o a Dionisio Areopagita. Y si queremos remontarnos hasta un pretérito más fundacional, podemos recordar la mítica *tabula esmeraldina*:

Es verdad, sin mentira, cierto y muy verdadero. Lo que está abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo, para cumplir los milagros de una cosa única.

Y así como todas las cosas han sido y vinieron del Uno, así todas las cosas han nacido de esa cosa única, por adaptación.<sup>170</sup>

Si tenemos en cuenta todo lo que llevamos pensado, habría que decir que este sentimiento es un sentir lo que uno mismo es en su fondo más íntimo, llegando, por lo tanto, al fondo común de todo el mundo, al mismo Uno-primordial, y habría que decir que este sentimiento conlleva una especie de olvido de la individualidad. De modo que nosotros, mientras somos individuos, estamos presos en la individualidad, nos distrae, nos eclipsa lo que en el fondo también somos. Aquí Nietzsche tendría el favor de nuestro testimonio: efectivamente, nosotros, ahora, siendo individuos, no nos sentimos Uno-primordial, no percibimos ni estamos sumergidos en el profundo fondo del cosmos entero. Contrariamente, durante ese sentimiento, deberíamos dejar de interesarnos por los asuntos fenoménicos, deberíamos traspasar los velos de Maya y dejar de sentirnos individuos. Tal y como Nietzsche nos dice, este viaje se caracteriza por una "ruptura del *principium individuationis*"<sup>171</sup>, por la "aniquilación de las barreras y los límites habituales de la existencia"<sup>172</sup>, por "la aniquilación del velo de Maya"<sup>173</sup> o, dicho de otro modo: es "como si el velo de Maya estuviera roto y tan solo revolotease en jirones ante el misterioso Uno-primordial"<sup>174</sup>.

Pero Nietzsche nos dice algo más sobre este sentimiento de unidad. Son unas palabras que añaden algo nuevo a lo que venimos diciendo. Dice que, en la unión, "[n]osotros somos realmente, por breves instantes, el ser primordial mismo"<sup>175</sup>. La unión no solo es un sentimiento, sino una unión real; nosotros somos «realmente» el Uno-primordial mismo. En este sentido, en otra ocasión dice que quien emprende este viaje "ha llegado a hacerse uno plenamente con el Uno-primordial"<sup>176</sup>. Pero no podemos pensar que la unión mística es una especie de viaje nivolesco del individuo al Uno-primordial, pues la individualidad desaparece: durante la unión mística "somos los vivientes-felices, no como individuos, sino como lo *único*

---

<sup>170</sup> Ibid., p. 108.

<sup>171</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 340.

<sup>172</sup> Ibid., p. 362.

<sup>173</sup> Ibid., p. 344.

<sup>174</sup> Ibid., p. 341.

<sup>175</sup> Ibid., p. 404.

<sup>176</sup> Ibid., p. 353.

viviente"<sup>177</sup>. El hombre en su vida normal es, en el fondo, Uno-primordial, pero no deja de ser individuo; por eso nos dice que en cuanto individuos, "en cuanto sabientes, no estamos unidos ni somos idénticos a aquel ser"<sup>178</sup>. Solo en la unión mística se deshace la individualidad y se puede ser real y únicamente Uno-primordial.

Por supuesto, es complicado entender cómo puede ser esto posible, porque, si la individualidad desaparece para que solo quede el Uno-primordial, no puede haber nadie que se una a este Uno-primordial y no tiene sentido hablar de unión mística. Sin embargo, para Nietzsche tiene sentido y parece no suponerle ningún problema afirmar una experiencia en la que nosotros somos el Uno-primordial y también, para alcanzarla, nos dependemos de toda existencia fenoménica y de todo *nosotros*. Quizás, de todos modos, la magia pueda solucionar todos los problemas, pues Nietzsche nos habla de este viaje como de una "transformación mágica"<sup>179</sup> y también nos habla de "la magia de lo dionisiaco"<sup>180</sup>. Aquí, como un *Deus ex machina*, nos ofrece una solución a todos los problemas imposible de discutir, porque con el recurso a la magia lo imposible, lo ilógico, lo incomprensible se hace realidad y no es necesaria —pues no hay— explicación ni justificación alguna; así que nosotros dejaremos este asunto y pasaremos a otro.

También aquí es interesante comparar la filosofía de Schopenhauer con lo que nos cuenta Nietzsche. Si prestamos únicamente atención a la destrucción de la individualidad necesaria para que se produzca la unión mística, podemos resaltar una vez más la exactitud y consecuencia con la que pensaba Schopenhauer, concretamente en referencia a su pensamiento acerca de la objetividad. Para Nietzsche negar la individualidad es fundirse con el Uno-primordial, mientras que para Schopenhauer negar la individualidad es negar, también, la voluntad —ser nada, yacer en la nada: "Ante nosotros queda solo la nada"<sup>181</sup>. La identidad entre ambas esferas de la voluntad y de la representación obliga a que la negación de una signifique inmediatamente la negación de la otra. La voluntad no existe por un lado y la representación por el otro; ambas son lo mismo y es absurdo e impensable que un individuo pueda abandonar su individualidad y ser solo voluntad. No obstante, en esta obra de Nietzsche se afirma, tal y como hemos visto, que el individuo es el Uno-primordial objetivado y, también, la posibilidad de que pueda negarse la individualidad sin que se niegue su profundidad metafísica.

---

<sup>177</sup> Ibid., p. 404.

<sup>178</sup> Ibid., p. 355.

<sup>179</sup> Ibid., p. 341.

<sup>180</sup> Ibid., p. 341.

<sup>181</sup> A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., p. 436.

#### V. d. Una visión de conjunto de lo expuesto hasta ahora

Hemos visto que la apariencia es afín a la representación schopenhaueriana en cuanto que ambas comprenden todo el mundo de la *individuatío* y en cuanto que ambas poseen una existencia subjetiva, pero que difieren en quién es el sujeto para el que ellas existen, quién es el observador que las mira y ante quien se encuentran atadas. Para Schopenhauer es la misma representación la que engloba la relación sujeto y objeto, es decir, es la misma representación la que se crea y sostiene en sí misma, lo que significa que el sujeto y el objeto están en el mismo nivel, que son interdependientes y que tan cierto es que todo el mundo es sostenido por el sujeto como que el sujeto solo existe en tanto que existe un mundo en el que sostenerse, de manera que la representación no solo es vana ilusión, sino realidad empírica. Este punto de la filosofía de Schopenhauer es complicado de entender —irresoluble, según el mismo Schopenhauer—, pero suficientemente claro como para afirmar que Nietzsche sigue otro camino. Para Nietzsche la relación del sujeto con el objeto sale fuera de la esfera de la apariencia y viene a establecerse entre el Uno-primordial y la misma apariencia; ambos opuestos pierden el equilibrio y el sujeto obtiene toda la primacía: es lo único verdaderamente existente, la cosa en sí, la causa de que la apariencia exista, de manera que esta es considerada exclusivamente como ilusión y se la despoja de cualquier realidad empírica.

Nos hemos preguntado si además de la relación de sujeto y objeto, de causa y efecto, de creador y creación, de observador y observación, podía establecerse entre el Uno-primordial y la apariencia una relación de identidad; que la ilusión fuera la objetivación —la forma de manifestarse, la imagen— de lo verdaderamente existente. Esta objetivación es un punto central en la filosofía de Schopenhauer, porque permite escapar de una metafísica trascendental y afirmar una metafísica inmanente, esto es, evitar la ruptura de la realidad en dos mundos y establecer la realidad de un solo mundo. Ahora sabemos que la apariencia es la objetividad del Uno-primordial.<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> No somos los únicos que vislumbran esta relación de objetividad. Así, por ejemplo, nos encontramos con quien dice que "La división radical entre apariencia y esencia es rechazada por Nietzsche" (Remedios Ávila Crespo, 1986, *Nietzsche y la redención del azar*, Op. cit., p. 78), aunque más que hablar de objetividad, se refiere a que "fenómeno y voluntad no designan ámbitos diferentes, sino más bien puede decirse que el fenómeno es despliegue, desarrollo productivo de la voluntad" (Ibid., p. 78), y sitúa justamente en esta última relación el punto de ruptura con Schopenhauer: "El Uno primordial está, desde luego, emparentado con el concepto de voluntad schopenhaueriano; pero no es el *noúmenon* situado más allá y fuera de las apariencias [...]. No se trata, pues, de abandonar el ámbito de las apariencias [...]. No hay más que un mundo: este mundo" (Ibid., pp. 46-47), con lo que demuestra que, a pesar de haberse acercado a la comprensión de lo que Nietzsche dice, no ha llegado a entender

Así pues, entre las dos opciones posibles: o bien el Uno-primordial crea la apariencia como un Demiurgo que fantasea con mundos inventados, o bien el Uno-primordial crea la apariencia como un ser que se mira a sí mismo; entre estas dos opciones nos balanceamos hacia la segunda, es decir, hacia la afirmación de que solo hay un mundo que, en sí mismo, es Uno-primordial, y al ser observado, es apariencia, lo que viene a significar que la relación es la misma que la que Schopenhauer establece entre la voluntad y la representación, una relación de objetividad.

Sin embargo, aunque hayamos llegado a la seguridad de que el Uno-primordial se objetiviza en la apariencia, no por ello ganamos la comprensión inmediata de cómo puede afirmarse, al mismo tiempo, que entre ambas esferas exista una relación de sujeto y objeto, de causa y efecto, de creador y creación, de artista y obra de arte, de soñador y sueño. Necesitamos hacernos un dibujo mental de esta cosmología, contemplar el resultado, la construcción que de momento hemos descubierto.<sup>183</sup>

---

adecuadamente la relación que Schopenhauer establece entre la voluntad y la representación. Pero no es este un caso aislado de incompreensión de la filosofía de Schopenhauer, pues otro *comentarista* dice que "para Schopenhauer la voluntad pretende conservar el carácter de un uno inmutable, del que queda alejada toda representación" (Juan Luis Vermal, 1987, *La crítica de la metafísica en Nietzsche* (Barcelona: Editorial Anthropos 1987), p. 123), que "para Nietzsche son en realidad lo mismo, mientras que para Schopenhauer entre la individuación y la voluntad que constituye la esencia del mundo hay un abismo infranqueable" (Ibid., p. 124), y aunque haya dicho que para Nietzsche la individuación y la voluntad son lo mismo, en otro lugar dice que "[l]o uno-originario [...] no es simple apariencia, sino que lo individual es de algún modo tan originario como aquel" (Ibid., p. 122), de manera que no solo desconoce la filosofía de Schopenhauer, sino que no logra hacerse una idea clara de lo que *El nacimiento de la tragedia* pretende decir.

<sup>183</sup> Si hemos encontrado pocos comentaristas que incidan, mencionen o se den cuenta de la objetividad en la obra de Nietzsche, muchos menos serán los que, al mismo tiempo, afirmen que entre el Uno-primordial y la apariencia hay una relación de sujeto y objeto, es decir, que la apariencia no es una representación para un sujeto individual —como dice Schopenhauer—, sino para el mismo Uno-primordial. Como ya antes dijimos, la inmensa mayoría de los comentaristas de esta obra conciben la apariencia como una representación de un sujeto individual. En realidad, solo nos llama la atención Sloterdijk, quien, al expresarse de la siguiente manera: "nosotros existimos como autoinvenciones de ese elemento vivo" (P. Sloterdijk, 1986, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Op. cit., p. 161), nos da a entender que está afirmando lo mismo que nosotros: que el Uno-primordial es el sujeto que representa la apariencia y que la apariencia es el mismo Uno-primordial representado. Precisamente Sloterdijk menciona una cita de G. Colli en la que esta idea se expresa con enriquecedora claridad: "Mirándose al espejo, el dios ve el mundo como su propia imagen. [...] El dios no crea el mundo: el mundo es el propio dios como apariencia. [...] No existen dos dimensiones, respecto a las cuales haya que averiguar si están separadas o unidas, sino que hay solo una cosa, el dios, del cual todos nosotros no somos más que la alucinación" (Ibid., pp. 166-167, palabras de G. Colli, *Nach Nietzsche* (Frankfurt am Main 1980), pp. 208-209). También hay quien ha dicho que: "La realidad empírica, con su devenir en el tiempo y su causalidad espacio-temporal, es como una representación o apariencia de ese uno primordial" (Manuel Suances Marcos, 1993, *Friedrich Nietzsche: crítica de la cultura occidental* (Madrid: Universidad nacional de educación a distancia 1993), p. 86) y que "el mundo es una apariencia para ese ser" (Ibid., p. 86); que "todo lo que existe no es más que idea o intención de un artista [...] El mundo, con todo su devenir, con toda la apariencia de sus imágenes cambiantes, es la objetivación liberadora de ese gran artista. [...] es una visión siempre nueva y cambiante que él tiene de sí mismo"

Lo primero a lo que todo esto nos arrastra es a la noción de que la apariencia es la auto-observación del Uno-primordial, y lo primero que tenemos que hacer es despejar las sospechas sobre si la representación schopenhaueriana es, así mismo, la auto-observación o autoconsciencia de la voluntad. Es cierto e indudable que la consciencia, según Schopenhauer, no puede ser atribuida a lo en sí del mundo, sino solo a sus fenómenos; pero también es cierto que algunos pasajes de sus escritos podrían llevarnos a pensar, equívocamente, lo contrario. Así, aunque diga que la voluntad "considerada puramente en sí misma es solo un impulso ciego, incesante y carente de conocimiento"<sup>184</sup>, también dice que "en el hombre la voluntad puede llegar a la plena autoconsciencia, al conocimiento claro y exhaustivo de su propia esencia, tal y como se refleja en el mundo"<sup>185</sup>. Solamente basta prestar atención a estas palabras para solucionar la aparente confusión. En el primer caso, es decir, cuando dice que la voluntad carece de conocimiento, es de señalar que la voluntad de la que se trata es de la voluntad en tanto que lo en sí. En el segundo caso, cuando dice que la voluntad llega a la plena autoconsciencia, es de señalar que aquí la voluntad es la voluntad en tanto que hombre, es decir, la voluntad objetivada en el hombre, esto es, el mismo fenómeno, y que lo conocido, por lo demás, no es la voluntad en sí misma, sino solo en tanto que se refleja en el mundo. No hemos de perder de vista que la voluntad se diferencia de la representación solo por una fina línea —una línea epistemológica—, y que todo fenómeno es voluntad y toda voluntad es contemplada como fenómeno. Teniendo esto en cuenta, la confusión desaparece y entendemos esas palabras y otras parecidas, como estas: "La voluntad en sí misma carece de consciencia [...] la representación tiene que añadirse para que adquiera consciencia de sí"<sup>186</sup>. En ningún caso el sujeto para el que la representación existe queda fuera de la representación; en ningún caso puede hablarse de la voluntad en sí misma en tanto que sujeto. Como ya vimos, el sujeto, junto al objeto, configura el mundo como representación, y la voluntad permanece completamente ajena a las distinciones de este mundo. Por eso, en una ocasión nos dice Schopenhauer que "mi antípoda directo entre los filósofos es Anaxágoras, pues supuso que lo primero y originario, aquello de lo que todo procede, era un *voũs*, una inteligencia, un creador de representaciones"<sup>187</sup>.

Mucho más lejos de la verdad está el que Schopenhauer afirme que la autoconsciencia de la voluntad —de la que es imposible hablar— tenga una especie de propósito, de sentido, de

---

(Ibid., p. 102); es decir, que no solo está afirmando que la apariencia es la objetivación del Uno-primordial, sino que el sujeto para el que ella existe es el mismo Uno-primordial.

<sup>184</sup> A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., p. 301.

<sup>185</sup> Ibid., p. 314.

<sup>186</sup> Ibid., p. 716.

<sup>187</sup> Ibid., p. 708.

finalidad. Como es bien sabido, Schopenhauer detesta cualquier tipo de sentido en la existencia, cualquier tipo de finalidad en la marcha del mundo, en la historia y en el hombre, y por eso sobre todo detestaba a Hegel.

Pero en esta obra que tratamos hay un Uno-primordial que es autoconsciente o, mejor dicho, que se observa a sí mismo —pues no es del todo adecuado hablar de consciencia en el Uno-primordial, como más tarde veremos—, y esta auto-observación, además, tiene un propósito, un sentido, una finalidad, una misión: nosotros en tanto que productos de esta visión, en tanto que momentos de su auto-observación, somos parte de ese sentido. No es este el momento de hablar del por qué el mundo de la apariencia es creado; quedémonos, de momento, con que tal mundo de la apariencia es la visión o la imagen que el Uno-primordial se procura de sí mismo. Ocurriría como si lo único existente abriera un ojo, y al ser lo único existente, se mirara a sí mismo, y a cada mirada, un paisaje entero apareciera, y a cada parpadeo o pérdida de atención, el mundo entero desapareciera. O dicho de otro modo: ocurriría como si lo único existente se pensase a sí mismo, se interesase por fijar su atención en lo que él es, y como resultado produjera un vasto paisaje de formas que continuamente se suceden. Si en Schopenhauer solamente podíamos hablar de la autoconsciencia de la voluntad en tanto que ya está objetivada en el individuo, en Nietzsche sucederá lo contrario: la auto-observación es del Uno-primordial en tanto que cosa en sí, no en tanto que objetivada en el individuo, porque él es el sujeto, el único sujeto verdaderamente existente, y el individuo es precisamente el resultado de este proceso.

Nosotros en tanto que individuos no somos el ojo del Uno-primordial, no valemos nada como sujetos, somos meros objetos o, mejor dicho, imágenes mentales. Esto es complicado de entender o, quizás, de aceptar, porque nuestra subjetividad individual queda relegada a ser una falsa subjetividad, en el sentido de que desde un punto de vista superior no es más que un objeto de un verdadero sujeto, de manera que la importancia que tanto puede satisfacer otorgarnos queda destruida: no solo el mundo de la apariencia es ilusión, sino que nosotros en tanto que individuos no somos ni siquiera los responsables de dicha ilusión. Nos queda el consuelo de que, en el fondo, sí somos el único sujeto verdaderamente existente.

Todo esto quiere decir que el Uno-primordial no se contempla tal cual es, que su *ojo* o su *mente* ha de poseer unos *a priori*s que le obligan o le permiten verse como representación, cubierto de velos, con formas desplegadas en la multiplicidad. Y ha de ser la apariencia algo distinto al Uno-primordial, ha de haber diferencias —aunque solo sean epistemológicas o formales—, porque solo así tiene sentido decir que el Uno-primordial es un creador. No

obstante, nunca podremos decir que las construcciones mentales que se forma sean producto de su caprichosa fantasía, porque han de ser su objetivación, adecuarse a sus propios contornos, a lo que él mismo es, —su encarnación, solo que con una carne únicamente imaginada. Más tarde veremos que incluso tampoco es capaz de decidir si mirar o no mirar, si abrir los ojos o no abrirlos; necesariamente tiene que contemplarse y crear apariencia. Hay, por lo tanto, dos exigencias en la apariencia: que no deje de ser una imagen del Uno-primordial y que esta imagen, en tanto que imagen, sea distinta a él. Dicho en otras palabras: la auto-observación no es infalible, sino que siempre habrá una falsificación, un acto creativo que conlleve la distinción entre la imagen creada y aquello que la imagen cubre.

Que seamos una representación, que nuestra existencia en tanto que individuos sea meramente ilusoria, quiere decir que el Uno-primordial nos tiene atrapados en su *mente* y que no nos ha creado fuera de ella. Esto es curioso, porque nos hemos de hacer a la idea de que el Uno-primordial es un artista que solo visualiza una obra de arte, que la crea solo para su propia contemplación y quizás por eso no necesita plasmarla ontológicamente, esto es, independiente a su *mente*. Pero a partir de esto no podemos pensar que el Uno-primordial es un artista incompleto, impotente o algo parecido, pues la medida de lo que es un artista la pone solamente él: quien define lo que es un artista es él mismo, puesto que es él el único artista. Con esto obtenemos la siguiente comprensión: que lo más importante en la creación artística —lo que más le interesa a Nietzsche— parece ser la contemplación, no tanto el acto creativo, pues al Uno-primordial le basta con que existamos en su *mente*. Es más, en este genuino caso, el acto creativo se daría en el mismo momento de la contemplación: es el resultado de la misma contemplación, consiste en ella, es ella misma. El Uno-primordial se contempla a sí mismo, y lo que ve es su creación —nosotros en tanto que individuos.

Un escenario como este implica que todo lo que nosotros somos, hacemos y pensamos está absolutamente determinado por el Uno-primordial, por lo que él es y por su mirada, es decir, que todo el mundo de la apariencia transcurre según unos diseños totalmente ajenos a este mundo, que nosotros en tanto que individuos no tenemos ningún tipo de autonomía o libertad. El mundo de la apariencia es inevitable, el último responsable es el Uno-primordial, todo gira a su alrededor y todo responde ante su poder: "gracias a Él, por Él y en Él y para Él existen, mantienen el orden, perduran, se agrupan, se perfeccionan y vuelven a Él todas las cosas"<sup>188</sup>, nos dice Pseudo Dionisio Areopagita.

---

<sup>188</sup> En *Los nombres de Dios*, en Pseudo Dionisio Areopagita, s. V-VI, *Obras completas* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos 2007), p. 97.

## 2. Apolo y Dioniso

Adentrémonos ahora a comprender otra distinción importante en esta obra: la de Apolo y Dioniso. No es una distinción tan esencial o metafísicamente profunda como la del Uno-primordial y la apariencia, pero es muy relevante para comprender el funcionamiento del arte humano y, además, es interesante en tanto que comienza a dibujarse la figura de Dioniso, un dios que, como sabemos, volverá a aparecer en futuras obras de Nietzsche —un dios con el que incluso Nietzsche, al final de su vida, se identificará. Esta distinción entre Apolo y Dioniso puede ser objeto y fuente de confusiones, sobre todo si no se observa con detenimiento y se hace caso a la primera impresión que podamos tener, a saber, la de que Apolo es la apariencia y Dioniso el Uno-primordial. Lo mejor es proceder sin precipitaciones, sin dejarnos llevar por este tipo de impresiones y equiparaciones, sin dar nada por supuesto, con prudencia y exactitud, para saber, primero, qué son estos dioses, y, luego, juzgar si pueden o no pueden equipararse a las sendas esferas que antes hemos tratado.<sup>189</sup>

### I. Dioses de la naturaleza

Lo primero que hemos de decir es que estos dos dioses, Apolo y Dioniso, no son, según el parecer de Nietzsche, una elección gratuita, sino más bien una recuperación de lo que verdaderamente eran para los griegos<sup>190</sup>, una recuperación que presumimos sencilla, infalible y obvia para él —aunque no para nosotros—, pues, además de no preocuparse por demostrarla ni discutirla, dice que las figuras del mundo de los dioses griegos son

---

<sup>189</sup> Y es necesario un estudio meticuloso de estos dos dioses, porque hay mucha confusión en torno a ellos. "¡Pero cuánto equívoco y mal uso en torno a tan feliz tándem!", escuchamos, por ejemplo, en David Pujante, 1997, *Un vino generoso (sobre el nacimiento de la estética nietzscheana: 1871-1873)*, Op. cit., p. 15. A lo que añade: "Desconocemos la existencia de una exposición clarificadora que haya medido satisfactoriamente todas las potencialidades del decir nietzscheano en este libro primero, que lo tiene todo en potencia, todo en germen sobre lo que su filosofía y su estética filosófica llegarán a proponer" (Ibid., p. 15).

<sup>190</sup> Es cierto que Nietzsche dice que esos "nombres los tomamos en préstamo de los griegos" (F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 338), lo cual nos puede hacer pensar que son solo los nombres los que toma de los griegos y no sus originales significados. Pero luego dice que esos nombres permiten a quien discierne conocer "las profundas doctrinas secretas" (Ibid., p. 338) de los griegos, y, en general, a lo largo de la obra, se respira la pretensión de que todo lo que se dice sobre los dos dioses es lo que los griegos verdaderamente veían en ellos. Además, para que los griegos hayan vivido toda la historia que han vivido —según nos contará Nietzsche—, para que hayan creado lo que han creado, parece necesaria la posesión de los conocimientos que Nietzsche expone acerca de la significación de los dos dioses y, en realidad, de toda su metafísica. Pero esto lo veremos más adelante, y también trataremos en detalle cómo Nietzsche ha podido ser capaz de adquirir todos estos conocimientos. Basta con que digamos que el significado de los dos dioses que Nietzsche nos ofrece es una recuperación del verdadero y genuino significado.



"penetrantemente claras"<sup>191</sup>. Esta pretensión de haber recuperado el verdadero sentido de ambos dioses griegos después de tanto tiempo de olvido, haciendo parecer además que se trata de una recuperación fácil y evidente, podría llamarnos la atención y despertar incluso nuestra indignación; pero no vamos a discutírsela. Como ya hemos anunciado, nuestro cometido no es comprobar lo que hay de verdad en esta obra, comparar lo que en ella se dice con la verdadera realidad —que deberíamos, por lo tanto, poseer—, o indagar en el acierto de Nietzsche respecto a la historia griega; sino observar la obra y juzgarla por su coherencia, por su sentido y por la lógica que siguen sus aseveraciones. No obstante, en este asunto de los dos dioses griegos, de la distinción entre Apolo y Dioniso, es interesante hacer constar que, a pesar de la falta de explicaciones o justificaciones, no era algo que en esos tiempos en los que surgió la obra resultara inaudito a la ciencia filológica e histórica. Lo más seguro es que Nietzsche conociera escritos en los que se exponía y desarrollaba esta distinción, y por eso no sería extraño que en este punto se haya visto influido o inspirado por ellos y que no se haya molestado en explicar y desarrollar, él, tal distinción.<sup>192</sup> A pesar de todo, la impresión que nos

---

<sup>191</sup> Ibid., p. 338.

<sup>192</sup> Así, por ejemplo, Curt Paul Janz, 1981, *Friedrich Nietzsche 2. Los diez años de Basilea (1869-1879)*, Op. cit., p. 132, nos señala que H. Wagenvoort, en su obra *Die Entstehung von Nietzsches Geburt der Tragödie [La génesis de El nacimiento de la tragedia de Nietzsche]*, en *Mnemosyne*, Vol. XIII, Leiden, 1959, afirma que "Nietzsche, a más tardar en 1866, conoció por mediación de Rohde el libro de Henri Michelet *La Bible de l'humanité*, aparecido en 1864, en el que este historiador francés, nacido en 1798, ya expone la polaridad «apolíneo-dionisiaco» en el mismo sentido en que lo hace Nietzsche en su obra". Luego nos señala que Martín Vogel, en su obra *Nietzsches Wettkampf mit Wagner [El enfrentamiento de Nietzsche con Wagner]*, en *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*, Bosse, Rogensburg, 1965, se acerca más a "la auténtica fuente de influjo" al colocar "en el centro de su tesis el cuadro que había en Tribschen del *Dionisos (Baco) entre las musas* de Bonaventura Gemelli (1798-1868)". Pero finalmente nos comenta que Henri Michelet, precisamente, era un autor sobre el que se discutía en Tribschen: "Malwida von Meysenburg había conocido en 1860 en París al historiador; lo apreciaba y continuó en relaciones personales con él [...] Malwida introdujo la obra de Michelet en el círculo de Wagner [...] Cosima cita en el diario del 12 de febrero de 1871 el último libro de Michelet *La France devant l'Europe*. Que la pareja de conceptos «apolíneo-dionisiaco» fue agudizada en las discusiones de Tribschen hasta hacer de ella una pareja de opuestos, es algo que se puede suponer por el hecho de que en la conferencia de Nietzsche del 18 de enero de 1870 sobre «El drama musical griego» no aparece todavía en ese sentido. En ella se cita solo una vez a Dionisos en la comitiva de sus satélites. Esto hablaría en contra de una influencia ya en 1866 de la lectura directa de Michelet".

Por otra parte, Héctor Julio Pérez López, 2001, *Hacia el nacimiento de la tragedia – Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*, Op. cit., p. 171, nos dice que "Nietzsche presentó por vez primera la concepción de lo apolíneo-dionisiaco en sus *Vorlesungen* sobre el *Oedipus Rex* de Sófocles del semestre de verano de 1870, período coincidente con el momento en que tomó prestada la citada obra de Yorck von Wartenburg de la biblioteca de la Universidad de Basilea". Esta obra es la siguiente: Paul Yorck von Wartenburg, *Die Katharsis des Aristoteles und der Oedipus Coloneus des Sophokles*, Berlín, 1866.

Finalmente, en F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., pp. 340-341, se nos dice en una nota lo siguiente: "Algunos de los aspectos característicos del contraste entre lo apolíneo y lo dionisiaco descritos aquí se encuentran ya en autores en los que Nietzsche se inspira. En concreto, Friedrich Schlegel, en su *Sobre el estudio de la poesía griega* (1797), atribuye a lo apolíneo la «calmada reflexión» y a lo dionisiaco la «divina embriaguez». Friedrich Creuzer, en su *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig, 1837-1843, vol. IV, pp. 30 ss., trata del culto a Dioniso desarrollado por el orfismo, un

llevamos al leer la obra es que aquí, con estos dos dioses, se ha desenterrado un saber que, por fin, iluminará ciertos aspectos del mundo que hasta ahora permanecían oscuros.<sup>193</sup>

Así que Nietzsche ve en estos dos dioses, en Apolo y Dioniso, lo mismo que veían los griegos; así que descubre, después de tanto tiempo oculto, lo que estos dos dioses significan en su más honda extensión; así que por fin se conocerá y obtendrá la verdadera identidad de los dos dioses, a saber: que son "dos divinidades del arte"<sup>194</sup>. Pero solo comenzamos a vislumbrar lo que esto conlleva si tenemos en cuenta lo que hasta ahora llevamos diciendo. Antes hemos

---

texto que influyó considerablemente sobre Schelling quien, en su *Filosofía de la revelación* (1856-1858), desarrolla una «dionisología» en tres etapas con referencias explícitas a Creuzer. También Friedrich Gottlieb Welcker (*Griechische Götterlehre*, Göttingen, 1860, vol. II, pp. 571-653) trata de la contraposición entre Apolo y Dioniso en el marco de su clasificación de los géneros poéticos, y relaciona directamente la figura de Dioniso con la tragedia. Asimismo, en Karl Ottfried Müller (*Die Dorer*, Breslau, 1844, vol. I, p. 351), se teoriza la lucha entre una música apolínea rigurosa, simple y calmada, y una música dionisíaca inquieta, apasionada y orgiástica".

Como podemos comprobar, no hay unanimidad sobre qué influjos pudo tener Nietzsche en su concepción de Apolo y Dioniso, quizás porque precisamente las posibilidades pueden ser varias.

<sup>193</sup> No somos los únicos que tienen esta impresión, ni ahora ni en el momento en el que esta obra salió a la luz: parece bastante claro que la osadía de Nietzsche fue también notada por sus coetáneos y, en particular, criticada por la comunidad filológica. Enrique López Castellón, *Leyendo a Nietzsche*, Op. cit., p. 17, nos dice: "Aquel libro pretendía que solo un hombre dotado para la interpretación de ciertos símbolos, únicamente un mistagogo podía descifrar los misterios de la cultura griega. La metodología y las técnicas al uso apenas lograban rascar el caparazón de una vida que permanecía aletargada hasta escuchar la voz de Nietzsche, el taumaturgo. Aquello era una pretensión más ofensiva de lo que podía tolerarse a un principiante. Incluso Ritschl, su profesor y garante consideró la carta de presentación del libro como la obra de un megalómano".

Rüdiger Safranski, 2000, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Op. cit., pp. 86-87, nos dice: "Aunque, o precisamente porque, el libro aparece solamente como un tratado filológico, el gremio de esta especialidad en su primera reacción no perdonó a su niño mimado. El profesor Ritschl, antiguo maestro y protector de Nietzsche, emite este juicio: «Ingenioso devaneo»".

Ritschl es el profesor al que Nietzsche había seguido de Bonn a Leipzig y que tanto le había ayudado después al recomendarle como catedrático de filología clásica en la Universidad de Basilea, y, por la cercanía de su relación, Nietzsche le había enviado un ejemplar de su obra. No obstante, Ritschl no osó darle ninguna respuesta epistolar hasta que Nietzsche mismo le instó a ello en una carta en la que dice: "Espero que no se tome a mal mi asombro por no haber recibido ni una palabra de usted sobre mi libro recientemente publicado ni que se moleste por la franqueza con la que le expreso este asombro. Pues este libro tiene algo de manifiesto y a lo que menos invita es al silencio. Quizás se maraville usted si le digo, mi querido maestro, qué impresión supongo que le causará mi libro: espero que sea para usted una de esas cosas prometedoras con las que uno se encuentra en la vida, a saber, prometedora para nuestra ciencia de la Antigüedad, prometedora para el ser alemán, aunque tuvieran que perecer por ello un cierto número de individuos" (Carta del 30 de enero de 1872 dirigida a Friedrich Ritschl. En F. Nietzsche, *Correspondencia II* (Madrid: Trotta 2007), p. 262).

Pero para darnos cuenta del rechazo que esta obra sufrió por parte del mundo filológico de su tiempo solo basta prestar atención a los furibundos ataques que Ulrich von Wilamowitz emprende en una crítica llamada *¡Filología del futuro!*, que salió a la luz el 1 de junio de 1872 (F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., pp. 907-926), en la que termina diciendo: "mantenga el señor Nietzsche la palabra, blanda el tirso, viaje de la India a Grecia, pero que baje de la cátedra en la que él tiene que enseñar ciencia" (Ibid., p. 926).

No obstante, es importante insistir en que este rechazo se produce dentro de la comunidad filológica; porque fuera de ella, especialmente en Wagner, el efecto de esta obra es totalmente contrario.

<sup>194</sup> Ibid., p. 338.

hablado del Uno-primordial como del gran artista creador del mundo de la apariencia, de este mundo como de una gran obra de arte, de manera que "aquellas dos divinidades artísticas de los griegos"<sup>195</sup> se han de referir a toda la creación cósmica; es decir, que al hablar de dos divinidades del arte, Nietzsche no se está quedando únicamente en el estricto ámbito de la actividad artística de los hombres, sino que está ascendiendo hasta la misma actividad artística del Uno-primordial.<sup>196</sup> Por eso dice de Apolo y Dioniso que son "*pulsiones artísticas de la naturaleza [Kunsttriebe der Natur]*"<sup>197</sup>, "poderes artísticos que surgen de la naturaleza misma"<sup>198</sup>, "pulsiones omnipotentes"<sup>199</sup> que se advierten "en la naturaleza"<sup>200</sup>, con lo que comenzamos a hacernos a la idea de que ambos dioses son algo así como dos fuerzas presentes en el mundo de la apariencia —quizás en todos sus rincones como sus fuerzas consustanciales, en tanto que son las "dos únicas pulsiones artísticas"<sup>201</sup> y "pulsiones artísticas

---

<sup>195</sup> Ibid., p. 399.

<sup>196</sup> Hay quien parece no haber visto que los dos dioses son algo más que fuerzas presentes en la creación del arte humano y dice: "Más que dos divinidades, se trata de dos fuerzas necesarias para la creación de cada obra de arte" (Luis Jiménez Moreno, 1995, *Nietzsche (1844-1900)* (Madrid: Ediciones del Orto 1995), p. 20). Por lo demás, este autor nos ofrece una explicación de esa creación bastante confusa y vaga, con lo que nos demuestra que ni siquiera puede llegar a entender a los dos dioses en tanto que meras fuerzas limitadas al estricto terreno del arte humano.

No es extraño por lo tanto escuchar la siguiente queja: que lo dionisiaco y lo apolíneo ha aparecido únicamente asociado al fenómeno artístico humano y que, por ello, "se ha simplificado el texto nietzscheano desde el campo historicista del arte y la literatura" (David Pujante, 1997, *Un vino generoso (sobre el nacimiento de la estética nietzscheana: 1871-1873)*, Op. cit., p. 62). Y continúa insistiendo: "No es un error interpretar, pues, lo apolíneo y lo dionisiaco como dos instintos estéticos de la naturaleza («Kunsttriebe der Natur», Nietzsche, 1988, I: 31). El error sería quedarse ahí, quedarse en la simplificación interpretativa del más profundo significado que tienen ambos términos a lo largo de todo el libro. Es, sin embargo, esta simplificación la que más ha sido explotada por tantos intérpretes del texto nietzscheano, y a ella responde la división cíclica de los movimientos literarios" (Ibid., p. 63).

Ahora bien, la comprensión que este autor nos ofrece de estos dos dioses es bastante insatisfactoria: nosotros no encontramos en esta obra ningún indicio que la apoye y él tampoco emprende una rigurosa demostración de sus ideas. Lo que él dice es que los dos dioses son una especie de herramientas cognoscitivas para hacer inteligible la verdad del universo, y que, por lo tanto, la tragedia es, ante todo, la formulación de esa verdad: "Primero y fundamentalmente, la tragedia significa la resolución histórica del problema comunicativo, en símbolos, de lo profundo cognoscible" (Ibid., 73). *El nacimiento de la tragedia* pasaría a ser poco más que la solución a un problema epistemológico. Nosotros, como decimos, no encontramos en la obra nada que nos haga pensar así. Es cierto que la tragedia, como veremos, ofrece un conocimiento al espectador, pero no es lo principal ni mucho menos la razón por la que el arte surge ni los dioses se ponen en movimiento.

También Luis Eduardo Gama, 2008, *Los saberes del arte: La experiencia estética en Nietzsche*, pp. 67-100 de la revista *Ideas y Valores*, vol. 57, nº 136, enero de 2008, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia 2008), p. 71, nos dice: "lo apolíneo y lo dionisiaco no representan solamente los dos principios que determinan el desarrollo del arte, sino que su tensa relación define también el horizonte metafísico último desde donde se decide el devenir mismo de la realidad y el movimiento de la historia, al tiempo que resultan instanciados en la vida instintiva de los individuos como los estados fisiológicos contrapuestos del sueño y la embriaguez".

<sup>197</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 342.

<sup>198</sup> Ibid., p. 342.

<sup>199</sup> Ibid., p. 348.

<sup>200</sup> Ibid., p. 348.

<sup>201</sup> Ibid., p. 385.

omnipotentes"<sup>202</sup>—, pero solo presentes en este mundo, identificados con este mundo, pues solo los asocia con la naturaleza, dice que surgen de ella, y la naturaleza es el mundo fenoménico, aparente, empírico, físico y no metafísico, creación del Uno-primordial.

Además, estas dos pulsiones son contrarias, opuestas, cada una "gobierna para sí un reino artístico separado"<sup>203</sup>, o, en otras palabras: son los representantes "de *dos* mundos artísticos que son distintos en su esencia más honda y en sus metas supremas"<sup>204</sup>.

## II. Sueños

El hombre, en tanto que individuo que vive en la naturaleza, puede experimentar ambas pulsiones o poderes en la naturaleza misma, ser poseído por ellas, sobre todo de dos maneras: en cuanto a la pulsión apolínea, mediante los sueños, y en cuanto a la pulsión dionisiaca, mediante la embriaguez —aunque también la llegada de la primavera sume a uno en un estado dionisiaco.<sup>205</sup> Por eso nos dice Nietzsche que para comprender estas dos pulsiones nos las imaginemos "como los mundos artísticos separados de los *sueños* y de la *embriaguez*"<sup>206</sup>. Por lo demás, es importante tener en cuenta que estas experiencias son una "vía directa"<sup>207</sup> para acceder a lo apolíneo y a lo dionisiaco, es decir, que la experiencia de los sueños y de la embriaguez no es un medio a través del cual se llega a lo apolíneo y a lo dionisiaco, sino que más bien sería una experiencia inmediata; y es importante tener esto en cuenta porque más tarde habremos de adentrarnos en otro tipo de experiencia apolínea y dionisiaca, en una experiencia mediada, que precisamente por esta condición Nietzsche distingue de los sueños y de la embriaguez. De todas maneras, como decimos, el individuo puede acceder a las dos pulsiones de la naturaleza directamente en la naturaleza misma, acercarse a su comprensión, descubrir qué son y en qué consisten. Así que digamos algo sobre lo que en esta obra se considera característico de los sueños y de la embriaguez, para conocer mejor a ambos dioses, lo que quizás nos aporte más comprensión, consecuentemente, al mundo de la apariencia. Comencemos por el examen de los sueños. Y tengamos siempre en cuenta que Nietzsche dice estar recuperando lo que estos dos dioses eran para los griegos, no añadiendo nuevos significados.

---

<sup>202</sup> Ibid., p. 348.

<sup>203</sup> Ibid., p. 432.

<sup>204</sup> Ibid., p. 399.

<sup>205</sup> Ibid., p. 340.

<sup>206</sup> Ibid., p. 338.

<sup>207</sup> Ibid., p. 342.

## II. a. Sueño de infancia

Entre el 18 de agosto y el 1 de septiembre de 1858 Nietzsche, que contaba casi con 14 años, escribió una pequeña autobiografía. En ella cuenta la muerte de su padre a finales de julio de 1849 y, también, un hecho resaltable ocurrido a finales de enero de 1850:

En aquellos días soñé que oía música de órgano en la iglesia, como la de un funeral. Mientras buscaba su causa, se abrió de pronto una tumba y vi que mi padre salió de ella envuelto en el sudario. Entró deprisa en la iglesia y volvió enseguida con un niño en los brazos. La losa de la sepultura se abrió, él entró y la tapa volvió a caer sobre la fosa. En ese instante cesó el sonido del órgano y yo me desperté. — Al día siguiente, el pequeño Joseph [su hermano menor] se sintió mal de repente, comenzó a tener convulsiones y murió a las pocas horas. Nuestro dolor fue enorme. Mi sueño se había cumplido completamente. El pequeño cuerpo pudo ser depositado en los brazos de nuestro padre.<sup>208</sup>

Este es el único sueño de infancia que Nietzsche nos ha legado. Si ahora nos damos la ociosa libertad y hacemos caso a las enseñanzas de Freud y consideramos los sueños como "una realización de deseos"<sup>209</sup>, es decir, como complejas fantasías en las que el soñador se sumerge con plena intensidad, vemos en este sueño varios elementos que nos llaman la atención. Por la parte que tiene que ver con el contenido latente del sueño, observamos con bastante claridad lo siguiente: que existe vida después de la muerte, y allí es en donde ahora viven tanto el padre como el hermano de Nietzsche. Esto, por supuesto, es sumamente deseable para un mortal. Además, del contenido latente no podemos dejar de señalar lo satisfactorio que es para un hermano mayor que no haya competidores y, en general, para un niño, que el padre muera.<sup>210</sup> Por la parte que tiene que ver con el contenido manifiesto, es resaltable el carácter premonitorio con el que el sueño se presenta. Que sea un sueño premonitorio puede querer decir que, en realidad, es un sueño que se ha tenido después del suceso al que hace referencia, pero que modifica de tal modo la memoria, que hace creer que se ha tenido antes de tal suceso. Este aspecto profético otorga placer no tanto durante el sueño mismo, sino durante la vigilia posterior: al fin y al cabo, el durmiente es el mismo que el que ha de despertar, y los sueños obran sus efectos benéficos en ambos, es decir, que no solo el placer del sueño queda limitado al momento del sueño, como si el soñador fuera distinto al que despierta, sino que alcanza la vida entera. Este aspecto profético hace que la creencia en una vida después de la muerte —en la que seguirían viviendo el hermano y el padre— no haya sido

---

<sup>208</sup> Ibid., p. 70.

<sup>209</sup> Sigmund Freud, 1900, *La interpretación de los sueños*, en *Obras completas I*, pp. 231- 584, (Madrid: Biblioteca Nueva 1967), p. 318.

<sup>210</sup> Ibid., pp. 382-394.

algo que se agotara mientras duraba el sueño, sino que prosigue después, porque, en definitiva, una profecía a medias cumplida hace que la creencia en ella crezca. La profecía decía que el hermano iba a morir y que el padre iba a salir a recogerlo. Se ha cumplido lo primero y ahora lo segundo gana veracidad: existe vida después de la muerte y ambos siguen viviendo —en otro mundo diferente al mundo en el que Nietzsche vive, sin que le importen demasiado.

Por supuesto, estas observaciones son pobres, atrevidas y muy generales, pero nuestra intención no es emprender una minuciosa interpretación de este sueño —quizás imposible, dada la imposibilidad de interrogar al soñador—, lo que conllevaría internarnos por complicadas disquisiciones teóricas sobre los sueños y la psicología en general. Solo nos hemos dejado llevar por las ideas de Freud para saciar nuestra curiosidad e intentar entender muy sucintamente, desde tales ideas, este sueño. De todos modos, que Nietzsche no suela hablar de sus sueños, pero que haya dejado constancia de este, significa lo mucho que le impresionó. Quedémonos con lo que indudablemente sucede aquí: que Nietzsche ve cómo el padre sale a la superficie terrestre, coge a su hijo y, como un Caronte, lo lleva al seno de la tierra.

## II. b. Los sueños son apariencia de la apariencia

Tengamos en cuenta que los sueños son "la apariencia de la apariencia [*der Schein des Scheins*]"<sup>211</sup>, y hagamos notar, primeramente, lo más obvio que con esto se está diciendo: que los sueños siguen siendo apariencia, que debemos suponer que todo lo que hemos considerado propio de la apariencia también debe ser propio de los sueños. Y qué más propio de la apariencia que ser una representación de un sujeto creador; de tal manera que inmediatamente surge en nosotros la noción de que los sueños son a la apariencia lo que esta es al Uno-primordial, es decir, que los sueños son una segunda apariencia creada desde la apariencia del mundo diurno. Y debido a que somos nosotros los soñadores, hemos de considerarnos esa parte de la apariencia que crea una nueva apariencia; un análogo, como a pequeña escala, del Uno-primordial, que, al igual que este, se representa un mundo de velos e ilusiones; un artista, un "artista completo"<sup>212</sup>, como precisamente dice Nietzsche acerca del soñador, semejante al artista primordial del mundo. E inmediatamente nos invade la cuestión de cómo es posible que el individuo, una obra de arte creada por el Uno-primordial, sea, a su vez, también un artista creador cuando sueña, máxime cuando se ha establecido que el Uno-

---

<sup>211</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 349.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 339.

primordial es el único creador. Aunque más tarde profundizaremos en esta cuestión, recordemos cuál es la solución que nos ofrece Nietzsche: que el artista, en tanto que es artista, deja de ser individuo y pasa a ser Uno-primordial. Todas las noches el soñador es Uno-primordial, único creador del mundo, lo cual sin duda es una gran satisfacción para cualquier hombre mortal y una gran fantástica esperanza para el insomne —quien quizás aprecia más el dormir que aquellos que pueden dormir. Sin embargo, no nos costará demasiado ver que con esta solución se abre una nueva cuestión: la de qué sentido tiene hablar de apariencias de la apariencia, pues, al fin y al cabo, el creador es siempre el Uno-primordial. De momento, dejemos abierta esta cuestión y sigamos diciendo algo más sobre los sueños.

Que los sueños sean, en definitiva, apariencias, hace que pensemos, también, en la característica individuación en la que se presenta la apariencia, en que los sueños deben presentarse de igual forma, esto es, regidos por las leyes de la causalidad y del *principium individuationis*. Por eso no nos extraña encontrar que Nietzsche hable de la causalidad en los sueños: dice que es posible "continuar durante tres y más noches seguidas la causalidad de uno y el mismo sueño"<sup>213</sup> y que los sueños de los griegos "tenían una causalidad lógica de líneas y contornos"<sup>214</sup>. En cuanto al *principium individuationis*, al otro eje en el que se enmarcan los fenómenos, al espacio y al tiempo, aunque no diga expresamente que se encuentre en los sueños, hemos de entender que al hablar de "figuras"<sup>215</sup>, de "formas"<sup>216</sup>, de "sucesión de escenas"<sup>217</sup> en los sueños, lo está dando por sentado. De manera que los sueños, en tanto que apariencias, también se desarrollan y enmarcan según las formas propias de la apariencia.

En consecuencia, todo el mundo que necesariamente traen consigo las formas del objeto, todo el mundo objetivo, aparecerá de nuevo en los sueños. Es decir, que todos los fenómenos propios de la vida diurna serán propios, a su vez, de la vida onírica, y por eso dice Nietzsche que lo soñado no solo consiste en "las imágenes agradables y amistosas"<sup>218</sup>, sino también en "lo serio, turbio, triste y tenebroso, los impedimentos repentinos, las bromas del azar, las

---

<sup>213</sup> Ibid., p. 339.

<sup>214</sup> Ibid., p. 342.

<sup>215</sup> Ibid., p. 338.

<sup>216</sup> Ibid., p. 339.

<sup>217</sup> Ibid., p. 342.

<sup>218</sup> Ibid., p. 339.

esperas llenas de desasosiego"<sup>219</sup>; que lo soñado es, en definitiva, "toda la «divina comedia» de la vida, con su *Inferno*"<sup>220</sup>.

Ahora bien, si el carácter subjetivo o ilusorio de la apariencia es también propio de los sueños —aquella en tanto que representación del Uno-primordial y estos en tanto que representación del soñador, que es, en el fondo, también Uno-primordial—, si las leyes de la apariencia —la causalidad y el *principium individuationis*— rigen también los sueños, y si el contenido de la apariencia —toda su multiplicidad fenoménica, tanto lo agradable como lo desagradable— es el mismo que el contenido de la apariencia de la apariencia, comenzamos a preguntarnos preocupados por la diferencia que puede haber entre la apariencia y los sueños. De momento hemos visto, únicamente, que mientras aquella es una creación del Uno-primordial, estos lo son de un individuo; pero esto no es una diferencia, pues el soñador, en tanto que artista creador, deja de ser individuo y pasa a ser Uno-primordial, y, además, aunque esto no ocurriera, tal diferencia sería únicamente una diferencia entre quién es el creador en cada caso, no entre qué es estrictamente lo creado.

Afortunadamente, para poder hallar la diferencia entre los sueños y la apariencia, nos podemos guiar por otra obviedad: que si los sueños son designados como una experiencia apolínea, han de caracterizarse por una fuerte presencia de Apolo. En efecto, si nos alejamos por un momento del estricto ámbito de los sueños que estamos tratando y traemos unas cuantas palabras acerca de los dos dioses, veremos confirmada esta obviedad. Estos dos dioses, nos dice Nietzsche al comienzo de la obra, son como "la dualidad de los sexos, en lucha permanente y en reconciliación que solo se produce periódicamente"<sup>221</sup>; o, dicho de otro modo: que "ambas pulsiones tan diferentes van en compañía, las más de las veces en abierta discordia entre ellas [...] hasta que, finalmente, se manifiestan [...] apareadas entre sí"<sup>222</sup>. Aquí está hablando de los dos dioses en referencia al arte humano, y este último apareamiento hace alusión al engendramiento de la tragedia, "que es dionisiaca en la misma medida que apolínea"<sup>223</sup>. Lo que queremos resaltar es que, a excepción de la tragedia, tanto el arte apolíneo como el arte dionisiaco no suponen la reconciliación de los dos dioses, no consisten en su feliz apareamiento o en su definitiva armonía, sino que mantienen una lucha y discordia en la que, consecuentemente, unas veces asestan golpes y otras veces los reciben. Aquí se entrevé la noción de que en el arte apolíneo Apolo doblega a Dioniso y de que en el arte

---

<sup>219</sup> Ibid., p. 339.

<sup>220</sup> Ibid., p. 339.

<sup>221</sup> Ibid., p. 338.

<sup>222</sup> Ibid., p. 338.

<sup>223</sup> Ibid., p. 338.



dionisiaco ocurre lo contrario. Confirmamos, por lo tanto, lo que estamos diciendo: que en los sueños, en tanto que son una experiencia apolínea, Dioniso queda desterrado, esclavizado, paralizado por Apolo. Los sueños serían un triunfo de Apolo en su lucha permanente con Dioniso, una batalla en la que él sale victorioso, una de las ocasiones en las que gana. Hemos de tener en cuenta que los sueños son, al fin y al cabo, un elemento más del mundo de la apariencia, uno de sus productos, y que por lo tanto hemos de hacernos la siguiente visión: que los sueños son aquel fenómeno de la apariencia en el que la pulsión apolínea se eleva sobre la otra pulsión dionisiaca, sometiéndola, doblagándola, encadenándola e inmovilizándola.

No estamos desencaminados con lo que acabamos de decir, solo que debemos ser cuidadosos y no concluir que los sueños, al faltarle la fuerza de una pulsión, son algo así como una apariencia imperfecta. Es cierto que Apolo es quien gobierna, que Dioniso es condenado al ostracismo, pero los sueños no son imperfectos, sino todo lo contrario: son perfectos o, al menos, más perfectos que la apariencia diurna. Así tenemos que considerarlo, ya que Nietzsche sentencia, sobre los sueños: "la perfección de estos estados en contraposición con la parcialmente comprensible realidad diurna"<sup>224</sup>. Así mismo, comenta Nietzsche, siguiendo a Lucrecio, que en los sueños fue donde por primera vez se presentaron "las magníficas figuras de los dioses"<sup>225</sup>, y los dioses —al menos los dioses griegos—, como luego comentaremos, son la divinización, la transfiguración del mundo de la apariencia: hombres mejorados, idealizados, obras de arte perfeccionadas. Es cierto que no explicamos demasiado al decir que los sueños perfeccionan, divinizan o transfiguran la apariencia, y que esto se realiza gracias a la entronización de Apolo y al encadenamiento de Dioniso; pero de momento nos damos por satisfechos con balbucear el lugar al que todo esto apunta: que Apolo es el benefactor de la apariencia, su protector, y que Dioniso será su enemigo, su exterminador. Nos resulta muy interesante que los sueños, que la hegemonía de Apolo, suponga o conlleve la perfección de la apariencia. Precisamente por eso, porque este dios es el salvaguarda de la apariencia, nos dice Nietzsche que "se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del *principium individuationis*"<sup>226</sup>. Y es conveniente que tengamos presente que esta perfección de la apariencia es denominada las más de las veces por Nietzsche como *transfiguración* —*Verklärung*—, porque, a pesar de que solo más tarde ahondaremos en ella, hasta entonces volveremos a encontrarnos con ella.

---

<sup>224</sup> Ibid., p. 340.

<sup>225</sup> Ibid., p. 338.

<sup>226</sup> Ibid., p. 340.

Nos hacemos la idea de que los sueños se diferencian de la apariencia diurna en que la mejoran, en que, quizás, suponen un enredo más enrevesado de velos, una mayor densidad y dureza de sus fenómenos, una apariencia intensificada, una apariencia en donde los velos se multiplican como un hongo en buenas condiciones, y que tal mejoramiento se logra por la expulsión del elemento dionisiaco.

## II. c. Los sueños son creados desde la apariencia

Hemos indicado que el soñador, en tanto que artista, deja de ser individuo y pasa a ser Uno-primordial; lo que enseguida hace que nos preguntemos qué sentido tiene, entonces, hablar de apariencia de la apariencia, pues, *sensu stricto*, solo existe apariencia del Uno-primordial. Entre la vida diurna y los sueños pareciera no haber distinción alguna, pues el creador de ambos mundos es el mismo; y, no obstante, hay diferencias: los sueños son apariencia perfeccionada. Esto nos obliga a pensar que la razón por la que los sueños son una apariencia perfeccionada está en el creador, pues él es el único responsable del alumbramiento de su fantasía. Debemos incidir, quizás, en que lo importante no es tanto que el individuo viaje hasta su interior y se una con el Uno-primordial, sino más bien que el Uno-primordial accede, como por un pasadizo, hasta el mundo de la apariencia, en donde es capaz, a través de los miembros y capacidades del cuerpo poseído, de hacer una nueva creación. Esto es bastante comprensible, pues indudablemente el estado metafísico en la que el soñador —en tanto que artista— se ve inmerso no supone una eliminación *real* de su cuerpo individualizado. En este sentido, el soñador sería como un *medium*, como un receptáculo a través de la cual el Uno-primordial puede perfeccionar la apariencia, crear sueños, una apariencia de la apariencia que, sin este *medium*, no podría crear con tanta perfección. Todo esto obtiene una grata confirmación en lo que dice Nietzsche acerca del artista, esto es: que, efectivamente, cuando el individuo es artista, "se ha convertido, por así decirlo, en un *medium*"<sup>227</sup>. Se nos revela, por lo tanto, que el Uno-primordial, creador de los sueños a través de la posesión del durmiente, debe ser incapaz de crear una apariencia onírica sin sostenerse en una apariencia diurna, y que esta apariencia diurna, todo el mundo fenoménico de la vigilia, es algo así como un material en bruto, un alimento sin refinar necesario para una nueva creación —e incluso quizás no todavía un alimento, sino solo un simple suelo, un andamiaje, un medio cuyo único propósito es servir de sostén para la nueva creación.

---

<sup>227</sup> Ibid., p. 355.

Si acaso queremos establecer una diferencia entre los sueños y la apariencia diurna, hemos dicho que en los sueños el Uno-primordial crea desde el lugar que ocupa el individuo soñador, como si fuera un acceso a un lugar privilegiado que le permitiera crear una apariencia más perfecta que aquella en la que está. Pero se mire por donde se mire esto quiere decir que el Uno-primordial es diferente en cada caso; que mientras en la creación de la apariencia es Uno-primordial en tanto que lo en sí, en la creación de los sueños es Uno-primordial en tanto que utilizando el cuerpo de sus creaturas —y esto significa, en definitiva, que es Uno-primordial objetivado. Recordemos que el individuo es la objetivación del Uno-primordial, de manera que decir que en los sueños el Uno-primordial crea a través del soñador individual es lo mismo que decir, simplemente, que en los sueños el soñador individual sueña —pues él ya es y siempre será la objetivación del Uno-primordial. Quizás en los sueños el individuo pierda algo de su individualidad, pero si queremos establecer una diferencia entre esta apariencia onírica y la apariencia diurna hemos de suponer que no la pierde toda, que el Uno-primordial necesita cierto grado de objetivación para poder crear esa nueva apariencia. Ciertamente, Nietzsche nos comenta algunos elementos de la individualidad que no parecen interesar al Uno-primordial: en los sueños, la "perfección no tiene conexión alguna con la altura intelectual o con la formación artística de la persona individual"<sup>228</sup>. Así que no toda la individualidad tiene por qué estar involucrada en la creación onírica; pero, como decimos, si la apariencia de la apariencia no es solo mera apariencia, sino su perfección, su divinización, su transfiguración, hemos de considerar que el creador, el Uno-primordial, necesita acceder a algo de individualidad, necesita estar objetivado, encarnarse, crear desde una posición o situación diferente a la pura unicidad metafísica, es decir, crear desde los terrenos de la apariencia, utilizar un *medium* —como efectivamente Nietzsche nos confirma al hablar del artista como *medium*.

Y aquí nos encontramos con un problema que debemos mencionar, porque, a la vez que se habla del artista como *medium*, también se dice que el artista "está ya redimido de su voluntad individual"<sup>229</sup>, es decir, que pierde toda su individualidad. Nos dice Nietzsche que "al sujeto, al individuo que quiere y que fomenta sus finalidades egoístas, solo se lo puede pensar como adversario, no como origen del arte"<sup>230</sup> y que el único artista en toda creación, "el verdadero artista"<sup>231</sup>, es, por lo tanto, el Uno-primordial: al igual que en la unión mística, el artista "se

---

<sup>228</sup> Ibid., p. 342.

<sup>229</sup> Ibid., p. 355.

<sup>230</sup> Ibid., p. 355.

<sup>231</sup> Ibid., p. 355.

fusiona con aquel artista primordial del mundo"<sup>232</sup>. No obstante, debemos evitar pensar que esta fusión consiste exactamente en lo mismo que la unión mística, pues más adelante veremos que no es así. De manera que nos encontramos, en definitiva, con dos características que no conseguimos compaginar: que el artista tenga necesariamente que conservar cierta individualidad para poder servir de *medium* y que el artista se desprenda de su individualidad para que solo el Uno-primordial sea el único creador. Esta doble característica la repite Nietzsche al contarnos que el individuo, al fusionarse con el Uno-primordial para ser artista, "es a la vez sujeto y objeto [...] actor y espectador"<sup>233</sup>. En cualquier caso, nos basta con mencionar este problema y decir que en este caso de los sueños Nietzsche está considerando que el soñador es el Uno-primordial objetivado, esto es, el individuo, olvidándose de los problemas que esto entraña.

En otro orden de cosas, que la apariencia de la apariencia sea una obra de arte más perfecta que la apariencia nos suscita una confusión que debemos despejar cuanto antes. Si tenemos en cuenta que tal perfección se debe a la hegemonía de Apolo, podríamos pensar que el arte es tanto más perfecto cuanto Dioniso se encuentra más alejado. Pero hemos de ser precisos y decir: que la obra de arte de la apariencia —no toda obra de arte— es más perfecta en la medida en que Apolo tiene más poder. Es decir, que hay otras creaciones, otras experiencias artísticas además del mundo de la apariencia y del de los sueños. Por eso la perfección que otorga la preeminencia de Apolo es una perfección en relación a la apariencia, no en relación a todo fenómeno artístico. Por lo demás, si antes habíamos dicho que la apariencia es como un sueño del Uno-primordial, ahora podemos ser más exactos y decir, más bien, que es como un sueño imperfecto del Uno-primordial, con lo que esto conlleva: que nosotros en tanto que individuos somos imperfectos en comparación con los seres —con los dioses— que aparecen en nuestros sueños.

#### II. d. Los sueños son beneficiosos

Sigamos y digamos, de todos modos, que la apariencia es una obra de arte, pero no tan perfecta como la apariencia de la apariencia, y el Uno-primordial, su creador artístico, se verá más enaltecido por esta que por aquella. Por eso dice Nietzsche:

Aunque es muy cierto que, de las dos mitades de la vida, la mitad en vigilia y la mitad que sueña, la primera nos parece incomparablemente más privilegiada, más

---

<sup>232</sup> Ibid., p. 355.

<sup>233</sup> Ibid., p. 355.

importante, más respetable, más digna de vivirse, más aún, nos parece la única vivida: no obstante, yo afirmarí, aunque esto tenga todo el aspecto de una paradoja, justamente la valoración antitética que hacen los sueños, a favor de aquel fondo misterioso de nuestro ser del cual nosotros somos el fenómeno.<sup>234</sup>

También nos dice que "nuestro ser más íntimo, el subsuelo común de todos nosotros, vive en sí la experiencia de los sueños con profundo placer y con alegre necesidad"<sup>235</sup>. El Uno-primordial obtiene algo al final de tan largo camino. Pero aún no es el momento de adentrarnos en por qué el Uno-primordial crea los sueños, cuál es el sentido de su existencia, así como en por qué crea la apariencia desde la que surgen los sueños —si acaso es algo más que un simple requisito para que estos surjan. Señalemos únicamente que, sea por lo que sea y ofrezcan lo que ofrezcan los sueños al Uno-primordial, el individuo dueño del cuerpo poseído también obtiene recompensas. Así nos lo dice Nietzsche: que el individuo soñador contempla los sueños "con precisión y placer"<sup>236</sup> o que "en el dormir y el soñar la naturaleza cura y ayuda"<sup>237</sup>.

Que los sueños aporten beneficios al individuo hace que prosigamos pensando que la transformación del soñador en Uno-primordial no debe de ser absoluta, porque solo si queda algo de individualidad tendría sentido decir que el individuo, cuando sueña, se ve afectado por los sueños y obtiene beneficios. Pero Nietzsche no nos lo aclara y nosotros volvemos a preguntarnos si realmente él pensó en este hecho con suficiente dedicación. Asimismo, solo si consideramos que el soñador es el Uno-primordial objetivado, es decir, el individuo, entendemos que el soñador mantenga, respecto al sueño, "la sensación traslúcida de su *apariciencia*"<sup>238</sup>, una "sensación fugaz de apariciencia"<sup>239</sup>, sobre todo porque alega, a su favor, su propia experiencia —y la propia experiencia es la experiencia del individuo—: "esta es, al menos, mi experiencia, y en defensa de su frecuencia, e incluso de su normalidad, podría aportar muchos testimonios y las sentencias de los poetas"<sup>240</sup>. Según vemos, que el soñador tenga la sensación de que está soñando es una dudosa aseveración que Nietzsche zanja aludiendo a su experiencia y a unos testimonios y sentencias de poetas —sean quienes sean— que podría aportar y que no aporta; pero no es nuestra intención discutirle este punto, sino aceptarlo como algo que se afirma y preguntarnos por qué se tiene que afirmar. Hagamos notar también que se está hablando de la frecuencia, de la normalidad con la que ocurre que

---

<sup>234</sup> Ibid., p. 348.

<sup>235</sup> Ibid., p. 339.

<sup>236</sup> Ibid., p. 339.

<sup>237</sup> Ibid., p. 340.

<sup>238</sup> Ibid., p. 339.

<sup>239</sup> Ibid., p. 339.

<sup>240</sup> Ibid., p. 339.

el soñador sabe que sueña, no de la absoluta universalidad, por lo que deberíamos dejar abierta la posibilidad de que existan sueños en los que el soñador se sumerge en su mundo onírico sin sentir que es un mundo de apariencias. Además, si en los sueños se sabe que se está soñando y si tenemos en cuenta que la apariencia al completo es un sueño del Uno-primordial, deberíamos decir que nosotros, en cuanto individuos del mundo de la apariencia, sabemos que estamos soñando —sabemos que todo el mundo de la apariencia es una ilusión. Pero no lo podemos decir y sabemos que esto solo ocurre con el filósofo, de manera que aquellos que no saben que este mundo es un mundo de ilusión, como nosotros, no son filósofos y no son una criatura correctamente soñada —correctamente creada por el Uno-primordial.

De esta sensación que aparece normalmente en los sueños, del hecho de que "aquel que está soñando, en medio de la ilusión del mundo onírico, y sin perturbarla, se dice a sí mismo: «esto es un sueño, quiero seguir soñándolo»"<sup>241</sup>, extrae Nietzsche un placer: "hemos de inferir que en la contemplación onírica hay un profundo placer íntimo [*innere Lust*]"<sup>242</sup>. La sensación del soñador de que está soñando le sirve a Nietzsche para deducir que en los sueños hay un placer íntimo, pero, como vamos a ver ahora mismo, no solo tenemos que pensar que esa sensación demuestra la existencia de ese placer, sino que además explica su surgimiento, es decir, que es una de las causas de que aparezca. Nietzsche ve que en los sueños hay un placer, y la explicación que da para su surgimiento es la sensación del soñador de que está soñando. Esto quiere decir que el placer está unido a una experiencia en la que el soñador no se compromete totalmente con lo vivido, en la que de alguna manera se simula vivir sabiendo que solo es un simulacro o un inofensivo juego en el que, por eso mismo, el soñador se atreve a ir más lejos de lo que iría en su vida *real*. No obstante, hemos de completar esta comprensión con otro factor que interviene en la aparición del placer. Continúa diciendo Nietzsche que "por otro lado, para poder soñar con ese placer íntimo en dicha contemplación, nosotros tenemos que haber olvidado por completo el día y su horrorosa importunidad"<sup>243</sup>, y son precisamente estas palabras —«para poder soñar con ese placer»— las que nos hacen ver que aquella sensación de que se está soñando es el primer lado o requisito que explica el surgimiento del placer, una de sus causas, y no solamente algo que demuestra su existencia. Por lo tanto, nos topamos con un término medio. Hay un saber que se está soñando, pero dicha consciencia no llega tan lejos como para saber que hay una vida *real* aparte del sueño, y cuando esto se cumple aparece un placer.

---

<sup>241</sup> Ibid., p. 348.

<sup>242</sup> Ibid., p. 348.

<sup>243</sup> Ibid., p. 348.

Sobre este término medio Nietzsche nos hablará en más ocasiones. Nos dice, en efecto, que los sueños desfilan ante el soñador "no solo como un juego de sombras — puesto que en esas escenas él también vive y comparte los sufrimientos —, ni tampoco, ciertamente, sin aquella sensación fugaz de apariencia"<sup>244</sup>. O también que la experiencia apolínea ha de marchar junto a "la exigencia del «conócete a ti mismo» y del «¡no demasiado!»"<sup>245</sup>. En otra ocasión nos dice que los sueños no deben engañarnos como si fueran "grosera realidad"<sup>246</sup>, y seguidamente rememora un pasaje de Schopenhauer en el que se refiere al individuo atrapado en el velo de Maya como a un navegante en un mar embravecido que confía en su embarcación, y Nietzsche añade: "En efecto, habría que decir de Apolo que en él han alcanzado su más sublime expresión la confianza imperturbable en ese *principium* y el tranquilo estar ahí de todo el que se encuentra atrapado en él"<sup>247</sup>. Son, por lo tanto, dos límites en los que han de encuadrarse los sueños: cierto conocimiento de que no son reales y cierta confianza y entrega hacia ese mundo, es decir, un saber moderado. De alguna manera, según Nietzsche, esto ocurre frecuentemente, por lo que no debe de ser una experiencia que requiera unos requisitos que solo unos pocos hombres poseerían. Y como ya hemos mencionado, es posible que este equilibrio no se dé y que haya sueños en los que esa sensación de que se está soñando no aparezca; y por lo tanto, en estos casos, el placer que suele seguir al sueño no aparecerá, aunque esto no signifique una ausencia de cualquier tipo de efecto en el soñador: a pesar de no explicar en qué consisten, Nietzsche dice que en estos casos se producen unos "efectos patológicos"<sup>248</sup>. Presumiblemente, también los sueños podrán excederse por el otro lado y padecer de una superabundancia de saber que son solo sueños, tanta, como para hacer imposible al soñador su inmersión y su vivencia. Quedan establecidos, de todos modos, en cuanto a que se produzca o no se produzca este equilibrio y aparezca o no aparezca el placer que le sigue, dos tipos de sueños: los exitosos y los malogrados, y de ahora en adelante siempre nos referiremos a los primeros, tal y como sucede en esta obra, a menos que se diga lo contrario. Por lo demás, que los sueños puedan ser catalogados de esta manera, que puedan existir sueños malogrados, sueños que no llegan a ser *verdaderos* sueños, no nos resultará tan extraño y asombroso a medida que tratemos más aspectos de esta obra de Nietzsche, porque veremos que tales distinciones abundan y que siempre están, como en este caso, más o menos sostenidas en etéreas aseveraciones.

---

<sup>244</sup> Ibid., p. 339.

<sup>245</sup> Ibid., p. 349.

<sup>246</sup> Ibid., p. 340.

<sup>247</sup> Ibid., p. 340.

<sup>248</sup> Ibid., p. 340.

Lo que exactamente nos dice Nietzsche es que "el ser humano sensible al arte se comporta con la realidad de los sueños"<sup>249</sup> de la siguiente manera: "la contempla con precisión y placer: pues a partir de esas imágenes él se interpreta la vida, en esos sucesos se ejercita para la vida"<sup>250</sup>. Indudablemente se está hablando del individuo, que el placer es para él, porque se está hablando del ser humano y se está dando como razón de ese placer el que se ejercita para su vida. Es más, si antes habíamos dicho que los sueños no exigen especiales cualidades en el soñador —ningún tipo de altura intelectual o formación artística—, ahora debemos decir que el soñador debe ser sensible al arte. No sabemos si este hombre sensible al arte es una especie tan exclusiva como la del filósofo o, al contrario, el nivel de sensibilidad que se está suponiendo es el mínimo que todo hombre poseería; lo que sí sabemos es que el filósofo obtiene un placer afín de la realidad misma, porque el filósofo, como ya hemos mencionado, es capaz de entender e interpretar la realidad como un sueño y vivirla como un sueño —"se relaciona con la realidad de la existencia de la misma manera que el ser humano sensible al arte se comporta con la realidad de los sueños"<sup>251</sup>. Esto que se dice sobre el filósofo nos abre una inquietante posibilidad, una posibilidad que debemos asentir: que el filósofo sea el único capaz de vivir la existencia sin sufrir efectos patológicos —sean los que sean—, obteniendo placer para sí mismo y, quizás, también para el Uno-primordial, un placer en ambos casos que no excluye, de todos modos, que puedan existir otros placeres que surjan de otros lugares. En definitiva, que al compararse al soñador sensible al arte con el filósofo, al decirse que ambos saben que están viviendo una irrealidad, al asociarse a este saber —junto a su moderación o limitación en el caso del soñador y presumiblemente también en el caso del filósofo— un placer y un beneficio para el individuo, el hombre incapaz de filosofar queda apartado de este placer y beneficio, es como un soñador que no logra soñar correctamente y, por lo tanto, es más desdichado.

La imagen que nos hacemos es la siguiente: ocurre el sueño tal y como lo hemos descrito, limitado por los extremos del saber que se sueña y del no saberlo demasiado como para no poder sumergirse en él y vivirlo. Esto solo son capaces de hacerlo los individuos sensibles al arte, y cuando lo hacen, obtienen placer, un placer que surge al interpretarse y ejercitarse para la vida a través de los sueños. No obstante, solo más adelante entenderemos exactamente en qué consiste este placer.

---

<sup>249</sup> Ibid., p. 339.

<sup>250</sup> Ibid., p. 339.

<sup>251</sup> Ibid., p. 339.



## II. e. En los sueños el soñador se perfecciona

Con lo dicho hasta ahora sabemos que la experiencia onírica no solo es contemplación, sino vivir en los mundos soñados; que todas estas apariencias perfeccionadas no solo pasan ante los ojos del soñador, sino que "en esas escenas él también vive y comparte los sufrimientos"<sup>252</sup>. Además, el hecho de que no se dé importancia al acto de creación onírica nos hace ver que lo importante de su experiencia es su contemplación y vivencia. Precisamente el fenómeno del filósofo nos asegura que el acto de creación no es aquello en lo que debemos fijarnos, porque él obtiene el mismo placer que el soñador y obviamente el filósofo no crea la apariencia, sino que solo la contempla y la vive, de manera que si equiparáramos la experiencia onírica a la experiencia del filósofo, deberíamos incluir solamente la contemplación y la vivencia, dejando el acto de creación aparte, por muy necesario que sea para poder soñar.

Y todo esto no nos debería sonar extraño si tenemos en cuenta lo que hemos dicho hasta ahora: en primer lugar, que la relación entre el Uno-primordial y la apariencia es como la de un soñador con su sueño, y en segundo lugar, que al Uno-primordial no parece importarle tanto el acto creativo, porque, si así fuera, habría dotado a la apariencia de más existencia de la que tiene, la habría creado realmente y no solo idealmente. Por eso nos inclinábamos a pensar que lo importante del fenómeno artístico, aquello que Nietzsche resaltaba por encima de todo, era la experiencia de la contemplación. Ahora hemos visto que también en los sueños lo importante es la contemplación, pero no una contemplación desinteresada, sino acompañada de una inversión, de un vivenciar el mundo onírico que se contempla, viajar hasta él y padecer lo que en él ocurre. Si entendemos la relación del Uno-primordial con la apariencia como la del soñador con su sueño, debemos subrayar no solo la importancia de que el Uno-primordial contemple la apariencia, sino de que viva en ella. Que haya contemplación no nos sorprende, porque ya habíamos hablado de ella y ya habíamos dejado bien establecido que el Uno-primordial es el sujeto y único observador de la apariencia. Y que haya vivencia, que el Uno-primordial viva la apariencia, en realidad tampoco nos sorprende, porque ya sabemos que el Uno-primordial es la misma apariencia, solo que filtrado por sus *ojos*, es decir, que el Uno-primordial se objetiviza en la apariencia.

Inversamente, podríamos entender la creación onírica como la misma creación de la apariencia: que si los sueños son la apariencia de la apariencia, son, entonces, la objetivación de la objetivación. Habíamos mencionado que los dioses son hombres perfeccionados,

---

<sup>252</sup> Ibid., p. 339.

hombres divinizados, transfigurados, que aparecen por vez primera en los sueños; ahora podríamos pensar, además, que no solo el soñador los crea y los contempla en los sueños, sino que él mismo se convierte en uno, pues el soñador no solo es un contemplador, sino que está viviendo en ese mundo onírico, lo que significa que él se perfecciona, que para vivir en el sueño y experimentarlo ha de tomar la forma propia de la apariencia de la apariencia, esto es, la forma de un dios.

Así que en la experiencia onírica el soñador contempla y vive en una apariencia perfeccionada, y esta perfección está relacionada con la ausencia de Dioniso —pues si por algo se caracteriza una experiencia apolínea debe ser por la preponderancia de Apolo y el alejamiento de Dioniso. Esta experiencia viene unida a saber que se está ante un mundo de ilusiones, a un saber moderado, no tan intenso como para hacerlo desaparecer y evitar que se pueda caminar por él, no tan intenso, por lo tanto, como para descubrir detrás de toda ilusión al Uno-primordial y conocer sus hondos secretos. Quizás sea este saber moderado el que permita al soñador atreverse a soñar con plena entrega, con pleno atrevimiento, sin que la tormenta de los fenómenos molesten; pero, de todos modos, ocurre: el soñador se lanza a vivir tanto lo agradable como lo desagradable en su mundo perfeccionado, a vivir de forma más perfecta y en un mundo más perfecto que la mera apariencia, seguro, confiado y a salvo de Dioniso en su fortaleza onírica. Esto otorga placer a su fondo metafísico, es decir, al Uno-primordial, y también a él en tanto que individuo, permitiéndole volver a la imperfecta vida diurna con beneficiosos y curativos resultados.

Aún nos falta mucho por comprender, como qué quiere decir exactamente que la apariencia sea perfeccionada o en qué consisten los placeres que reciben tanto el individuo como el Uno-primordial. Más adelante, cuando tratemos el fenómeno del arte humano, terminaremos de comprender todo. De momento quedémonos con lo dicho, no sin antes mostrar de nuevo que hay una cosa que será imposible comprender: que el soñador, en tanto que artista, sea el Uno-primordial, pero que al mismo tiempo haya de poseer elementos propios de la individualidad; es decir, que solo exista un creador, el Uno-primordial, pero que al mismo tiempo, para que pueda crear una apariencia de la apariencia, haya de apoyarse en la apariencia, objetivarse en ella, crear siendo individuo, pues, si no, su creación no sería diferente a la mera apariencia. Y no será este un problema exclusivo del fenómeno onírico, sino que lo veremos en más ocasiones.

### III. Embriaguez

Adentrémonos ahora en la dilucidación de la experiencia directa de lo dionisiaco que se produce especialmente en la embriaguez —pues esta es la forma que Nietzsche más menciona y más enaltece. Así entenderemos quién es Dioniso y, por oposición, entenderemos mejor a su contrario Apolo, lo que nos permitirá, finalmente, entender mejor el mundo de la apariencia.

#### III. a. La embriaguez en la vida de Nietzsche

Escribirte hoy es una de las cosas más desagradables y tristes que por lo general he tenido que hacer. Acabo de cometer una grave falta y no sé si puedes o podrás perdonármela. Cojo la pluma con el corazón abatido y profundamente irritado conmigo mismo, especialmente cuando rememoro lo bien que hemos estado juntos durante las vacaciones de pascua, sin ninguna estridencia. Así pues, el pasado domingo me he emborrachado y no tengo otra justificación más que no sé lo que puedo aguantar y que esa tarde estaba precisamente algo excitado. [...] Puedes imaginarte lo triste y deprimido que estoy, sobre todo y ante todo por crearte preocupaciones con una historia tan indigna, algo que no me había ocurrido nunca en mi vida. [...] Escríbeme cuanto antes y muy severamente, pues me lo merezco, y nadie sabe mejor que yo cuánto me lo merezco.

No necesito asegurarte que a partir de ahora voy a intentar contenerme y moderarme con todas mis fuerzas, porque me va a resultar muy necesario. [...]

Hoy iré a ver al predicador Kletschke y hablaré con él.<sup>253</sup>

Esto se lo escribe Nietzsche a su madre a los diecinueve años, desde el internado de Pforta en donde estudiaba. Tres años más tarde, durante su estancia en Bonn —estancia que duró un año y en la que decidió reemplazar la teología por la filología, y antes de encontrarse con Schopenhauer—, conoció y experimentó la vida estudiantil y los arrojios étlicos que a veces la acompañaban. Desde esta situación, le dice a un amigo: "Se ha perdido ya mucho cuando se pierde la indignación moral sobre algo malo que diariamente ocurre en nuestro entorno. Esto vale, por ejemplo, respecto a la bebida y a la embriaguez"<sup>254</sup>. A su hermana, en cambio, no le habla en estos términos, sino más bien al contrario, como cuando muy poco después de escribir a su amigo aquellas palabras le cuenta los "días maravillosos"<sup>255</sup> que pasó en un festival de música en Colonia, en uno de los cuales ocurrió lo siguiente:

Por la tarde, todos los que éramos de Bonn comenzamos a beber [...] A las tres de la madrugada me alejé con dos conocidos y atravesamos la ciudad tocando las

---

<sup>253</sup> Carta del 16 de abril de 1862 dirigida a su madre. En F. Nietzsche, *Correspondencia I*, Op. cit., p. 240.

<sup>254</sup> Carta del 25 de mayo de 1865 dirigida a su amigo Carl von Gersdorff. Ibid., p. 331.

<sup>255</sup> Carta del 11 de junio de 1865 dirigida a su hermana. Ibid., p. 337.

campanillas de las casas, en ninguna parte encontramos alojamiento, ni siquiera nos aceptó Correos — queríamos dormir en los vagones de Correos —.<sup>256</sup>

Solamente dos meses después de este festival, habiendo ya abandonado Bonn, le confiesa a un amigo:

Quizás podrás comprender que yo vuelva a pensar en Bonn con un sentimiento algo desagradable. [...] Pero espero que yo también un día con ánimo sereno, y guardándolo desde el punto de vista del recuerdo, podré registrar también este año como un momento necesario de mi evolución. De momento no me es posible. Todavía me parece como si hubiese desperdiciado este año, equivocándome en muchos aspectos. [...]

Y esos errores llevan en sí su penitencia. Me enfado conmigo mismo.<sup>257</sup>

Poco después, también respecto a este año en Bonn, se lamenta Nietzsche a un antiguo compañero de que la mayoría de aquellos a los que frecuentaba eran "individuos que precisamente creían disfrutar su hermosa etapa de juventud bebiendo en exceso, batiéndose en duelo y fanfarroneando"<sup>258</sup>. Y pasado más de un año volverá a rememorar esta breve época en Bonn de la siguiente manera: "tenía que adaptarme a leyes y formalidades absurdas, me venían impuestas diversiones que me repugnaban y me disgustaba profundamente una vida ociosa entre hombres penosamente groseros"<sup>259</sup>.

Podemos decir que antes de escribir *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche tuvo experiencias éticas, que sabía o se había acercado a saber lo que era estar ebrio, y también podemos observar que tales experiencias venían unidas o seguidas por un sentimiento de desagrado, fuertes reproches, quizás culpa. Y mucho más tarde, en obras posteriores a *El nacimiento de la tragedia*, se posicionará totalmente en contra del alcohol; como por ejemplo en *Ecce Homo*, en donde dice que beber le sienta mal, que "un vaso de vino o de cerveza al día es suficiente para convertir mi vida en un «valle de lágrimas»"<sup>260</sup>, que aunque "esto lo he comprendido un poco más tarde, en realidad lo he *experimentado* desde la infancia"<sup>261</sup>, y que por eso "hacia la mitad de la vida, me decidí cabalmente, cada vez de forma más estricta, *en contra* de toda clase de bebida «espirituosa»"<sup>262</sup>. No obstante, aunque en estas últimas palabras esté hablando en términos fisiológicos, no debemos dejarnos engañar y pensar que su oposición al alcohol se sustenta solo en lo estrictamente corporal, pues —además de que según su desarrollado pensamiento la fisiología está íntimamente relacionada e incluso identificada con la

---

<sup>256</sup> Ibid., p. 338.

<sup>257</sup> Carta del 30 de agosto de 1865 dirigida a su amigo Hermann Mushacke. Ibid., p. 351.

<sup>258</sup> Carta de septiembre de 1865 dirigida a su antiguo compañero Raimund Granier. Ibid., p. 353.

<sup>259</sup> Carta del 11 de octubre de 1866 dirigida a su amigo Carl von Gersdorff. Ibid., p. 421.

<sup>260</sup> F. Nietzsche, *Obras completas IV*, Op. cit., p. 797.

<sup>261</sup> Ibid., p. 797.

<sup>262</sup> Ibid., p. 797.

psicología<sup>263</sup>— nos encontramos, mismamente en *Ecce Homo*, con lo que pareciera ser la incompatibilidad del alcohol con los grandes hombres: "no sabría recomendar con suficiente seriedad la absoluta abstinencia de bebidas alcohólicas a todas las naturalezas de *espiritualidad superior*"<sup>264</sup>. En *Crepúsculo de los ídolos* se pregunta: "¿Cómo es realmente posible que hombres jóvenes, que consagran su existencia a las metas más espirituales, no sientan en ellos el primer instinto de la espiritualidad, *el instinto de autoconservación del espíritu* — y beban cerveza?"<sup>265</sup>, y dice que "el alcohol y el cristianismo"<sup>266</sup> son "los dos grandes narcóticos europeos"<sup>267</sup>. En *De la genealogía de la moral* llega a comparar el ideal ascético sacerdotal —"que ha sido *la verdadera fatalidad* de la historia de la salud del hombre europeo"<sup>268</sup>— con "la intoxicación alcohólica de Europa"<sup>269</sup>. Y ya en el libro primero de *La gaya ciencia* se refiere a "la repugnante brusquedad del veneno europeo, el alcohol"<sup>270</sup>. Y un poco antes, en *Aurora*, habla de los bebedores diciendo que "[l]a embriaguez es para ellos la verdadera vida, su yo auténtico"<sup>271</sup>, "consideran que dichos momentos son su ser verdadero, que son «ellos»; y el abatimiento y el desconsuelo, *el efecto de estar «fuera de sí»*; y por eso piensan en su entorno, en su época, en el mundo entero con ánimo de venganza"<sup>272</sup>: "A esos borrachines entusiastas les debe la humanidad muchos males: pues son ellos quienes siembran insaciables la mala hierba del descontento consigo mismo y con los demás, el desprecio del mundo y de la época y, en definitiva, el cansancio del mundo"<sup>273</sup>.

Ante este panorama, es de esperar que en esta obra que estamos tratando no se hagan grandes elogios a la ebriedad y, consecuentemente, a los estadios dionisiacos en general —pues la experiencia de la ebriedad es una experiencia dionisiaca, y hablar bien o mal de aquella supone hablar bien o mal de estos—; por eso nos llevamos una sorpresa al descubrir que, en parte, sí se elogian tales estados. Decimos en parte, porque, como veremos, Nietzsche distingue dos tipos de posesión dionisiaca: la propia de los griegos, que ensalza, y la propia de los bárbaros, que desprecia y denigra.

---

<sup>263</sup> Por eso acertadamente dice Hans Urs von Balthasar, 1980, *Teodramática - 4. La acción* (Madrid: Ediciones Encuentro 1995), p. 146: "Nietzsche piensa biológicamente (el ego es en realidad «cuerpo»)".

<sup>264</sup> F. Nietzsche, *Obras completas IV*, Op. cit., pp. 797-798.

<sup>265</sup> Ibid., p. 650.

<sup>266</sup> Ibid., p. 649.

<sup>267</sup> Ibid., p. 649.

<sup>268</sup> Ibid., p. 547.

<sup>269</sup> Ibid., p. 547.

<sup>270</sup> F. Nietzsche, *Obras completas III* (Madrid: Tecnos 2017), p. 762.

<sup>271</sup> Ibid., p. 516.

<sup>272</sup> Ibid., p. 516.

<sup>273</sup> Ibid., p. 516.

### III. b. Fiestas griegas y bárbaras

Antes de nada, dejemos clara una cuestión que podría ocurrírse nos: que la embriaguez no sea una experiencia dionisiaca. Y podría ocurrírse nos, porque vemos, por ejemplo, que Nietzsche dice que la embriaguez es una "analogía [*Analogie*]"<sup>274</sup> que nos acerca a la comprensión de lo dionisiaco —la analogía "que más nos lo acerca"<sup>275</sup>. Lo que nosotros hemos de señalar enseguida es que, además de decir esto, Nietzsche dice que "por el influjo de la bebida narcótica"<sup>276</sup> se "despiertan [*erwachen*]"<sup>277</sup> estados dionisiacos; de manera que hemos de considerar la embriaguez como una experiencia dionisiaca, no simplemente como una experiencia similar o que se le parece —así como los sueños son realmente una experiencia apolínea, no algo que se le parece. Hablar de la embriaguez es hablar de lo dionisiaco, y hablar de lo dionisiaco es, en cierto modo, hablar de la embriaguez —y por eso no es extraño que en la obra se hable de "borrachera dionisiaca"<sup>278</sup>.

Pero esto en realidad no importa mucho, pues Nietzsche no trata la embriaguez con tanto detenimiento y claridad como sí lo hace con los sueños; no menciona sus experiencias éticas, ni la de sus amigos, ni lo que cuentan los poetas; siempre la nombra como de pasada y como un añadido, mientras habla de lo dionisiaco en general. Esto quiere decir que todo lo que Nietzsche nos cuenta sobre la posesión dionisiaca no parece provenir del caso concreto de la embriaguez, aunque sea tan conocido por todos. Por lo demás, de la llegada de la primavera solo se dice que es una experiencia dionisiaca, pero no se comenta nada. Y en cuanto a los "danzantes de san Juan y de san Vito"<sup>279</sup>, se dice que en ellos "reconocemos nosotros los coros báquicos de los griegos"<sup>280</sup>, que no son "«enfermedades del pueblo»"<sup>281</sup>, sino "entusiastas dionisiacos"<sup>282</sup>, "vida ardiente"<sup>283</sup>, vida "en plena eferescencia"<sup>284</sup>, lo cual nos resulta interesante si lo comparamos con lo que mucho más tarde, en *De la genealogía de la moral*<sup>285</sup>, dirá: que los bailes de San Juan y de San Vito son consecuencia de la intervención sacerdotal en los enfermos, es decir, el resultado de un debilitamiento, de una atrofia y castración, de un poner más enfermos a los que ya están enfermos. Pero en la obra que tratamos no se dice

---

<sup>274</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 340.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>285</sup> F. Nietzsche, *Obras completas IV*, Op. cit., pp. 546-547.

cómo lograban estos danzantes alcanzar la posesión dionisiaca; no sabemos si utilizaban algún brebaje etílico o si esperaban la llegada de la primavera; no sabemos siquiera si esta posesión es una posesión inmediata, es decir, una posesión que se logra por la misma naturaleza, sin intervención o medio alguno, porque que recuerden a los coros báquicos nos abre la posibilidad de que no lo sea. Sea como fuere, dilucidar esta cuestión no es demasiado importante ni tampoco interrumpe nuestra investigación, así que podemos pasarla por alto y seguir.

La única ocasión en la que Nietzsche parece hablar de la embriaguez es cuando comenta la distinción de la posesión dionisiaca entre los griegos y los bárbaros, pues para ello habla de las fiestas griegas y bárbaras y, presumiblemente —pues nunca lo afirma de modo expreso—, la embriaguez etílica era característica de estas fiestas. De todos modos, dado que la embriaguez es un medio de experimentar lo dionisiaco, lo que se diga sobre estas fiestas —que son otra forma de experimentar lo dionisiaco— servirá para entender en qué consiste la misma embriaguez; es decir, que tanto la embriaguez como estas fiestas son formas de experimentar lo dionisiaco, que poco importa que sean la misma o distinta forma, pues aquello en lo que consisten son lo mismo y entender una es entender la otra.

Como decimos, Nietzsche distingue entre los griegos y los bárbaros dionisiacos, y entre ambos hay un "abismo enorme"<sup>286</sup>: las festividades dionisiacas bárbaras se relacionan con las griegas "como el sátiro barbudo, al que el macho cabrío prestó su nombre y sus atributos, se relaciona con Dioniso mismo"<sup>287</sup>. Dice que las festividades bárbaras eran una "repugnante pócima de brujas hecha de voluptuosidad y crueldad"<sup>288</sup>, "un desbordante desenfreno sexual, cuyas olas irrumpían acrecidas por encima de toda institución familiar y de sus estatutos venerables"<sup>289</sup>, en el que "se desencadenaba precisamente a las bestias más salvajes de la naturaleza"<sup>290</sup>. Aunque esto sea demasiado indeterminado, fijémonos en lo que se entrevé: que se rompen los límites impuestos por los hombres, que se deshacen los vínculos sociales, y por eso dice Nietzsche que se produce una "regresión desde el ser humano al tigre y al mono"<sup>291</sup>. Esto, en definitiva, quiere decir que el velo de Maya sufre una ruptura, un desgarró, una disolución.

---

<sup>286</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 343. Efectivamente, "lo dionisiaco, para Nietzsche, no debe ser confundido con lo bárbaramente orgiástico", como nos dice Juan Manuel Spinelli, 2002, *Yo, Nietzsche (o una máscara más de Dionisos)*, pp. 163-170 de la revista *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, año 2, Nº 2, primavera de 2002, (Buenos Aires: Editorial Eudeba 2002), p. 166.

<sup>287</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 343.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 343.

Pero, para entenderlo con más precisión, traigamos lo que se dice de su contrapartida en los griegos: que solo en "las orgías dionisiacas de los griegos"<sup>292</sup>, "solo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico [*künstlerisches Phänomen*]"<sup>293</sup>. Es decir, que en ambas experiencias dionisiacas se produce una ruptura del *principium individuationis*, pero solo entre los griegos esto supone un fenómeno artístico.

Aunque aún no vayamos a comprender en su profundidad qué significa un fenómeno artístico, nos habremos de acercar a él para entender la diferencia entre la posesión dionisiaca de los griegos y la de los bárbaros, y para entender, en definitiva, en qué consiste una posesión dionisiaca y, por consiguiente, una experiencia de ebriedad. Para ello, hemos de alejarnos un momento de este pasaje que estamos tratando sobre la distinción entre los griegos y los bárbaros y dirigir nuestra mirada hacia otros lugares en donde también se hable de lo dionisiaco, no sin antes hacer las siguientes aclaraciones. A saber: que damos por hecho que a lo largo de toda la obra, excepto cuando se diga lo contrario, se están tratando las experiencias dionisiacas como si fueran las genuinas, es decir, las propias de los griegos y no de los bárbaros, del mismo modo que antes, cuando tratábamos los sueños, suponíamos que siempre Nietzsche se refería a los sueños exitosos y no a aquellos malogrados que en vez de otorgar placer provocan efectos patológicos. Y también: que debido a la ausencia de explicaciones explícitas sobre la ebriedad, hemos de hacer uso de los lugares en donde se hable de la experiencia dionisiaca en general.

Centrémonos en la ruptura del *principium individuationis* que se produce en la experiencia dionisiaca. En otros lugares se vuelve a repetir; se insiste, en efecto, en que se produce una "ruptura del *principium individuationis*"<sup>294</sup> o una "aniquilación del velo de Maya"<sup>295</sup>. Y hemos de resaltar que esta ruptura o aniquilación no va dirigida únicamente al mundo circundante del dionisiacamente poseído, sino que este también se ve afectado; es decir, que el hombre no solo queda rodeado de la nada, sino que él mismo también se difumina hasta desaparecer, o en otras palabras: que "lo subjetivo desaparece hasta el completo olvido de sí mismo"<sup>296</sup>.

Nos interesa resaltar este olvido, porque hace que nos demos cuenta de una cosa: que, obviamente, en la experiencia dionisiaca, en la verdadera embriaguez, el individuo no queda realmente despedazado ni difuminado, ni todo el mundo de la *individuatio* queda

---

<sup>292</sup> Ibid., p. 343.

<sup>293</sup> Ibid., p. 343.

<sup>294</sup> Ibid., p. 340.

<sup>295</sup> Ibid., p. 344.

<sup>296</sup> Ibid., p. 340.



verdaderamente destruido, sino sumido en el olvido. De hecho, en otra ocasión Nietzsche dice que "el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca se separan entre sí en virtud de este abismo del olvido"<sup>297</sup>. En el estado dionisiaco se produce un olvido, o lo que es lo mismo, uno cae en un estado de ceguera, ante el cual desaparece el juego del mundo y las preocupaciones propias del individuo y de la vida.

Si tenemos en cuenta lo que antes hemos dicho sobre la experiencia apolínea de los sueños —que se crea una apariencia de la apariencia, una apariencia perfeccionada, divinizada, más sólida, más estable e indestructible—, y si tenemos en cuenta que Apolo y Dioniso son dos pulsiones contrarias, comprendemos muy bien que la experiencia dionisiaca se caracterice por una disolución de la apariencia. Por lo tanto, vemos reforzada la idea de que Apolo es el dios del *principium individuationis*, su protector y constructor, mientras que Dioniso es el dios de su aniquilación. Siguiendo con esta oposición entre los dos dioses, nos preguntamos ahora si tal destrucción viene unida o no a un placer.

De momento no estamos demasiado capacitados como para dilucidar si el Uno-primordial obtiene placer de esta des-objetivación, así que nos limitaremos a saber si el individuo lo obtiene. Siguiendo la oposición de ambos dioses, podríamos pensar que en la experiencia dionisiaca no hay placer. Pero, por otra parte, podríamos pensar que al estar el placer en la experiencia onírica ligado al saber que los sueños son sueños, y al estar el placer en el filósofo ligado al saber que la apariencia es apariencia, en la experiencia dionisiaca habrá también un placer, un placer incluso mayor, pues, más que saberse que lo contemplado es ilusión, el dionisiacamente embriagado se libera, se despoja de tener que contemplar la ilusión, se escapa de tener que seguir viviendo entre fenómenos como un fenómeno más y de verse amenazado por ellos. A esto podríamos replicar, no obstante, que el placer en la experiencia onírica no solo está ligado al saber que se sueña, sino a la confianza y seguridad en el *principium individuationis*, al estar tranquilo en medio de los fenómenos divinizados. Precisamente es esto último lo que marca la diferencia. Afortunadamente, no tenemos que seguir divagando para salir de dudas, pues Nietzsche es claro en este punto y nos dice que en la experiencia dionisiaca, en la disolución de la apariencia, en este estado en el que el hombre "ya no sabe a qué atenerse"<sup>298</sup> aparece un "horrible *espanto*"<sup>299</sup>. Ante la ruptura del velo de Maya, el dionisiacamente embriagado ya no puede sujetarse a nada y le invade un espanto. Según lo que de momento vemos, es lo dionisiaco una mala experiencia, tal y como la

---

<sup>297</sup> Ibid., p. 362.

<sup>298</sup> Ibid., p. 340.

<sup>299</sup> Ibid., p. 340.

embriaguez es según el testimonio de Nietzsche una mala experiencia. Dejemos abierta la pregunta de por qué el hombre persigue estos estados; más pronto que tarde la responderemos.

Por supuesto, aquí se nos presenta de nuevo el mismo problema que ya conocemos, formulado de la siguiente manera: la de cómo es posible que un individuo que ha olvidado su individualidad pueda sentir espanto. Cuando tratábamos los sueños, nos preguntábamos cómo era posible que el soñador —un artista que se ha desprendido de su individualidad— tuviera que conservar su individualidad para que la creación de la apariencia de la apariencia fuera posible, y, en relación con esto, también nos preguntábamos cómo era posible que el soñador pudiera verse afectado por los sueños, verse beneficiado, además de saber que está soñando. Ahora debemos señalar una situación parecida en la experiencia dionisiaca: que a pesar de que la individualidad desaparezca, hay alguien que siente espanto —y sería demasiado forzoso decir que este alguien es el Uno-primordial, pues es un alguien que siente espanto porque la apariencia en la que vive ya no le sostiene, porque no tiene en qué agarrarse, porque su existencia fenoménica se disuelve. La única manera de evitar este problema es entender que el espanto se produce durante la aniquilación de la individualidad, pero que después, cuando esta se consume, desaparece —tal y como efectivamente veremos.

Todo esto nos permite tantear, al fin, la diferencia entre los griegos y los bárbaros dionisiacos. Habíamos dicho que en ambos se produce una destrucción de la apariencia, y después, guiándonos por la genuina experiencia dionisiaca, hemos visto que en esta, que es la de los griegos, la destrucción es total, al menos en cuanto a la subjetividad se refiere. Volviendo a la ocasión en la que Nietzsche diferencia entre los griegos y los bárbaros, recordemos que en los bárbaros dionisiacos se produce una regresión desde el ser humano al tigre y al mono, lo que nos permite pensar que aquí la apariencia no se destruye completamente. El bárbaro dionisiaco pareciera que solo consigue retrotraerse hasta el mono, hasta lo simio que comparte con los primates, hasta la familia de los monos, o hasta el tigre, hasta la familia de los felinos —aunque no provenga de ella—; es decir, que solo consigue despojarse de lo humano, quedando lo animal que hay en él.

Nos hacemos a la idea de que la razón por la que las fiestas bárbaras no son un fenómeno artístico tiene que ver con que la destrucción de la apariencia no es del todo exitosa, que aún los individuos tienen algo en que agarrarse, que aún pertenecen a la tierra de las apariencias, aunque sea en forma de mono y tigre. No obstante, aún no sabemos exactamente por qué se establece esta relación, por qué una destrucción incompleta de la apariencia imposibilita que

pueda hablarse de fenómeno artístico. Por eso debemos seguir preguntándonos algo que ya sabemos: a dónde lleva la total destrucción de la apariencia.

Lleva, efectivamente, a la unión mística con el Uno-primordial, con el fondo común de todos los seres: "en la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística"<sup>300</sup> se está en "unidad con el fondo más íntimo del mundo"<sup>301</sup>. Así que en los griegos dionisiacos se produce una aniquilación más exitosa de la apariencia, una regresión más lejana que en los bárbaros, tan lejana, que llega al mismo creador o Uno-primordial.

Dice Nietzsche que en esta unión "cada cual se siente no solo unido, reconciliado [*versöhnt*], fundido con su prójimo, sino hecho uno con él"<sup>302</sup>, que "no solo se renueva la alianza de persona a persona: también la naturaleza alineada, hostil o subyugada celebra de nuevo su fiesta de reconciliación [*Versöhnungsfest*] con su hijo perdido, el ser humano"<sup>303</sup>, de manera que "pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto"<sup>304</sup>. También dice, refiriéndose precisamente a la embriaguez, que la "realidad embriagada [...] intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad [*sogar das Individuum zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen sucht*]"<sup>305</sup>. Fijémonos en que se está hablando de reconciliación —*Versöhnung*— y de redención —*Erlösung*—, con lo que comenzamos a entender por qué el individuo busca la embriaguez.<sup>306</sup> Por lo demás, que se diga que la naturaleza celebra la reconciliación nos llama la atención, pues pareciera que en la experiencia dionisiaca no es solo el individuo el que la experimenta, sino toda la naturaleza.

---

<sup>300</sup> Ibid., p. 342.

<sup>301</sup> Ibid., p. 342.

<sup>302</sup> Ibid., p. 341.

<sup>303</sup> Ibid., p. 341.

<sup>304</sup> Ibid., p. 341.

<sup>305</sup> Ibid., p. 342.

<sup>306</sup> La experiencia dionisiaca no es una simple experiencia de goces y bienestar carnales. Tal y como hemos visto, es una experiencia que permite la unión mística y la redención. Ya en su momento relacionamos esta unión mística con Plotino, Escoto Erígena, Dionisio Areopagita o la mítica *tabula esmeraldina*. Por eso no es extraño encontrarnos con estudios que dicen lo siguiente:

"However, in order to comprehend the Dionysus of *Geburt*, one must also scrutinize the tenets of the Orphics. This sect also regarded Dionysus as the life-force within nature — to be more exact, as the life-force imprisoned within the material world. Thus, the essence of pain and evil is the individuation of the material world for it represents the rending of the primordial unity of which Dionysus is the symbol. The Orphics were among the first to conceive of existence as an inexorable wheel of reincarnations from which the soul can only free itself by following certain prescribed rituals of purification associated with the worship of Dionysus. Until complete purification, the soul is condemned to successive reincarnations until its final reabsorption into the life-force, Dionysus, whereupon it ceases to exist as an individual". En Charles M. Barrack, 1974, *Nietzsche's Dionysus and Apollo: Gods in transition*, Op. cit., p. 128.

Pero si hay reconciliación y redención, si la unión mística significa esto, habremos de entender que aquel horrible espanto que acompañaba a la destrucción del velo de Maya no existe una vez terminado el proceso y una vez llegado al fondo de la realidad, es decir, que aquel espanto solo es propio del viaje, de las turbulencias del viaje, y que al producirse al fin la unión con el Uno-primordial, al obtenerse al fin la reconciliación y la redención, la calma y la paz reinan. El camino prohibido para Nietzsche —el camino de la embriaguez que tanto despreció a lo largo de su vida— desemboca, finalmente, en una feliz unión mística. Solo así entendemos que Nietzsche nos diga que con la unión mística aparece un "éxtasis lleno de delicias"<sup>307</sup>, y consecuentemente añade que tal éxtasis "se eleva desde el fondo más íntimo del ser humano y de la misma naturaleza"<sup>308</sup>, es decir, que proviene del Uno-primordial. De tal manera que mientras aquel espanto lo padece el individuo por la aniquilación que sufre de su mundo y de su individualidad, este placer aparece una vez que solo queda el Uno-primordial. De todos modos, con estos dos momentos, con el espanto y el éxtasis, con el terror y los espasmos de gozo, tenemos justamente, según Nietzsche, "una visión de la esencia de lo *dionisiaco*"<sup>309</sup>. No obstante, guardémonos de concluir que tal éxtasis se genera en el Uno-primordial por causa de la destrucción del individuo y de su reunificación con su creador, pues más adelante veremos que es este éxtasis o placer algo que se genera o que yace en el Uno-primordial por otras causas y que, por lo tanto, lo que ocurre en la experiencia dionisiaca es una unión, un acceso, a ese placer y éxtasis que ya existe.

Así que los griegos eran capaces, en sus fiestas, de olvidar y dejar atrás los asuntos de la individualidad, de fundirse en la profundidad del fondo metafísico, ser Uno-primordial y participar de su placer y redimirse, mientras que los bárbaros solo llegaban a desatarse parcialmente, ser bestias y participar de su crueldad y desenfreno sexual.

### III. c. En la embriaguez el embriagado se perfecciona

Pero aún no hemos comentado todo sobre la experiencia dionisiaca y aún no hemos descubierto, por lo tanto, qué quiere decir que sea un fenómeno artístico, de manera que todavía no sabemos todo lo que distingue las fiestas griegas de las bárbaras. Cuando hace esta distinción, dice Nietzsche que solo entre los griegos las orgías dionisiacas "tienen el significado de festividades de redención del mundo [*Welterlösungsfesten*] y de días de transfiguración

---

<sup>307</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 340.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 340.

[*Verklärungstagen*]"<sup>310</sup>. Ya hemos visto que la redención consiste en la unión con el Uno-primordial; solo hagamos notar que en esta ocasión se confirma algo que antes habíamos sospechado: que no solo se redime el individuo, que no solo él vuelve al seno paterno, sino que de alguna manera arrastra al mundo también hacia sus profundidades primigenias y lo redime. No sabemos cómo puede ser esto posible, pero despreocupémonos y evitemos enredarnos por posibles explicaciones demasiado fantasiosas que, quizás, tendríamos que relacionar con la magia de lo dionisiaco. Aceptemos que la redención del individuo supone la redención del mundo, que el individuo redimido carga con la salvación del mundo, que no solo él mismo obtiene la bienaventuranza, sino que la obtiene para sus semejantes.

De lo que no somos capaces de despreocuparnos es de lo siguiente que se dice: en que lo dionisiaco supone «días de transfiguración». Por supuesto, no tenemos por qué considerar que aquí la transfiguración significa lo mismo que en la creación onírica, es decir, que en vez de ser el perfeccionamiento o divinización de la apariencia, puede ser lo contrario, el descenso hacia el Uno-primordial, la transformación en la unidad metafísica del mundo. No obstante, encontramos indicios en la obra que dejan claro que Nietzsche está introduciendo en lo dionisiaco también el perfeccionamiento o divinización de la apariencia, y ante estos indicios nada podemos hacer. Nos dice que en esta experiencia "[l]a arcilla más noble, el mármol máspreciado es aquí amasado y tallado, el ser humano"<sup>311</sup>, y que como resultado "se siente dios, él mismo ahora anda tan extático y erguido como veía en sueños que andaban los dioses"<sup>312</sup>. Y al igual que en la unión mística recurría a la magia, aquí dice que en el dionisiacamente poseído "resuena algo sobrenatural"<sup>313</sup>.

Según lo que sabemos, si el poseído dionisiaco se siente dios, un dios «tan extático y erguido como veía en sueños que andaban los dioses», un dios que es una obra de arte apolínea, habríamos de concluir que esta transformación, este amasado y tallado, es, obviamente, un proceso apolíneo, una obra creada por la pulsión apolínea, una obra de arte propia de Apolo. Pero aquí Nietzsche está hablando de una experiencia dionisiaca, no apolínea, es decir, que debemos considerar este proceso creativo ejecutado por el propio Dioniso. Precisamente nos dice que el hombre embriagado es amasado y tallado, divinizado, transformado en un dios onírico, "a los golpes de cincel del artista dionisiaco de los mundos"<sup>314</sup>, que debemos identificar con el mismo Uno-primordial. Por lo demás, es necesario señalar que el embriagado

---

<sup>310</sup> Ibid., p. 343.

<sup>311</sup> Ibid., p. 341.

<sup>312</sup> Ibid., p. 341.

<sup>313</sup> Ibid., p. 341.

<sup>314</sup> Ibid., p. 341.

es obra de arte "para la suma satisfacción deliciosa del Uno-primordial"<sup>315</sup>, de manera que aquí, con este perfeccionamiento, podemos estar seguros de que el Uno-primordial obtiene una «suma satisfacción deliciosa», lo que podríamos traducir como placer.

Los dioses se les aparecieron a los griegos por vez primera en los sueños, son una creación apolínea, son, en definitiva, una obra de arte. Por eso Nietzsche también dice que el dionisiacamente poseído "no es ya artista, se ha convertido en obra de arte"<sup>316</sup> —que ya no es artista, como si antes de la posesión dionisiaca lo fuera, y que se ha convertido en obra de arte, como si el hombre que vive en el mundo de la apariencia, en tanto que apariencia, no fuera una obra de arte creada por el Uno-primordial.

En la embriaguez se produce una unión con el Uno-primordial, una unión mística, con la necesaria pérdida de individualidad, y al mismo tiempo se produce un perfeccionamiento, una divinización del embriagado, es decir, una hipertrofia de individualidad. A partir de ahora vamos a prestar atención únicamente a la unión mística y a considerar el perfeccionamiento del embriagado como una desafortunada intromisión, sobre todo porque Nietzsche insiste más en aquel efecto que en este, porque el efecto destructor es lo verdaderamente importante y revelante, mientras que el efecto perfeccionador es simplemente mencionado en las ocasiones que hemos indicado, pero, también, porque establecer ambos efectos contradictorios en lo dionisiaco convertiría futuras partes de esta investigación en zonas hartamente confusas. Basta tener en cuenta que aquí hay una contradicción, que a pesar de que lo principal de lo dionisiaco sea la destrucción del individuo, Nietzsche también introduce su perfeccionamiento.<sup>317</sup>

---

<sup>315</sup> Ibid., p. 341.

<sup>316</sup> Ibid., p. 341.

<sup>317</sup> Una aparente solución a esta contradicción sería afirmar que en la experiencia de la embriaguez no solamente interviene la pulsión dionisiaca, sino también la apolínea, de manera que la destrucción de la individualidad sería tarea de Dioniso y la divinización del embriagado sería una tarea de Apolo. Pero entonces no sería una experiencia dionisiaca, sino otra cosa. Además, en ningún momento Nietzsche hace intervenir a Apolo en esta experiencia.

A pesar de todo, hay quien afirma que en la experiencia dionisiaca hay efectos propiamente apolíneos y, por eso, que los griegos dionisiacos se distinguen de los bárbaros dionisiacos en que en estos solo hay una experiencia dionisiaca, mientras que en aquellos la experiencia no solo es dionisiaca, sino también apolínea. Héctor Julio Pérez López, 2001, *Hacia el nacimiento de la tragedia – Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*, Op. cit., pp. 256-257, nos dice: "Ahora Nietzsche, cuando retoma esta tesis, añade una variación, distingue expresamente entre aquel fenómeno dionisiaco, al que califica de «bárbaro» y lo dionisiaco griego. Lo dionisiaco griego es entendido como un fenómeno exclusivamente artístico, en el que ese poder que supuestamente irrumpió desde Asia encontró la canalización perfecta que supone su fusión con lo apolíneo. La diferenciación es en sustancia importante porque conociéndola sabremos que cuando Nietzsche interpreta el ditirambo dionisiaco como el modelo de lo dionisiaco en Grecia, no está ya tratando de lo dionisiaco como un poco separado, sino de la conjunción de lo dionisiaco y lo apolíneo".

### III. d. Enaltecimiento de los griegos

Volvamos, finalmente, a la distinción entre los griegos y los bárbaros dionisiacos. Decíamos que las fiestas griegas son un fenómeno artístico y ahora estamos en condiciones de entenderlo. Para esto hemos de pensar antes lo siguiente: que estrictamente todo suceso que acontece en el mundo, toda fiesta y embriaguez, por muy bárbara que sea, es un fenómeno artístico, en el sentido de que no deja de ser una creación del Uno-primordial, una creación artística del artista Uno-primordial. Por eso tenemos que entender que las fiestas griegas son un fenómeno artístico en tanto que fenómeno artístico dionisiaco, genuinamente dionisiaco, mientras que en los bárbaros el dios Dioniso no puede llegar a manifestarse como debería y sus fiestas serían, entonces, un fenómeno artístico en tanto que fenómeno de la apariencia, pero no un fenómeno artístico propiamente dionisiaco. Distinguir en la apariencia artísticamente creada zonas que no son obra de arte supondría aceptar una distinción demasiado problemática —aunque ahora únicamente estamos alejando un problema que más adelante volverá a aparecer. Podemos decir, finalmente, que aquí, entre los griegos dionisiacos, ocurre un fenómeno artístico porque Dioniso puede actuar plenamente, porque puede desplegar su máximo poder, mientras que entre los bárbaros dionisiacos no puede llegar hasta el final, se queda a medio camino, sus corrientes son interrumpidas y no sacia sus impulsos.

Ahora bien, el solo hecho de que se establezca esta distinción nos llama la atención y hace que nos preguntemos si realmente se han dado razones sensatas que legitimen tal distinción, si esta ha sido producto de una consecuente reflexión o, por el contrario, si lo que se ha pretendido ante todo era fijarla y afirmarla. A nosotros nos parece que esto último es lo que sucede, que ante todo se ha pretendido establecer dicha distinción y que las explicaciones no son razones, sino justificaciones que vienen después —justificaciones pobres, pues simplemente se está negando en los bárbaros lo que se afirma en los griegos. Y el motivo por el que Nietzsche hace esto es evidente: enaltecer a los griegos, ensalzarlos y diferenciarlos de otros pueblos, elevarlos por encima de la historia y hacerles partícipes solo a ellos de lo más grandioso y digno a lo que el hombre puede aspirar —y no solo el hombre.

Que exista tal distinción hace que tengamos que preguntarnos, además, por la universalidad de la genuina experiencia dionisiaca, por cuántos ebrios de la historia verdaderamente han llegado a experimentar lo mismo que los griegos y no se han quedado en el estadio bárbaro, con lo que se abre el problema de la dificultad de llegar a tales genuinas experiencias. Por nuestra parte, habremos de confesar que siempre nos hemos quedado, a lo sumo, en el

estadio bárbaro. También aquellos estudiantes de Bonn cuya licenciosa vida tanto censuraba Nietzsche no pasarían, seguramente, de la barbarie. Pero aparte de los griegos Nietzsche no menciona qué otro pueblo fue capaz de llegar a esas alturas, a excepción de los extraordinarios danzantes de San Juan y de San Vito, si acaso llegaban al éxtasis gracias a la ebriedad. Es más: si consideramos que los bárbaros son, por definición, los que no pertenecen a la Hélade, los que ni siquiera saben hablar la lengua propia de la Hélade, quizás debamos considerar que nadie se asemeja a los griegos y que nadie aparte de ellos ha sido capaz de tener una genuina experiencia dionisíaca —al menos de manera inmediata a través de la embriaguez, es decir, a través de la misma naturaleza, a través, inmediatamente, de la pulsión dionisíaca de la naturaleza que la embriaguez libera. Es cierto que en una ocasión se dice que "los coros báquicos de los griegos"<sup>318</sup> tienen "su prehistoria en Asia Menor"<sup>319</sup>, en "Babilonia y los orgiásticos *saceos*"<sup>320</sup>, pero hemos de considerar que tal prehistoria era una prehistoria bárbara, pues precisamente cuando habla de los bárbaros se refiere a todos los pueblos "desde Roma hasta Babilonia"<sup>321</sup> y, en especial, a los "*sace[os]* babilónicos"<sup>322</sup>. Por lo demás, en lo que concierne a esta prehistoria, nos encontramos con otro problema que, de todas maneras, no es tan importante como para prestarle demasiada atención, sino solo para exponerlo: que mientras ha dicho que los coros báquicos de los griegos tienen su prehistoria en Asia Menor, en otro lugar —precisamente cuando establece la distinción entre los griegos y los bárbaros dionisíacos— nos dice que lo dionisíaco entre los bárbaros, "cuyo conocimiento penetraba hasta los griegos por todos los caminos terrestres y marítimos"<sup>323</sup>, fue frenado y contenido y solo "imposible se hizo esta resistencia cuando desde la raíz más honda de lo helénico se abrieron paso finalmente pulsiones similares"<sup>324</sup>, es decir, que lo dionisíaco entre los griegos surgió "desde la raíz más honda de lo helénico"<sup>325</sup> y no desde los bárbaros.

En cuanto al mismo Nietzsche, no nos dice nada acerca de sus propias experiencias, así que no sabemos si en sus experiencias éticas se quedaba en la barbarie o llegaba al éxtasis genuinamente dionisíaco. Y de la llegada de la primavera, como ya hemos mencionado, nada se cuenta, así que no sabemos cuán difícil es que esta suma a uno en un estado dionisíaco, si los griegos también lo lograban o si Nietzsche alguna vez lo logró; nada podemos decir —aunque, con lo que llevamos visto sobre Dioniso, no podemos evitar pensar extrañados que

---

<sup>318</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 340.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 343.



la primavera, en tanto que asociada con la floración, con la vida, con la creación, en tanto que asociada precisamente con la salida de Perséfone del Hades, se debería relacionar más con Apolo que con Dioniso.

Con esta exclusividad de la genuina experiencia dionisiaca Nietzsche logra, además de enaltecer a los griegos, evitar que nosotros podamos refutarle aludiendo a nuestra propia experiencia o a testimonios ajenos, pues siempre nos podrá contestar que en realidad ni nosotros ni aquellos cuyos testimonios podemos traer hemos experimentado la verdadera embriaguez, sino solo la propia de los bárbaros, que debe ser la más común.<sup>326</sup> Nos podríamos preguntar qué hacían los griegos para emborracharse correctamente, pero nada nos dice Nietzsche. Quizás sea una predisposición: la naturaleza excelsa de ese pueblo; pero esto sería explicar una característica por otra característica.

#### IV. Lo apolíneo y lo dionisiaco

Aunque solo después de examinar el arte humano podremos conocer totalmente a los dos dioses, de momento hemos logrado acercarnos lo suficiente como para formarnos una idea adecuada que podemos comenzar a exponer. Recordemos que los dos dioses son dos pulsiones de la naturaleza, y que el hombre, en tanto que ser inmerso en ella, puede experimentarlas inmediatamente, es decir, sin que nada medie entre él y las pulsiones, gracias a los sueños o la embriaguez. Para ser más exactos, deberíamos decir que el hombre continuamente experimenta ambas pulsiones, pero que solo en determinados momentos —en los sueños o en la embriaguez— estas se presentan por separado, mostrándose con claridad y explayándose en su poderío. El análisis de estas experiencias, a pesar de los problemas y contradicciones que nos ha revelado, nos permite ahora comprender estas dos pulsiones, comprender mejor el mundo de la apariencia, comprender mejor al hombre y, también, comprender mejor al "creador"<sup>327</sup>.

---

<sup>326</sup> Como después veremos, de manera similar ocurre con la contemplación artística de la tragedia: después de los griegos el hombre es incapaz de acceder certeramente a una tragedia. Todo esto nos puede hacer pensar que Nietzsche, primero, se creó su ideal de embriaguez y de tragedia y, luego, se inventó al espectador griego. Esto mismo nos dice Remedios Ávila Crespo, 1986, *Nietzsche y la redención del azar*, Op. cit. p. 19: "Nietzsche intentó captar el espíritu del pueblo griego a través de su arte, y muy especialmente a partir del fenómeno de la tragedia".

<sup>327</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 341.

#### IV. a. Construcción y destrucción

Los sueños, ser poseído por Apolo, no sume a uno en un mundo demasiado distinto al mundo de la apariencia. La diferencia que hay es de perfeccionamiento, pues tanto las leyes o fundamentos arquitectónicos, la causalidad y el *principium individuationis*, así como los fenómenos del mundo de la apariencia, lo agradable y lo desagradable, siguen estando presentes en los sueños. Ante esto, lo que debemos decir del dios Apolo es que es el dios de la apariencia, la encarnación del mundo de la apariencia. Por eso Nietzsche llama a este dios «la magnífica imagen divina del *principium individuationis*» o también "genio transfigurador del *principium individuationis*"<sup>328</sup>, "genio del *principium individuationis*"<sup>329</sup> o "la divinización del *principium individuationis*"<sup>330</sup>. Es decir, Apolo es la imagen divina, el genio transfigurador, la divinización de la apariencia, su heraldo. Y que esto es Apolo lo observamos también en el entusiasmo que muestra Nietzsche ante la coincidencia etimológica entre la apariencia y el nombre del dios, una coincidencia, un juego que quizás pensaba que aportaba solidez o veracidad a su pensamiento. Este juego consiste en que la palabra alemana que usa para referirse a la apariencia —*Schein*— posee también el significado de luminosidad, de manera que coincide con la etimología que él cree que tiene Apolo, esto es, "el «resplandeciente» [*Scheinende*]", la divinidad de la luz"<sup>331</sup>. Recordemos el epíteto con el que se solía llamar a Apolo, Febo, y nos inclinaremos a pensar que la etimología que propone Nietzsche no es descabellada. Pero, sea como fuere, no es nuestra intención analizar el acierto o desacierto de la etimología y del significado del dios Apolo.

En esta obra Apolo es el dios de la individuación, del velo de Maya o de la apariencia. Y como ya antes hemos comentado, debemos considerar que Dioniso es una fuerza de la naturaleza, de la apariencia, pero no una fuerza subsumida bajo el poder de Apolo, sino una fuerza propia y precisamente contraria a Apolo, pues ambos dioses son opuestos, y la única manera de entender que Dioniso es una fuerza de la naturaleza es considerarle el enemigo de la apariencia, su destructor, la pulsión que tiende a disolverla y deshacer los velos, mientras Apolo los teje una y otra vez. En el fenómeno artístico de la embriaguez habíamos encontrado la confirmación de esto, porque en ella se produce la redención del individuo, es decir, la rotura de la apariencia, la desnudez del individuo y su caída desintegradora hasta el fondo metafísico del mundo. Esto quiere decir que sin la faceta destructiva de Dioniso habría un perenne y eterno e innumerable mundo de apariencias. La naturaleza, la vida, el

---

<sup>328</sup> Ibid., p. 399.

<sup>329</sup> Ibid., p. 422.

<sup>330</sup> Ibid., p. 349.

<sup>331</sup> Ibid., p. 339.

hombre levanta la torre de Babel, haciendo que los seres y las lenguas se multipliquen, pero siempre estará presente esa fuerza desintegradora que impida llegar a los imperecederos cielos, que derrumbe la torre y que todo vuelva a empezar en una constante tensión. Mientras tanto, el hombre puede soñar con esos cielos o, mejor aún, arrojarse a la total destrucción para encontrar la verdadera redención.

Nos atrevemos a decir que Apolo es la pulsión constructiva, la pulsión que crea apariencia, y Dioniso la destructiva, la pulsión que disuelve la apariencia. Apolo y Dioniso serían dos fuerzas, dos pulsiones contrarias, que podríamos considerar de construcción y destrucción, como los dos movimientos de inspiración y expiración del mundo de la vida, como dos principios contrarios, cada cual oponiéndose al otro. Precisamente Nietzsche nos habla de "la lúdica construcción y destrucción del mundo individual, de manera similar a cuando Heráclito el Oscuro compara la fuerza formadora del mundo a un niño que, jugando, coloca piedra acá y allá y construye montones de arena y luego los vuelve a deshacer"<sup>332</sup>. Por eso no sería del todo desacertado ver en la noción de la naturaleza expuesta en esta obra una influencia de Heráclito.<sup>333</sup> Además, no solo la noción de la naturaleza, sino la metafísica misma de esta obra nos podría recordar a Heráclito. Al fin y al cabo, el Uno-primordial y la apariencia son dos esferas que recogen la antigua problemática de lo uno y lo múltiple, y ya dice Heráclito, según Hipólito, que "«[e]s sabio convenir en que todas las cosas son una»"<sup>334</sup>. En relación a esto, es

---

<sup>332</sup> Ibid., p. 436.

<sup>333</sup> Así lo han atestiguado algunos. Por ejemplo, hablando sobre la época en la que Nietzsche vive en Basilea y escribe *El nacimiento de la tragedia*, nos dice Herbert Frey, 2011, *La reinención nietzscheana de la antigüedad griega. El período arcaico como contraimagen de la época clásica griega*, pp. 27-40 de la revista *Estudios Nietzsche*, nº 11, (Málaga: Universidad de Málaga 2011), p. 38, que "Heráclito, por motivos diversos, se convirtió para Nietzsche en el más importante de los presocráticos". También nos dice: "El heraclitismo de Nietzsche, que concebía al cosmos como un juego, era parte de una metafísica que, en su totalidad, era una metafísica estética. Sus conceptos básicos o, mejor dicho, sus mitologemas, los había derivado de una interpretación de la cultura helénica, de la mitología de los dioses Apolo y Dioniso, así como de la reconstrucción de la tragedia griega. Esta, según Nietzsche, habría surgido de la unión de lo apolíneo con lo dionisiaco" (Ibid., p. 38).

Rüdiger Safranski, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Op. cit., p. 80, nos dice que "el estrato profundo de la vida es de tipo dionisiaco-heraclitiano, cruel, vital y peligroso".

Incluso hay quien ha relacionado a Nietzsche con Hegel y ha dicho que ambos tienen un "origen común en Heráclito" (Rafael Gutiérrez Girardot, 1966, *Nietzsche y la filología clásica* (Málaga: Universidad de Málaga 1997), p. 82).

Vânia Dutra de Azeredo, 2009, *Conciliación de los opuestos: el nacimiento de la Tragedia en Nietzsche*, Op. cit, p. 116, dice que la dualidad Apolo-Dioniso "no se explica recurriendo a la dialéctica hegeliana, sino a la contrariedad heraclitiana".

Finalmente, hay que mencionar a Jackson P. Hershbell and Stephen A. Nimis, *Nietzsche and Heraclitus*, pp. 17-38 de la revista *Nietzsche Studien : Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Band 8, (Berlin: Walter de Gruyter 1979), quienes han dedicado esfuerzos en esta relación entre Heráclito y Nietzsche.

<sup>334</sup> Heráclito, ss. VI-V a. C., en *Los filósofos presocráticos I*, pp. 311-397, (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 1978), p. 349.

interesante mencionar unas lecciones de los filósofos pre-platónicos que Nietzsche elaboraría meses después de publicar *El nacimiento de la tragedia* con la intención de escribir un libro<sup>335</sup>, pues allí habla de esta enseñanza heraclitiana y dice, por ejemplo:

Heráclito ve, pues, solo Uno, pero en un sentido opuesto a Parménides. Todas las cualidades de las cosas, todas las leyes, todo nacer y todo perecer, es permanente manifestación de la existencia de lo Uno: la multiplicidad —que, para Parménides, no era sino un engaño de los sentidos— es para Heráclito la vestimenta, la apariencia de lo Uno, y en ningún modo un engaño: lo Uno no se manifiesta de otra forma.<sup>336</sup>

Finalmente, también aquí Schopenhauer nos puede salir en nuestra ayuda cuando dice que "la generación y la muerte han de considerarse como algo perteneciente a la vida y esencial a este fenómeno de la voluntad"<sup>337</sup>.

#### IV. b. El placer del individuo

Todavía tenemos un camino por recorrer: el del placer. Y no seamos muy estrictos de momento con lo que entendamos por placer; veámoslo en un sentido muy general, como gozo, dicha o satisfacción; más adelante tendremos la ocasión de penetrar en su *esencia*. Empecemos por el placer que siente el individuo al verse sumergido en cada una de las dos pulsiones de la naturaleza. Cuando la inmersión en los sueños es exitosa, el soñador oscila entre la estrecha línea del saber que está soñando y del no saberlo con tanta intensidad como para impedirle vivir el sueño, y de este modo puede obtener beneficios, ayuda para su vida diurna, lo que viene a ser satisfacción y placer. Cuando el embriagado es capaz de embriagarse de verdad, se desprende de su individualidad y queda siendo Uno-primordial, obteniendo la redención —que hay que entender como el máximo placer posible. Así que los sueños y la embriaguez otorgan placer al individuo.

Ahora bien, fijémonos en que tal placer, ante todo el de la redención, está siempre relacionado con la huida del mundo de la vida diurna —con la negación del mundo de la *individuatio*. El soñador deja de vivir y de contemplar el mundo de la apariencia y crea una segunda apariencia, más perfecta, divinizada. El embriagado también logra dejar atrás el mundo de la apariencia y su sobria vida: en la redención el hombre se libera de las cadenas de la

---

<sup>335</sup> Unas lecciones que habría comenzado a esbozar mucho antes, en 1869, pero que habría redactado en 1872 y retocado en 1873. Ver pp. 316-317 del prefacio a la segunda parte de F. Nietzsche, *Obras completas II* (Madrid: Tecnos 2018).

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>337</sup> A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., p. 303.

individuación, escapa totalmente de la apariencia —no divinizándola, sino destruyéndola—, hasta unirse con el Uno-primordial.<sup>338</sup>

Todo esto nos arrastra hacia una consideración poco paradisiaca del mundo de la apariencia y de la vida, como si fuera algo indeseable o, al menos, no absolutamente deseable, y por eso no nos extrañamos que se hable del "estado de individuación como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento, como algo que es en sí rechazable"<sup>339</sup>, o que se diga que es "el sufrimiento inherente a la vida"<sup>340</sup>, lo cual nos recuerda enseguida a Schopenhauer y a su fundamental afirmación de que "*toda vida es sufrimiento*"<sup>341</sup>. De esta manera, entendemos que la redención que la experiencia dionisiaca otorga consista en el abandono de este mundo de sufrimientos, con la consiguiente unión con el Uno-primordial, que no es más que el fondo verdadero de uno mismo. Todo hombre es, al mismo tiempo que individuo, Uno-primordial, y por eso decir que la redención consiste en la unión mística es decir que la redención consiste en perder la individualidad, pues a eso se reduce la unión mística. Esto no hace sino inclinarnos hacia la idea de que el peso de la redención está situado no tanto en ser Uno-primordial, pues siempre se es, sino en liberarse de la individualidad; que la redención del individuo consiste en dejar de ser individuo; que su dicha, su salvación, está en abandonar el mundo de la apariencia, en renunciar y negar su vida como individuo, en renegar de su propio, falso y sufriente yo terrenal. En cuanto al perfeccionamiento, divinización, transfiguración de la apariencia —de toda ella, de sus dichas y desgracias—, todavía no entendemos del todo cómo puede suponer un abandono de la mera apariencia y una liberación —sea del grado que sea— de los dolores que le son propios. No obstante, cuando tratemos el arte humano lo entenderemos. Lo que es claro es que se produce una huída de la apariencia, tanto en la embriaguez como en los sueños, y que en esta huída y abandono el hombre encuentra placer, y no solo placer, sino su propia redención, de manera que la apariencia se nos muestra como un mundo indeseable.

Ahora estamos en condiciones de entender la *esencia* del placer —al menos de este placer que el individuo experimenta con los dos dioses. Si el mundo es la fuente de los sufrimientos del individuo, entonces el individuo, cuando huye y niega el mundo, está huyendo y negando los sufrimientos que le son propios —para alcanzar un estado más placentero del que le es

---

<sup>338</sup> Por eso con razón ha dicho Peter Sloterdijk, 1986, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Op. cit, p. 60: "Ambos caminos, embriaguez o sueño, tienen que ver, por diferentes motivos, con la superación de la individuación, esa fuente de todo sufrimiento". Efectivamente, la individuación es la fuente de todo sufrimiento —de todo sufrimiento para el individuo en tanto que individuo.

<sup>339</sup> Ibid., p. 375.

<sup>340</sup> Ibid., p. 403.

<sup>341</sup> A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., p. 337.

permitido tener en el mundo diurno y sobrio—, de manera que el placer obtenido puede considerarse como la negación de los sufrimientos, como su ausencia, es decir, como algo negativo y no positivo. Y como esto es exactamente lo mismo que dice Schopenhauer acerca del placer en general, lo mejor es traer sus palabras: "Toda satisfacción, o lo que comúnmente se llama felicidad, es, en realidad y en esencia, siempre *negativa*, nunca positiva. [...] Por eso, la satisfacción o la felicidad no pueden ser otra cosa que el liberarse de un dolor, de una necesidad"<sup>342</sup>.

La perpetuación de la apariencia supone la perpetuación del sufrimiento del individuo, pero aquella perpetuación es la norma: Dioniso devuelve la calma y la nada a la existencia, Apolo perfecciona la apariencia, ambos tienden hacia fuera del mundo sobrio y diurno en el que vive y sufre el individuo, pero sus tendencias son opuestas y constantemente se autolimitan, como si fueran dos caballos atados a los dos extremos de un carro y tiraran de él sin conseguir sacarlo definitivamente del lugar en el que permanece, sino solo momentáneamente, de manera que el individuo que viviera en su interior solo pudiera aguantar y esperar los breves momentos en los que se mueve, para poder admirar, cuando lo hace en una dirección, los reinos oníricos que tanto le ayudan y curan, o para poder respirar, cuando lo hace en la otra dirección, los salvíficos estados que la embriaguez le proporciona.

#### IV. c. El placer de los dioses

Y para continuar hablando del placer dejemos por ahora el placer del individuo y pasemos a hablar de otro placer: el que experimentan los mismos dioses. Obviamente, estamos antropomorfizando dos fuerzas, no les concedemos una facultad de sentir placer como lo hacemos con los individuos, pero debemos atribuirles, de todos modos, un placer o una satisfacción al cumplimiento de sus tendencias, pues Nietzsche nos dice lo siguiente: que "hemos considerado lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como poderes artísticos que surgen de la naturaleza misma [...] y en los cuales las pulsiones artísticas de esta se satisfacen por vez primera y por vía directa [*und in denen sich ihre Kunsttriebe zunächst und auf directem Wege befriedigen*]: por un lado, como mundo de imágenes de los sueños [...], por otro lado, como realidad embriagada"<sup>343</sup>. Aquí estrictamente se está diciendo que los dos dioses son dos poderes artísticos de la naturaleza en los cuales los mismos poderes se satisfacen, lo que nosotros entendemos como que ambas pulsiones se satisfacen siendo lo que son, yendo hacia

---

<sup>342</sup> Ibid., p. 345.

<sup>343</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 342.

aquello a lo que tienden. Pero también se dice que esta satisfacción ocurre por primera vez gracias a los sueños y a la embriaguez —en general, a través de las experiencias apolínea y dionisiaca que directa o inmediatamente puede tener un individuo—, lo que nos permite comprender mejor el mundo de la apariencia.

Las experiencias apolínea y dionisiaca que el individuo puede tener —quizás solo el hombre, quizás todo animal— han de ser vistas como una excepción del curso cotidiano de los dos dioses, como una desviación de la rígida órbita en la que están limitados: como el aliviador momento en el que por fin pueden lanzarse a donde siempre ansían, extender sus brazos y obrar, construir o destruir, sin que nada se lo impida. Sin los individuos a través de los cuales manifestarse, a través de los cuales aislarse y escapar de su contrario, los dos dioses están condenados a entorpecerse mutuamente; sin los individuos a través de los cuales «se satisfacen por vez primera», en el mundo restante de la naturaleza, se hallan en una eterna insatisfacción, ansiando aquello que son, pero sin poder lograrlo, pues siempre su contrario se lo impide. Son los individuos los que permiten a los dioses obtener estos momentáneos estados de hegemonía. Además, que los dos dioses se satisfagan por vez primera en los sueños y en la embriaguez quiere decir que este placer que reciben está unido a su plena actividad —a su actividad libre, es decir, solitaria y apartada de su contrario.

Nos encontramos, en definitiva, con que este placer de los dioses no deja de ser una salida del curso normal de su existencia; que este placer aparece cuando uno de los individuos se lanza hacia las experiencias oníricas o de embriaguez; que este placer aparece cuando se produce un desequilibrio en el mundo —cuando Apolo puede ejercer su poder o cuando es Dioniso quien puede hacerlo—, es decir, cuando se huye del mundo tal y como naturalmente gira, con sus polos opuestos en continua tensión; lo que significa que es un placer que consiste en la negación de la insatisfacción consustancial al curso normal de la naturaleza, al igual que aquel placer que siente el individuo cuando sueña y se embriaga y que hemos visto que es igual que el placer según lo comprende Schopenhauer.

#### IV. d. El placer del Uno-primordial

Para terminar hablando del placer tenemos que mencionar sucintamente el placer del Uno-primordial. Sabemos que en los sueños el Uno-primordial obtiene placer. En cuanto a la redención del embriagado, se dice que este participa de un placer del Uno-primordial, no que dicho placer surja de este proceso redentor, así que no podemos decir con seguridad que el

Uno-primordial obtenga placer cuando una de sus criaturas se une místicamente a él. De momento solo podemos decir que el placer del Uno-primordial se asocia con Apolo —quizás no solo con el perfeccionamiento de la apariencia, sino con la simple construcción de la apariencia, pero de todas formas solo con Apolo—, mientras el individuo, como hemos visto, se satisface tanto con la hegemonía de Apolo como con la de Dioniso —tanto con el perfeccionamiento como con la destrucción de la apariencia. Después ahondaremos en profundidad en este placer del Uno-primordial —y veremos también que no es sino la negación de un dolor.

De momento podemos estar seguros de una cosa: que la actividad de ambos dioses, la plena actividad de ambos dioses, proporciona placer al hombre, proporciona placer a los mismos dioses y proporciona placer, ante todo, al mismísimo Uno-primordial. En definitiva, se nos abre ante nuestra mirada algo fundamental en esta obra: que el placer aparece por todas partes, tanto en la esfera fenoménica como en la metafísica, así como en las mismas pulsiones de la naturaleza, y que su obtención quizás sea aquello que explique el movimiento de absolutamente todo lo existente.

#### IV. e. Apolo como placer y Dioniso como dolor

Todo esto está relacionado con una cuestión sumamente importante: si identificar a los dioses con el placer y con el dolor. En principio, esta posibilidad nos puede resultar absurda; pero encontramos ciertas partes en la obra que la afirman —que afirman, en particular, que Apolo se identifica con los placeres y Dioniso con los dolores.

Es cuando Nietzsche nos habla de la creación artística entre los hombres —especialmente cuando nos habla del arte apolíneo— cuando considera a Apolo como placer y a Dioniso como dolor. No es este el lugar en el que tratar este asunto del arte humano; basta con que digamos que Apolo y los dioses olímpicos forman una facción contrapuesta a la de Dioniso y los titanes, que los titanes son la ejemplificación de los sufrimientos del mundo, de los dolores y las penurias, y que los dioses olímpicos son quienes encarcelan u ocultan a los titanes, tal y como nos enseña la mitología de los antiguos griegos. Por lo tanto, aunque solo más tarde lo expondremos en detalle, es indudable que Nietzsche está identificando a Dioniso con los dolores, con los dolores del mundo, y, dado que Apolo es el opuesto a Dioniso y los placeres lo son de los dolores, está identificando a Apolo con los placeres, con los placeres también del mundo.



Sin embargo, no podemos afirmar que siempre Apolo y Dioniso deban identificarse con los placeres y los dolores del mundo de la apariencia, porque esto es incompatible con el hecho de que sean las pulsiones de la naturaleza que la construyen y la destruyen: la construcción de la apariencia lo es de toda la apariencia, tanto de los placeres como los dolores, mientras que la destrucción de la apariencia también lo es de toda la apariencia, tanto de los placeres como de los dolores. Debemos aceptar, por lo tanto, que hay partes en la obra —aquellas en las que se habla del arte entre los hombres— en donde se está identificando a Apolo con el placer y a Dioniso con el dolor y en donde debe quedar excluido el otro sentido que ambos dioses tienen. Por lo demás, este otro sentido, el sentido de que los dioses sean pulsiones de construcción y destrucción de la apariencia, es el que más se repite en la obra, aquel sobre el que más se insiste, y cuando se usa este sentido debemos evitar suponer aquel otro sentido, porque son incompatibles y, además, porque si Nietzsche se centra exclusivamente sobre uno es porque no debe considerarse el otro.

Ahora bien, todavía nos falta por examinar algo que al inicio de nuestra indagación sobre Apolo y Dioniso enunciamos: si Apolo puede identificarse con la apariencia y Dioniso con el Uno-primordial.

#### V. Relación con el Uno-primordial y la apariencia

Hemos comenzado estableciendo que los dos dioses son pulsiones artísticas de la naturaleza, por lo que los hemos tenido que incluir dentro de la esfera de la apariencia. Apolo sería la fuerza constructiva, la que levanta el *principium individuationis*, la que crea y despliega todo objeto junto con sus formas, y por eso es llamado el dios resplandeciente —*Scheinende*—, porque es el dios de la apariencia —*Schein*. Dioniso, en cambio, es la fuerza que desintegra los velos de la apariencia. Concebimos la apariencia como un devenir de nacimiento y muerte, en donde ambos movimientos o fuerzas son artísticas, lo que quiere decir que proceden de la acción creadora del Uno-primordial: que tan cierto es que su acto creativo consiste en levantar todo un mundo de apariencias, como de hundirlo en la nada. Y recordemos que la acción creadora del Uno-primordial consiste en observarse a sí mismo: que él mismo, en tanto que representación, aparece y desaparece continua y simultáneamente, nace y muere, resplandece y se apaga en la multiplicidad de los individuos.

Pero hemos indicado que existe otro sentido en el que Nietzsche utiliza a los dos dioses —identificándolos con el placer y con el dolor cuando explica, sobre todo, la creación artística

entre los hombres—, y ahora tenemos que preguntarnos si no existirá otro sentido más, uno en el que ambos dioses se identifiquen con las esferas de la apariencia y del Uno-primordial. Al fin y al cabo, estas dos esferas también presentan rasgos contrarios entre sí; sobre todo, una es la unidad y otra es la multiplicidad, y una es lo verdaderamente real y otra es lo falso e ilusorio. En particular, nos preguntamos si Apolo se identifica con la apariencia y Dioniso con el Uno-primordial, y nos lo preguntamos porque en ciertas ocasiones la obra parece darnos motivos para pensar así.<sup>344</sup>

---

<sup>344</sup> Además, la inmensa mayoría de comentaristas piensan así, y son unánimes en su posición, de manera que desechan o dejan en un segundo plano la exposición que nosotros hemos hecho acerca de los dos dioses como pulsiones de la naturaleza, que es, a nuestro juicio, la principal y más interesante:

Curt Paul Janz, 1981, *Friedrich Nietzsche 2. Los diez años de Basilea (1869-1879)*, Op. cit., p. 134, nos dice que "el símbolo de Dioniso-Zagreo", "el mito del Dionisos despedazado", es, para Nietzsche, el "despedazamiento del uno original en todos y cada uno de los destinos particulares, en el mundo de los fenómenos, a quien él considera la parte «apolínea»".

Rüdiger Safranski, 2000, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Op. cit., p. 82, dice: "Lo dionisiaco significa lo «uno originario»".

Remedios Ávila Crespo, 2017, *El efecto catártico y el efecto tónico de la tragedia. Nietzsche frente a Aristóteles*, pp. 13-30 de la revista *Estudios Nietzsche*, nº 17, (Málaga: Universidad de Málaga 2017), p. 25, también dice: "El único «artista primordial» es el Uno, simbolizado por Dionisos". Igualmente, en otra obra, Remedios Ávila Crespo, 1986, *Nietzsche y la redención del azar*, Op. cit., p. 16, nos dice: "Tal unidad es denominada lo Uno primordial (*das Ur-Eine*), pero es sobre todo identificada con Diónisos". No obstante después parece decir que Dioniso es otra cosa: "Diónisos significa el sufrimiento causado por los fragmentos en que se dividió lo que primitivamente era uno" (Ibid, p. 54). Pero después vuelve a decir que "es cierto, como se ha apuntado más arriba, que lo dionisiaco y lo apolíneo constituyen, en este momento, sendas versiones del mundo como voluntad y el mundo como representación de Schopenhauer" (Ibid, pp. 67-68). De todas maneras, es de aclarar que aquí parece entenderse la metafísica de Schopenhauer como si fuera una metafísica trascendental, no inmanente.

Precisamente esta identidad de Apolo con la apariencia y de Dioniso con el Uno-primordial suele ser identificada, a su vez, con la representación y la voluntad schopenhauerianas; de manera que Apolo y la apariencia serían lo mismo que la representación, mientras que Dioniso y el Uno-primordial sería lo mismo que la voluntad, lo cual, a nuestro juicio, según todo lo que llevamos examinando, es inadmisibile: Vânia Dutra de Azeredo, 2009, *Conciliación de los opuestos: el nacimiento de la Tragedia en Nietzsche*, Op. cit., p. 122, dice que "la comprensión de lo apolíneo como principio de individuación y de lo dionisiaco como el Uno-primordial remite a la distinción schopenhaueriana del mundo como voluntad y del mismo mundo como representación. [...] Es a partir de esa diferencia de categoría es que Nietzsche introduce los principios de individuación y del Uno-primordial representados por los dioses Apolo y Dioniso respectivamente".

A veces Apolo y Dioniso son directamente relacionados con la representación y la voluntad schopenhaueriana:

Charles M. Barrack, 1974, *Nietzsche's Dionysus and Apollo: Gods in transition*, Op. cit., p. 116, dice: "Influenced by Schopenhauer, Nietzsche employed Dionysus as a symbol of the metaphysical will which is constantly driven to express itself through the mask of Apollo".

Encarnación Ruiz Callejón, 2004, *Nietzsche y la filosofía práctica. La moral aristocrática como búsqueda de la salud* (Granada: Editorial Universidad de Granada 2004), p. 233., también dice: "Diónisos pasa de ser un mecanismo de la Vida a ser la vida misma, o más exactamente, la Voluntad de la que hablaba Schopenhauer". No obstante, antes había dicho que: "Nietzsche también afirma que Apolo y Diónisos no son en realidad dos voluntades, sino dos formas de aparecer la voluntad" (Ibid, p. 232).

Tampoco faltan quienes ven en esos dos dioses algo distinto:

David B. Allison, 2000, en *Reading the new Nietzsche* (Delhi: Motilal Banarsidass publishers 2007), p. 18, caracteriza a los dos dioses como "psychological attitudes or dispositions that helped to determine

## V. a. Apolo como apariencia y Dioniso como Uno-primordial

Uno de los motivos que nos llevan a pensar en esta identificación es la importancia que Nietzsche dará a Dioniso en sus obras posteriores. Como ya hemos comentado, Nietzsche incluso llegará, en los inicios de su locura —en los inicios de su pérdida de la lucidez del mundo de la vida, en los inicios de su camino hacia el olvido y destrucción de su individualidad—, a identificarse con este dios.

Por ejemplo, el mismo 3 de enero de 1889 en el que sufre el famoso episodio con el caballo —en el que se abraza a su cuello y llora al ver que el cochero le golpea— le envía a Cósima Wagner, la viuda de Richard Wagner, varias cartas, una de las cuales simplemente dice: "¡Ariadna, te amo! Dioniso"<sup>345</sup>. En otra carta a Cosima Wagner, algo más larga, dice:

A la princesa Ariadna, mi amada. Es un prejuicio que yo sea un ser humano. Pero ya he vivido a menudo entre los humanos y conozco todo lo que los humanos pueden vivir, desde lo más bajo hasta lo más elevado. Yo he sido entre indios Buddha, en Grecia Dioniso, — Alejandro y César son mis encarnaciones, al igual que el poeta de Shakespeare, Lord Bacon. Por último he sido incluso Voltaire y Napoleón, quizá hasta Richard Wagner... Pero esta vez vengo como el victorioso Dioniso que convertirá la tierra en un día de fiesta... No es que tuviera mucho tiempo... Los cielos se alegran de que esté aquí... He estado incluso colgado en la cruz...<sup>346</sup>

Hay otros destinatarios a los que escribe con la firma *Dioniso*, pero especialmente nos llaman la atención dos cartas del 4 de enero, en una de las cuales dice: "Esto ha sido la pequeña broma por la cual me perdono el aburrimiento de haber creado el mundo"<sup>347</sup>. Y en otra dice que ha "comprobado de manera irrefutable que yo he creado propiamente el mundo"<sup>348</sup>. También el 6 de enero escribe una interesante carta. En ella dice: "En fin de cuentas preferiría mucho más ser profesor de Basilea que Dios; pero no me he atrevido a llevar mi egoísmo privado hasta el punto de omitir por su causa la creación del mundo. Como ve usted, sea cual sea la forma en que se viva y el lugar en que se viva, hay que hacer sacrificios"<sup>349</sup>. Y continúa: "Lo que es desagradable y molesta a mi modestia es que en el fondo yo soy todos y cada uno

---

classical Greek cultura", o también nos dice que: "the terms Apollonian and Dionysian thus served as categories to designate two basic kinds of cultural attitudes" (Ibid., p.31).

Héctor Julio Pérez López, 2001, *Hacia el nacimiento de la tragedia – Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*, Op. cit., p. 180, nos dice, teniendo en cuenta no solo *El nacimiento de la tragedia*, sino los *Fragmentos* correspondientes a la época en la que escribe la obra, algo diferente: "El *Ur-Ein* como ser, lo dionisiaco como apariencia del ser y lo apolíneo como apariencia de la apariencia, esta es la cadena genética que está en la base de una descripción metafísica de la creación artística suprema".

<sup>345</sup> Carta del 3 de enero de 1889 dirigida a Cosima Wagner, en F. Nietzsche, *Correspondencia VI* (Madrid: Trotta 2012), p. 372.

<sup>346</sup> Carta del 3 de enero de 1889 dirigida a Cosima Wagner, Ibid., p. 372.

<sup>347</sup> Carta del 4 de enero de 1889 dirigida a Jacob Burckhardt, Ibid., p. 373.

<sup>348</sup> Carta del 4 de enero de 1889 dirigida a Paul Deussen, Ibid., p. 373.

<sup>349</sup> Carta del 6 de enero de 1889 dirigida a Jacob Burckhardt, Ibid., pp. 376-377.

de los nombres de la historia [...] Este otoño he estado presente en mi entierro dos veces"<sup>350</sup>. Y también: "Voy a todas partes con mi vestido de estudiante, de vez en cuando doy a alguien golpecitos en la espalda y le digo: siamo contenti? Son dio, ho fatto questa caricatura [¿estamos contentos? Soy dios, he hecho esta caricatura]"<sup>351</sup>. Precisamente fue esta carta la que terminó de convencer a Franz Overbeck de que algo había pasado con la mente de su amigo Nietzsche, haciéndole tomar la decisión de emprender un viaje desde Basilea hasta Turín para hacerse cargo de él. Después del día 6 de enero no se conservan más cartas de Nietzsche.

Siempre resulta interesante escuchar el testimonio de las personas que vivieron de primera mano un acontecimiento que nos interesa, y por eso dejaremos que Franz Overbeck nos cuente el momento en el que recibió esta última carta y decidió ir en busca de su amigo:

En la tarde del domingo 6 de enero de 1889, mientras mi mujer y yo estábamos sentados el uno junto al otro en mi estudio, cuya ventana da a la calle y a los jardines que la bordean, vimos a Jakob Burckhardt atravesar el portón de entrada y dirigirse hacia nuestra casa. Teniendo en cuenta la relación que nos unía por aquel entonces, lo primero que atravesó nuestras mentes como un rayo fue que se trataba de Nietzsche. [...] Hacía ya un semestre que la preocupación por Nietzsche no me permitía pensar en otra cosa, al menos desde que el cartero me trajo el segundo grupo de cartas de Nietzsche escritas en Turín, es decir, desde mediados de octubre aproximadamente. La naturaleza de aquellas cartas sugería la enfermedad mental de su autor. Burckhardt me había visitado con el fin de mostrarme un ejemplo espantoso recibido aquel mismo día. Tan pronto como la leímos juntos y consultamos algunas de las páginas más inquietantes que yo tenía sobre mi escritorio, comprendimos la situación en la que se hallaba Nietzsche. Lo que durante algún tiempo temí que fuera cierto se me mostraba ahora claro como la luz del día.

Ante semejante situación, reaccioné de inmediato enviando una nota en la que informaba sobre mi inminente viaje a Turín con el fin de recoger a mi amigo y traerlo de vuelta.<sup>352</sup>

Cuando Franz Overbeck llegó a su destino, también nos cuenta su experiencia:

Entro en su habitación. Lo veo parcialmente tendido sobre el sofá con un folio en la mano —más tarde pude comprobar que se trataba de unas correcciones de *Ecce Homo*— y me apresuro hacia él. Él también me ve y se levanta bruscamente de un salto antes de que pueda llegar hasta donde se encuentra. Se arroja a mis brazos, se precipita sobre mí y estalla en un compulsivo torrente de lágrimas, incapaz de emitir una sola palabra —exceptuando la pronunciación reiterada, desesperada y tierna de mi propio nombre— más allá del temblor de todos sus miembros, un temblor que desembocaba una y otra vez en nuevos abrazos nerviosos. Tuve que sostenerme sobre mis dos piernas y tratar de mantener la compostura para conducirlo con delicadeza y seguridad hasta su asiento. [...] Estábamos sentados el uno junto al otro en el sofá, yo había recuperado el aliento, por así decirlo, aunque una tensión continua y embarazosa seguía presente. Nietzsche recobraba la calma poco a poco, pero ¿hacia

---

<sup>350</sup> Ibid., p. 377.

<sup>351</sup> Ibid., p. 378.

<sup>352</sup> Franz Overbeck, *La vida arrebatada de Friedrich Nietzsche* (Madrid: Errata naturae 2016), pp. 70-71.

dónde?, ¿recuperaba la calma para dirigirse a qué lugar? Hacia el delirio habitual que lo acompañaba en aquella época y que solo los primeros compases del reencuentro habían reprimido milagrosamente. [No llevábamos juntos ni un cuarto de hora cuando comenzó a apoderarse de Nietzsche una turbulenta alegría traducida al instante en un cúmulo de risas y bramidos salvajes, Nietzsche bailaba y rodaba por el suelo ejecutando una serie de actos cuya completa descripción preferí ahorrarle a Köselitz en mi primer informe sobre aquellas jornadas en Turín. Tenía buenas razones para renunciar entonces a aquel retrato, exactamente las mismas que tengo ahora. Dicho estado se prolongó durante tres días.<sup>353</sup>

Por supuesto, todo esto es anecdótico y solo queremos dejar constancia de la importancia que Dioniso tuvo para Nietzsche en el final de la vida. Además, hemos de mencionar que al igual que en aquellos días del comienzo de su locura firmó varias cartas como *Dioniso*, también lo hizo como *El crucificado*. Y también es conveniente mencionar que ya antes de aquel episodio del caballo del 3 de enero había enviado cartas bajo estas dos firmas y, en general, cartas en donde ya se vislumbraba su locura.

Más importante es ver la preferencia por Dioniso en esta misma obra, su predilección de este dios sobre Apolo. En el *Ensayo de autocrítica* nos dice que aquí "hablaba [...] una voz *extraña*, el discípulo de un «dios» todavía «desconocido» [...] a cuyo margen estaba escrito el nombre Dioniso como un signo más de interrogación"<sup>354</sup>. Si dirigimos la mirada a la obra podemos ver algunas muestras de lo que decimos.

Esta importancia de Dioniso por encima de Apolo se ve reflejada, por ejemplo, cuando Nietzsche nos habla del arte humano. Tal y como ya hemos mencionado y veremos en detalle cuando tratemos, en especial, el arte apolíneo, Nietzsche nos dirá que aquí, en este arte, Apolo no puede vivir sin Dioniso, es decir, que Apolo necesita a Dioniso para poder hacer lo que le es propio, o, en definitiva, que Nietzsche no consentirá, ni siquiera en el arte apolíneo, que Dioniso quede apartado. Como ya hemos anunciado, es cuando Nietzsche nos habla del arte cuando hay que entender a los dioses en el sentido de placer y dolor, de manera que debemos evitar ahora mismo caer en el error de considerar que Apolo necesita a Dioniso en el sentido de que la pulsión constructora necesita la pulsión destructora, lo cual sería bastante incomprensible, pues, más bien, debería ocurrir lo contrario: que Dioniso necesita a Apolo, porque nada puede ser destruido si no hay nada que destruir. Esto no hace sino confirmar nuestra prudencia de no tomar a los dioses siempre en todos los sentidos en los que se dicen, sino solo en el que les corresponde en cada ocasión. Asimismo, también acerca de la tragedia —un arte apolíneo a la vez que dionisiaco— terminará diciendo Nietzsche que "Dioniso habla

---

<sup>353</sup> Ibid., pp. 94-96.

<sup>354</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 331.

el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso<sup>355</sup> o que en "el efecto de conjunto de la tragedia lo dionisiaco recupera la preponderancia"<sup>356</sup>. De manera que, en general, no puede Nietzsche resistirse a poner siempre por delante a Dioniso: en todo arte Dioniso es el importante.

Si tenemos en cuenta que el Uno-primordial es aquello sobre lo que gira toda la realidad, el fulcro sobre el que se apoya todo lo existente, aquello que, sobre todo, otorga redención al hombre atrapado en los velos de la individuación, nos vemos tentados a pensar que él debe de ser aquel dios hacia el que Nietzsche siente y sentirá tanta predilección. Pero en realidad esta tentación dista mucho de ser una razón a tener en cuenta; es más una asociación que nuestra mente hace de lo similar y parecido: Dioniso y el Uno-primordial son los que tienen más peso en comparación, respectivamente, con Apolo y la apariencia, y por eso los ponemos en el mismo lado y los identificamos. Así que no podemos extraer de la importancia que Nietzsche le da a Dioniso —de su primacía frente a Apolo— una identificación entre este dios y el Uno-primordial solo porque esta esfera metafísica sea superior al mundo de la apariencia. Pero es indudable que Dioniso mantiene con el Uno-primordial una relación que no existe en Apolo: es el Caronte que arrastra a los individuos hasta las puertas de lo metafísico, despojándoles de la ropa durante el trayecto, despellejándoles para ser lanzados sin nada propio de su individualidad. No obstante, esta relación tan cercana, lejos de hacernos dudar sobre la identidad o no identidad de Dioniso y el Uno-primordial, nos ofrece la respuesta a por qué Nietzsche da tanta importancia a este dios: es el que permite la unión mística, y la unión mística, como sabemos, supone la redención del individuo, su salvación y definitiva liberación. Dioniso es el dios al que hay que libar, y si en las futuras obras Nietzsche sigue hablando de él, será, en parte, porque Nietzsche nunca dejará de anunciar la venida de un reino y la redención y limpieza del mundo de los hombres.

Pero lo que nos hace pensar definitivamente que Dioniso pueda ser identificado con el Uno-primordial es un pasaje en el que Nietzsche habla de la infancia de Dioniso, en concreto sobre aquel descuartizamiento que padeció por obra de los titanes cuando era niño. Nos dice que en este descuartizamiento Dioniso se transforma en "aire, agua, tierra y fuego"<sup>357</sup>, es decir, en los elementos de los que el mundo se compone. Asimismo, nos dice que en este descuartizamiento Dioniso "experimenta en sí los sufrimientos de la individuación"<sup>358</sup>. Lo que aquí se está diciendo es que la desaparición de Dioniso, su descomposición, está directamente

---

<sup>355</sup> Ibid., p. 426.

<sup>356</sup> Ibid., p. 426.

<sup>357</sup> Ibid., p. 375.

<sup>358</sup> Ibid., p. 375.

relacionada con la aparición de Apolo, con la individuación; que cuando Dioniso es agarrado y desmembrado, Apolo surge y se extiende; y que este desmembramiento, esta individuación, conlleva sufrimiento. Es decir, que aquí parece que Dioniso es el Uno-primordial que, al despedazarse, crea el mundo de la apariencia, y, además, se está relacionando la aparición de Apolo con la aparición de los sufrimientos propios del mundo de la apariencia.

Sigamos un poco más con lo que se sigue diciendo: que el renacimiento de Dioniso se ha de concebir "como el final de la individuación"<sup>359</sup> y, por lo tanto, como "un rayo de alegría en el rostro del mundo desgarrado, fragmentado en individuos"<sup>360</sup>, pues supone el final del sufrimiento. Con esto se está diciendo lo mismo que antes: que la aparición de un dios significa la desaparición del otro y que el reino de Apolo es un reino de sufrimientos para los que viven en él. Nosotros en tanto que individuos seríamos una de las partes de Dioniso, concretamente "sus lágrimas"<sup>361</sup>, y es de suponer que en su recomposición volveremos a sus ojos y, más aún, ya no existiremos más, porque Dioniso ya no llorará y los individuos dejarán de existir. Finalmente, termina diciéndonos Nietzsche que, con todo lo dicho, "tenemos ya juntos todos los componentes de una consideración profunda y pesimista del mundo [...]: el conocimiento fundamental de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal"<sup>362</sup>. Aunque no se diga expresamente, todo apunta a que aquí Dioniso es considerado como el Uno-primordial y que Apolo es la apariencia, de manera que nos vemos inclinados a aceptar la existencia de tal identificación, al menos en esta ocasión.

Por lo demás, tenemos que decir que si Dioniso es el Uno-primordial, Apolo es la apariencia, y que esto, en principio, no será muy difícil de creer si tenemos en cuenta que en varias ocasiones, tal y como ya hemos mencionado, Apolo es considerado el dios de la apariencia, el dios de la individuación o el dios del *principium individuationis*. En realidad, Apolo aparece más unido a la apariencia que Dioniso al Uno-primordial, lo que significa que también por la parte de Apolo podríamos vernos inclinados a preguntarnos y examinar la posibilidad de una identificación de los dos dioses con las dos esferas física y metafísica que configuran todo lo real.

En definitiva, en general, encontramos razones para pensar que Dioniso puede ser el Uno-primordial y Apolo la apariencia, o al menos para pensar que a veces Nietzsche parece darles este sentido, lo que nos obliga a preguntarnos si esto puede ser posible, es decir: primero, si

---

<sup>359</sup> Ibid., p. 375.

<sup>360</sup> Ibid., p. 375.

<sup>361</sup> Ibid., p. 375.

<sup>362</sup> Ibid., p. 375.

este sentido es compatible con el sentido de que los dioses sean pulsiones de la naturaleza, y segundo, si es compatible con el otro sentido de que sean el placer y el dolor del mundo. Pero aunque descubramos que esta identificación de los dioses con la apariencia y el Uno-primordial sea problemática con los otros dos sentidos de los dioses, no significa que sea falsa, es decir, que la obra no la afirme, pues hemos visto indicios que nos hacen pensar que efectivamente a veces sí se afirma tal identificación. Precisamente porque esta identificación acarrea imposibilidades con los fundamentos metafísicos que ya hemos expuesto, no quisimos, en su momento, añadir a la gran cantidad de términos con los que Nietzsche se refiere a la apariencia y al Uno-primordial los nombres de los dos dioses; esto nos habría obligado a añadir a las dos esferas todo el contenido que encierran los dioses, lo que habría engendrado una exposición más caótica de lo que podríamos soportar. Así pues, hemos separado, por una parte, la apariencia y el Uno-primordial, y por otra, a Apolo y a Dioniso, y seguiremos manteniendo esta separación, aunque tengamos que confesar que a veces Nietzsche parece superponer e identificar ambas partes.

#### V. b. Los problemas de esta identificación

Para empezar, que se hable de los dioses como de pulsiones artísticas, pulsiones propias de la actividad artística en el mundo de la apariencia, propias de esta sola esfera, de la naturaleza, nos impone ya la obligación de no dotar a ninguno de los dos de más *substancia*, de no elevarlos a los terrenos de lo metafísico, esto es, de no identificar a ninguno con el Uno-primordial. Pero aún nos vemos más impedidos si tenemos en cuenta que ambas pulsiones son contrarios que se encuentran en mutua limitación, excitación, intensificación, dos pulsiones opuestas, antitéticas, esto es, que son dos pulsiones que han de situarse en la misma línea para poder ser lo que son e interactuar tal y como lo hacen. Ya en *La visión dionisíaca del mundo*, un escrito redactado en el verano de 1870 y que trata temas fundamentales de *El nacimiento de la tragedia*, se refiere a los dioses como "formas fenoménicas de la voluntad"<sup>363</sup>, es decir, pertenecientes al mundo de los fenómenos, de la apariencia —y aquí la voluntad es lo que después será el Uno-primordial. Si uno de los dos dioses fuese el Uno-primordial, esta pulsión sería mucho más real que la otra, muy superior, hegemónica y creadora de su opuesto; sería lo en sí de su opuesto, el fondo metafísico de su antítesis ilusoria; lo cual exigiría por parte de nuestra comprensión unos esfuerzos tremendos para entender todo lo que hemos dicho sobre ambos dioses en tanto que pulsiones de la naturaleza, unos esfuerzos a los que

---

<sup>363</sup> Ibid., p. 471.



desearíamos no entregarnos. Pero entreguémonos un poco para estar seguros de esta imposibilidad.

Es cierto que Dioniso es la pulsión que devuelve la unidad, la pulsión que tiende al Uno-primordial, lo que nos puede dar la impresión de que ha de identificarse con él. Pero si nos fijamos un poco más, no es muy difícil extraer, siguiendo este supuesto razonamiento, precisamente la posición contraria: si Dioniso es la pulsión que devuelve la unidad, será lo opuesto al Uno-primordial, pues el Uno-primordial, indudablemente, es el creador de la apariencia, el creador del que brota el acto de la individuación, el creador que tiende al despliegue de la multiplicidad y no solo a su destrucción, con lo que tendríamos que suponer que Dioniso se caracteriza por tender hacia las dos direcciones —construcción y destrucción—, no hacia una sola. Podríamos pensar que esa extraña naturaleza que Dioniso tiene —esa capacidad de perfeccionar la apariencia, no solo de destruirla—, se correspondería con el acto constructivo del Uno-primordial, pero debemos ser precisos y decir que solo se puede perfeccionar algo que ya existe, es decir, que el perfeccionamiento lo es de la apariencia y que a Dioniso solamente se le ha otorgado el poder de perfeccionar la apariencia, no de construir la misma apariencia. De cualquier modo, si Dioniso tendiera hacia las dos direcciones, si englobara ambos movimientos de construcción y destrucción, Apolo pasaría a ser una especie de facultad de Dioniso. Y no solo eso, sino que Apolo habría de identificarse con la apariencia misma y entonces pasaría a ser el fenómeno creado por el metafísico Dioniso, la apariencia de Dioniso que tendería a individualizarse y alejarse de su creador. Apolo no solo sería una facultad de Dioniso —la que tiende a la individualización—, sino su propia imagen solamente existente para sus propios ojos, es decir, una imagen con una existencia meramente epistemológica, al contrario que Dioniso, quien poseería una existencia superior, real u ontológica.

En realidad, todo sería más sencillo si identificáramos a Apolo, al genio de la *individuatío*, con el Uno-primordial. En este caso, Apolo, la pulsión individualizadora, sería el creador de la apariencia, y la apariencia, fenómeno o imagen del metafísico Apolo, sería Dioniso, quien tendería continuamente a retornar a su creador, al Uno-primordial. Pero que sea más sencillo no quiere decir que esté exento de problemas: igualmente Dioniso pasaría a ser una facultad de Apolo —pues el Uno-primordial es el único responsable de la creación y destrucción de la apariencia— e igualmente pasaría a poseer una existencia inferior a la de Apolo. Además, que esta posibilidad sea más sencilla no quiere decir que sea cierta. La obra nos muestra, al contrario, tal y como hemos visto, que si uno de los dioses es el Uno-primordial, ese es Dioniso, y que si otro es la apariencia, ese es Apolo.

Esto nos basta para empezar a entender que la identificación de los dioses con la apariencia y el Uno-primordial es incompatible con aquel sentido que indudablemente tienen: el de ser pulsiones de la naturaleza en perfecta oposición. Por lo tanto, cuando Nietzsche afirma tal identificación —sobre todo en aquel pasaje del descuartizamiento de Dioniso—, debemos evitar introducir aquel otro sentido. Inversamente, cuando Nietzsche nos habla de aquel otro sentido, que es en la mayor parte de la obra, debemos evitar introducir esta identificación de los dioses con las dos esferas física y metafísica.

Pero todavía hay otro sentido de los dioses: que Apolo es placer y Dioniso es dolor. Y para saber si este sentido es compatible con esta identificación que estamos examinando, fijémonos en el episodio de la desmembración de Dioniso que tanto nos ha hecho inclinarnos a aceptar la identidad de Apolo con la apariencia y, sobre todo, la de Dioniso con el Uno-primordial. En dicho pasaje Dioniso es despedazado y entonces aparecen los individuos y, con ellos, el sufrimiento que les corresponde. No nos costará demasiado ver lo que aquí ocurre: que a medida que Dioniso desaparece, el mundo de la apariencia florece, y que esto está asociado a la aparición del dolor en el mundo, es decir, que a medida que Apolo surge y levanta su reino de la apariencia, aparece el dolor. Por lo tanto, si Apolo se identifica con el mundo, si es el dios del mundo, también lo será de los dolores del mundo, y esto es una evidente incompatibilidad con el sentido que Nietzsche da a los dioses cuando habla sobre el arte humano: que Dioniso es el dios de los sufrimientos del mundo y que Apolo es el dios que los oculta y ahuyenta. Por lo demás, el solo hecho de que en aquel pasaje se esté hablando de los dolores del mundo físico, hace imposible que los dolores se identifiquen con la esfera metafísica, es decir, con Dioniso.

Digamos algo más sobre aquel episodio de la desmembración de Dioniso, pues hay que aclarar un punto fundamental relacionado con la metafísica —es decir, con el Uno-primordial— que más tarde desarrollaremos. A pesar de que únicamente se esté hablando de los dolores del mundo, tal pasaje nos puede dar la impresión de que Dioniso también sufre, de que a Dioniso le desagrada ser desmembrado, es decir, que la individuación y los sufrimientos propios de esta están relacionados con un sufrimiento del mismo Dioniso, y que volver a la unidad conlleva que Dioniso deje de llorar. Si ahora consideramos que Dioniso es el Uno-primordial, podríamos ver en el acto creativo de la apariencia un acto doloroso para el mismo Uno-primordial. Únicamente mencionemos lo que más adelante, cuando hablemos de la redención, expondremos: que al Uno-primordial no le desagrada la individuación, que no sufre con ella, que no sufre al desmembrarse, sino precisamente lo contrario.

Como diría el Filósofo, Apolo y Dioniso se dicen en varios sentidos. El principal, aquel sobre el que la obra despliega más palabras o, en todo caso, una construcción más completa y sólida, es el sentido de Apolo como pulsión constructora y de Dioniso como pulsión destructora, pulsiones que pertenecen a la naturaleza, pulsiones artísticas de la naturaleza —*Kunsttriebe der Natur*. Después está otro sentido, el de Apolo como placer y Dioniso como dolor, que indudablemente es tenido en consideración cuando Nietzsche explica el fenómeno del arte humano. Y finalmente está el sentido de identificar a Apolo con la apariencia y a Dioniso con el Uno-primordial, que es el menos tratado y el menos importante, aunque quizás también sea el que una lectura apresurada de la obra proporciona en primer lugar.<sup>364</sup>

---

<sup>364</sup> Además, este apresuramiento en este asunto, esta falta de profundidad y meditación, seguramente venga incentivada por una especie de cómoda unanimidad instalada en el ambiente sobre esta cuestión, de manera que cada nuevo *comentador* tiene el privilegio de afirmar lo que los demás afirman sin obligarse a presentar serias razones y sin siquiera imaginarse que puede haber serios interrogantes, lo que densifica aún más esa cómoda unanimidad. Basta abrir cualquier libro que intente describir a estos dos dioses para descubrir un caos sin final despejado. No obstante, comprenderlos no es una tarea fácil, tal y como hemos experimentado nosotros mismos.

### 3. Redención

El Uno-primordial engendra la apariencia, y no es esto algo que suceda sin motivo o explicación alguna, ni tampoco algo cuyo motivo o explicación permanezca inaccesible para el individuo capaz de conocer. Después de habernos adentrado suficientemente en la relación que hay entre el creador y la creación, hasta llegar a la noción de que el creador es un sujeto que se contempla a sí mismo, ahora vamos a ahondar en el sentido de esta creación, en el sentido de la vida y del hombre, en por qué el Uno-primordial se objetiviza en la apariencia, qué necesidades le impulsan a hacerlo, qué es lo que pretende y qué es lo que obtiene a cambio.

#### I. Hipótesis metafísica

Habla Nietzsche de una "hipótesis metafísica"<sup>365</sup> sobre el sentido de la creación de la apariencia, pero antes de enunciarla, nos cuenta por qué se siente "obligado"<sup>366</sup> a afirmarla. Sigamos nosotros el mismo orden y centrémonos, antes de adentrarnos en el análisis de dicha hipótesis, en por qué Nietzsche se ve inclinado hacia ella.

##### I. a. De dónde surge la hipótesis metafísica

Lo que nos dice exactamente sobre el surgimiento de la hipótesis metafísica es que tanto más se siente obligado a afirmarla cuanto más advierte "en la naturaleza aquellas pulsiones artísticas omnipotentes, y, en ellas, un ferviente anhelo de apariencia, de ser redimidos mediante la apariencia [*hin der Natur jene allgewaltigen Kunsttriebe und in ihnen eine inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein gewahr werde*]"<sup>367</sup>.

Lo que esto quiere decir es que los dos dioses, Apolo y Dioniso, anhelan la apariencia: anhelan ser redimidos mediante la apariencia.<sup>368</sup> Y lo primero que podríamos preguntarnos es cómo es posible que dos fuerzas de la naturaleza, que dos pulsiones, anhelan y esperen ser redimidas,

---

<sup>365</sup> Ibid., p. 348.

<sup>366</sup> Ibid., p. 348.

<sup>367</sup> Ibid., p. 348.

<sup>368</sup> En la traducción que seguimos se dice: "redimidos mediante la apariencia" (Ibid., p. 348), es decir, que el sujeto implícito es *nosotros*; pero en la versión alemana el sujeto de *Erlöstwerden es Kunsttriebe*, no *nosotros*. Y además, si fuéramos nosotros quienes anhelásemos ser redimidos por la apariencia, no dice Nietzsche nada más al respecto. Habría que pensar, más bien, lo contrario, pues la apariencia es la depositaria de los sufrimientos del individuo y el redentor es, en todo caso, el Uno-primordial —como ya hemos visto al hablar de la embriaguez y de la unión mística que con ella se logra.

porque nos da la impresión de que hablar de anhelos y esperanzas tiene que ver con seres individualizados, con individuos afines al hombre, y hemos visto que las dos pulsiones de la naturaleza, a pesar de que se las simbolice con el nombre de dos dioses, no son individuos, sino los movimientos creativos y destructivos de los que depende justamente la existencia o inexistencia de los individuos. Lo que nos extraña no es que estas dos fuerzas de la apariencia que la construyen y la destruyen sean una idealidad, porque, al fin y al cabo, el hombre tampoco es más real que cualquiera de esos dioses y hemos estado hablando de su redención; lo que nos extraña es que estas dos fuerzas no sean tan *inanimadas* como parecían, que hayan de poseer un centro como para poder hablar de anhelos y esperanzas de redención. No obstante, si prestamos atención a lo que llevamos diciendo hasta ahora, descubrimos que ya hemos visto algo parecido en ambos dioses cuando decíamos que en los sueños y en la embriaguez se satisfacen por vez primera. Quizás finalmente tengamos que hacernos, por lo tanto, la siguiente idea: que los dos dioses tienden a lo que son, que obtienen satisfacción al hacerlo y que esperan la redención, y que todo esto implica que poseen una especie de vida propia —a pesar de que sea tan ilusoria o fantasmagórica como la de cualquier individuo—, una especie de autonomía, de actividad y no una inerte e indiferente inevitabilidad, de *anima*, tal y como los prehistóricos animistas concebían en las fuerzas de la naturaleza. También tenemos que considerar que la redención que ansían los dioses ha de ser, obviamente, satisfacción para ellos, es decir, que tenemos que considerar aquellas satisfacciones que obtenían con el soñador y el embriagado como sus redenciones o, en todo caso, como algo que se les acerca, esto es, como una momentánea incursión en el camino que les lleva a redimirse. Por supuesto, también podríamos entender que la satisfacción no tiene nada que ver con la redención y que los dioses se redimen en la apariencia, mientras que se satisfacen al salirse de ella —perfeccionándola o destruyéndola—; pero esto sería demasiado forzoso y nos obligaría a establecer una distinción entre ambos estados, el de redención y el de satisfacción, una distinción que habría de ser excluyente, una distinción de la que la obra nada dice y que, por lo tanto, sería completamente de nuestra invención. Lo mejor es considerar que la redención es satisfactoria para los dos dioses y que en los sueños y en la embriaguez, al satisfacerse aquí por vez primera, también se redimen o se acercan a la redención por vez primera.

Antes hemos comentado, en efecto, que los dos dioses se satisfacen por vez primera cuando pueden manifestarse plenamente, es decir, cuando cada uno de ellos puede ejercer su poderío sin que el otro le moleste, y que esto ocurre en los sueños o en la embriaguez, y por eso nos habíamos formado la idea de que fuera de tales experiencias, cuando el individuo abre los ojos

y está sobrio, los dos dioses han de permanecer en una continua insatisfacción, tendiendo cada cual a lo que le es propio, pero sin poder llegar a realizarlo por completo, pues su opuesto, que tiende a lo contrario, se lo impide. Si nos fijamos en que ahora Nietzsche está diciendo que ambos dioses anhelan redimirse mediante la apariencia —que únicamente está diciendo que lo anhelan, no que alcancen ese anhelo—; si nos fijamos en esto y consideramos que la redención tiene que ver con aquella satisfacción, que son lo mismo o se hallan en la misma línea, podemos formarnos una idea semejante: que la actividad de los dos dioses en la apariencia es un tender a su redención, una búsqueda constante, pero sin que nunca lleguen a alcanzarla, pues la apariencia, la sola apariencia, es el terreno en el que ambos dioses se disputan reinar sin que ninguno de los dos pueda lograrlo, sin que ninguno de los dos logre satisfacerse y, por lo tanto, redimirse o acercarse siquiera a la redención. Solamente con astucias en las que el individuo interviene, como con los sueños o la embriaguez, logran los dioses una ocasión o un lugar en el que aislarse de su contrario para poder realizar su actividad hasta el punto de satisfacerse por vez primera, es decir, redimirse o estar más cerca de la redención; pero en la sola apariencia nunca están solos y se ven obligados a permanecer en una permanente insatisfacción, sin dejar, no obstante, de ansiar su redención y de tratar de alcanzarla siendo lo que son. Se entiende, por lo tanto, que a los dioses no les baste existir en la apariencia y ejercer un poder limitado por su contrario para lograr una continua e inmediata redención; sino que necesitan sobreponerse completamente sobre su opuesto y ejercer su actividad ilimitadamente.

Ahora bien, aquí Nietzsche está diciendo que los dos dioses anhelan la apariencia, anhelan ser redimidos «mediante la apariencia», y aquí hemos de detenernos un momento con cierta extrañeza, porque, hablando con exactitud, la redención debería situarse en algo distinto a la simple apariencia: en el caso de Apolo, en su perfeccionamiento, y en el caso de Dioniso, en su destrucción. La apariencia, como decimos, se caracteriza por la coexistencia de ambos dioses y, por lo tanto, en su mutua limitación: Apolo no puede llegar a perfeccionarla por completo ni Dioniso a destruirla por completo. Si la redención de Apolo y Dioniso se encontrase en la apariencia, habría que decir que los dioses, en el mismo momento en el que existen, ya habitan sus cielos; que no se entorpecen mutuamente, sino que precisamente en ese estado de limitación encuentran su dicha y salvación; que por lo tanto su actividad onírica o embriagadora no supone la primera vez que se satisfacen, e incluso que estas actividades que van más allá de la apariencia, que la desequilibran y la alteran, significan lo contrario, es decir, un alejamiento de su dicha, un infierno y una interrupción en su redención. De manera que nos vemos obligados a forzar una explicación o una justificación al hecho de que los dioses

anhelen la apariencia, anhelen ser redimidos mediante la apariencia, sin caer en contradicciones con el hecho de que su salvación, en realidad, no está en la apariencia.

La única explicación que se nos ocurre es la siguiente: que el objeto de las esperanzas de los dioses sea la apariencia porque es el medio —el medio y no el fin— necesario para obtener lo que esperan, porque solo a partir de ella puede haber perfeccionamiento y destrucción, porque ella otorga la materia que ha de ser divinizada o aniquilada, porque solo mediante ella puede crearse una apariencia de la apariencia o ejercerse el poder destructivo y unificador. Habría que ver la apariencia como el mundo que ambos dioses necesitan dominar, como el mundo que ambos dioses esperan y anhelan conquistar, pues solo así pueden implantar su sola autoridad, extender definitivamente su reino y lograr su eterno y prometido paraíso; un mundo, no obstante, que nunca podrán dominar del todo, porque cada opuesto nunca muere y siempre vuelve, pero al que nunca podrán renunciar, al que nunca podrán dejar de mirar ansiosos y obsesionados, como la única tierra fértil sobre la que plantar y hacer crecer su dicha. De vez en cuando y momentáneamente sí se levantan perfectas construcciones, pero siempre son destruidas, y también se excavan profundos pozos, pero siempre terminan tapados; los sueños y la embriaguez son victorias de los dioses, ocasionales satisfacciones, efímeras redenciones, siempre fugaces y nunca definitivas.

Ahora bien, que la apariencia sea necesaria para que los dos dioses se rediman —como un primer paso necesario para crear la apariencia perfecta a la que aspira Apolo, como un mundo necesario para que Dioniso tenga algo que destruir—, conlleva la siguiente posibilidad: que si uno de los dos dioses lograra la absoluta hegemonía, no solo se produciría el ocaso de su contrario, sino también el suyo propio, al no haber ya apariencia que perfeccionar o destruir. Por supuesto, esto supondría considerar la redención como la acción, la actividad, el moverse de los dos dioses, no como el final al que la acción, la actividad o el movimiento se dirige; considerar que los dos dioses son, ante todo, fuerzas, pulsiones, y que su redención consiste en poder lanzarse sin límites hacia sus propias direcciones, ser lo que son eternamente, y que si hubiera un final en su acción, un punto de llegada, dejarían de ser lo que son, caerían en la impotencia, su existencia desaparecería y su redención terminaría.

Nos hacemos, en definitiva, la siguiente idea: que Apolo construye el mundo de la apariencia, pero que tal construcción es imperfecta, o, dicho con otras palabras, que la verdadera aspiración de Apolo queda interrumpida, pues él ansía perfeccionarla, y que Dioniso es el que interrumpe o hace que la apariencia sea imperfecta, pues él posee esa tendencia a destruir lo que Apolo construye. Al mismo tiempo, Dioniso ansía destruir la apariencia, pero su aspiración

es continuamente malograda por la continua presencia y actividad de Apolo. En tal tensión, entonces, queda el mundo de la apariencia: Apolo intentando concluir su obra y Dioniso intentando destruirla, sin que ninguno pueda parar y sin que ninguno pueda lograr su cometido.

Por lo tanto, hemos de entender que los dos dioses anhelan la apariencia porque es esta el objeto de sus esfuerzos, porque Apolo ansía tenerla bajo su pleno control y así perfeccionarla y porque Dioniso ansía poder agarrarla para destruirla, y que los dos dioses anhelan ser redimidos mediante la apariencia porque es esta la que les permite ejercer su poder, porque por medio de esta Apolo puede terminar su obra y Dioniso tiene algo que destruir. Esta es la única manera de entender el hecho de que los dos dioses anhelan la apariencia y anhelan ser redimidos mediante ella —entender la apariencia, efectivamente, como un medio, no como el fin y el lugar en donde habita la redención—, porque, sino, como ya hemos comentado, habríamos de aceptar arduas complicaciones.

Es hora de escuchar la hipótesis metafísica a la que Nietzsche llega a partir de esta observación del anhelo de los dos dioses; pero antes de nada hagamos nosotros el esfuerzo por ver si podemos concluir por nuestra cuenta alguna hipótesis que pueda considerarse metafísica. Inmediatamente, al hablar de metafísica, pensamos en el Uno-primordial y enseguida hemos de tener en cuenta que si el mundo de la apariencia es tal y como se ha expuesto, si es un continuo e incesante construir y destruir, si cada dios no puede dejar de imponerse sobre su opuesto para levantar su definitivo reino, si no pueden dejar de anhelarla para alcanzar la redención mediante ella, pero sin que nunca puedan lograrlo, quiere decir que el Uno-primordial lo ha dispuesto de esta manera. No obstante, hay que hacer una puntualización: que el Uno-primordial no puede tener una especie de libertad a la hora de crear, pues recordemos que su creación es la representación de sí mismo y que simplemente se forma imágenes u observa lo que él mismo ya es. Esto quiere decir que todo lo que hemos expuesto sobre la apariencia, sobre el continuo anhelo e insatisfacción de los dos dioses en el mundo de la apariencia, no es nada más que el Uno-primordial en tanto que representación. Entonces debemos decir que el Uno-primordial dispone la apariencia tal y como hemos visto: un continuo anhelo e insatisfacción de los dos dioses —pues la apariencia, la sola apariencia, es el lugar en el que todavía no se han satisfecho—, pero que esta disposición es inevitable, es decir, que no podría ser distinta, pues no es más que la imagen de sí mismo. Nos preguntamos, por lo tanto, si esta imagen no nos puede decir algo sobre el Uno-primordial, si esta imagen no nos revela algún secreto sobre aquello que la imagen representa, y lo primero que nos podríamos responder es que el Uno-primordial también anhela la redención, es decir, también



está insatisfecho y ansía sus propios cielos. Siguiendo este pensamiento, quizás incluso podríamos llegar a concebir que el acto creativo del Uno-primordial, su auto-observación, no sea un acto inocuo e indiferente, ni tampoco una condena o una enfermedad, sino algo dirigido precisamente a alcanzar su anhelo de redención. También podríamos llegar a entender que este acto creativo es absolutamente necesario: que el Uno-primordial no solo no *decide* qué crear, sino que tampoco *decide* crear o no crear, porque detrás de este mirarse hay un metafísico acto vital, como el del individuo que respira sin *decidir* qué aire necesita respirar y sin *decidir* si respirar o no respirar. De esta manera, el incontrolable ímpetu de los dos dioses, la eterna insatisfacción de las dos pulsiones, la apariencia arrojada inevitablemente a la construcción y a la destrucción, la vorágine sin pausa de este mundo, todo esto sería necesario para el Uno-primordial.

Sin embargo, esta idea que nos hemos permitido desarrollar brevemente no deja de ser un salto enorme a partir del anhelo de los dos dioses, un salto concebible, pero en ningún caso demostrado; pero así nos preparamos para asumir lo que Nietzsche nos dirá, porque justamente vamos a encontrarnos con lo mismo. De todas maneras, aunque aquí hubiésemos descubierto una deducción infalible, deberíamos tener en cuenta que Nietzsche nos ha dicho que advierte en la naturaleza —*ich nämlich hin der Natur*— a los dioses y, en ellos, un anhelo de apariencia, de ser redimidos mediante la apariencia; es decir, deberíamos tener en cuenta que la premisa de la que parte no es extremadamente sólida. Aunque no es este el momento para responder a las cuestiones de índole epistemológica, nos preguntamos cómo puede advertir Nietzsche esto en la naturaleza, por qué, si lo advertía, no nos lo explicó o describió más adecuadamente. Nosotros no logramos advertirlo, debemos creer lo que nos dice Nietzsche y, por lo tanto, igual habría dado que nos hubiera enunciado su hipótesis metafísica directamente y no por esta especie de deducción o demostración, porque en ambos casos va a estar sostenida en el aire.

#### I. b. En qué consiste la hipótesis metafísica

La hipótesis metafísica es la siguiente: que "el Ente-verdadero y Uno-primordial, en cuanto es lo eternamente sufriente y lleno de contradicción, necesita a la vez, para su permanente redención [*steten Erlösung*], la visión extasiante, la apariencia placentera"<sup>369</sup>; es decir, que el Uno-primordial se redime contemplando la apariencia. Recordemos que antes, cuando

---

<sup>369</sup> Ibid., p. 348.

hubimos expuesto la pura idealidad de la apariencia, nos formamos la noción de que al Uno-primordial parecía interesarle sobre todo la contemplación, no tanto la creación, porque no se había preocupado por que su creación fuera ontológicamente real, sino que le bastaba con que solo existiera para sus *ojos* —a menos, por supuesto, que no se tratara de un Uno-primordial impotente que ansiara crear más allá de su mente sin que nunca pudiera lograrlo. Ahora podemos confirmar esta noción y decir que lo importante del acto creativo del Uno-primordial es la contemplación, que esta es el fin de la creación, pues en ella, en su visión, se dice que obtiene la redención.

Dejando de lado la cuestión sobre si esta hipótesis metafísica se sigue con total infalibilidad de aquello que Nietzsche advertía en la naturaleza; dejando de lado que esta deducción se parezca, más bien, a una explicación o justificación *a posteriori* que hace encajar la hipótesis metafísica en los terrenos de lo supuestamente concebible, legítimo y demostrado; dejando de lado todo esto, entendemos que se relacione el hecho de que los dioses anhelan ser redimidos —redimidos mediante la apariencia— y el hecho de que el Uno-primordial también anhele ser redimido —redimido mediante la apariencia. Por eso nosotros antes habíamos podido llegar al mismo pensamiento. Al fin y al cabo, la apariencia es la propia imagen del Uno-primordial, es decir, que la creación está hecha a imagen y semejanza del creador, y si se está hablando de un mismo anhelo en los dos dioses, se está hablando de algo que comparten más allá de su oposición, algo que comparten porque son, en el fondo, lo mismo. Por supuesto, podríamos pensar, entonces, que todo fenómeno de la apariencia, todo individuo, anhela la redención —la redención mediante la apariencia. En el caso del hombre sabemos que anhela la redención y sabemos que la obtiene, pero también sabemos que no la obtiene mediante la apariencia, sino precisamente mediante su desprendimiento.<sup>370</sup> Quizás aquí podríamos decir, de todos modos, que la apariencia es un medio, porque sin apariencia no hay nada que destruir ni tampoco nada que redimir. Sea como fuere, dejemos de lado estas forzadas explicaciones y centrémonos en la hipótesis metafísica tal y como nos la enuncia Nietzsche.

---

<sup>370</sup> Los sueños —es decir, la apariencia perfeccionada— otorgan beneficios y placer al individuo, pero no la redención, y por eso no es adecuado decir, por ejemplo, que "el hombre encuentra redención en el sueño del mismo modo que lo "Uno primordial" se redime en su individuación gracias al concurso de la apariencia" (Mauro Sarquis, 2018, *Ópera y arte de masas en El nacimiento de la tragedia de Nietzsche*, pp. 77-116 de la revista *Boletín de estética*, nº 45, primavera 2018, (Buenos Aires: Publicación del programa de estudios en filosofía del arte del centro de investigaciones filosóficas 2018), p. 87). Es cierto que el Uno-primordial se redime soñando la apariencia, pero el individuo tiene que dirigirse hacia la otra dirección: no soñar una apariencia perfeccionada, sino destruir toda apariencia y fundirse con el Uno-primordial.

Fijémonos en que se habla de una «permanente redención», de una redención eternamente alcanzada gracias a la apariencia, de manera que tenemos que pensar que mientras el Uno-primordial engendre la apariencia, siempre estará inmerso en su redención, y que si no la engendra, no hallará ninguna redención, por lo que no hay motivos para pensar que su actividad creativa tenga un final y que el mundo de la apariencia se hunda en el ocaso.

Pero si al Uno-primordial le redime la apariencia, la consecuencia es que Apolo debe ser su dios predilecto, así como Dioniso es el dios predilecto de los individuos: que la hegemonía de Apolo debe ser aún más placentera para el Uno-primordial que la convivencia de los dos dioses; que la apariencia de la apariencia, la apariencia perfeccionada, divinizada o transfigurada otorga más placer y más redención al Uno-primordial que la simple apariencia. Por eso entendemos perfectamente lo que Nietzsche nos dice sobre los sueños: que "tendremos que considerar ahora los sueños como la *apariencia de la apariencia* y, por consiguiente, como una satisfacción aún más alta del ansia primordial de apariencia"<sup>371</sup>. También nos dice que Apolo es "la divinización del *principium individuationis* [*die Vergöttlichung des principii individuationis*], solo en el cual se hace realidad la meta eternamente alcanzada del Uno-primordial, su redención gracias a la apariencia [*seine Erlösung durch den Schein*]"<sup>372</sup>. Y en otra ocasión nos dice lo mismo: que Apolo es "el genio transfigurador [*der verklärende Genius*] del *principium individuationis*, solo mediante el cual se puede verdaderamente alcanzar la redención en la apariencia [*die Erlösung im Scheine*]"<sup>373</sup>.

Aunque no sabemos todavía qué es el perfeccionamiento de la apariencia, podemos estar seguros de que el Uno-primordial obtiene más satisfacción de la apariencia perfeccionada que de la mera apariencia, y debemos pensar, entonces, que esta mera apariencia no le proporciona una redención absoluta. Solo en Apolo obtiene la redención, pero debemos puntualizar: sobre todo cuando este dios puede moverse sin límites, sobre todo cuando su contrario no se le enfrenta, sobre todo cuando Dioniso no está presente. Igualmente, el individuo alcanza la redención en la genuina posesión dionisiaca, es decir, cuando solamente Dioniso actúa y Apolo queda apartado. Todo esto nos hace ver que Dioniso es una desafortunada visión del Uno-primordial, una contemplación inevitable a la que de vez en cuando debe prestar atención; que hay partes de la apariencia que no le redimen, pero que debe mirar si acaso *quiere* mirar también esas otras partes que sí le redimen.

---

<sup>371</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 349.

<sup>372</sup> Ibid., p. 349.

<sup>373</sup> Ibid., p. 399.

De tal manera que aquello que redime al individuo —la unión mística— no redime al Uno-primordial, pues para este la redención está en que el individuo siga siendo individuo, en que se perfeccione o, en definitiva, en que no desaparezca. La salvación del individuo consiste, estrictamente, en salirse de las cadenas que alimentan a su creador, en desobedecer al padre y no hacer su *voluntad*. La redención del individuo es opuesta a la del Uno-primordial y también la de este es opuesta a la de aquel, lo cual nos recuerda a Santo Tomás cuando nos dice que todo redentor ha de sacrificarse: "*Hay que decir*: Para que alguien redima, se necesitan dos cosas: el acto de la redención y el pago del precio"<sup>374</sup>. El individuo paga con su vida la redención del Uno-primordial. El Uno-primordial paga con la disolución de la apariencia la redención del individuo.

## II. Dolor, contradicción y placer

Es el momento de fijarnos en algo que hemos dicho al enunciar la hipótesis metafísica: que tal redención es necesaria en tanto que el Ente-verdadero y Uno-primordial es «lo eternamente sufriente y lleno de contradicción». En efecto, habla Nietzsche del dolor [*Schmerz*] y de la contradicción [*Widerspruch*] del Uno-primordial<sup>375</sup>, pero, sobre todo, prefiere hablar del dolor primordial [*Urschmerz*] y de la contradicción primordial [*Urwiderspruch*] del Uno-primordial<sup>376</sup>. Hasta ahora no habíamos podido decir demasiado sobre el Uno-primordial: que es el primer principio existente por sí mismo, ontológicamente superior a la apariencia, creador, observador y esencia misma de la apariencia, y que al contemplarla, se redime; pero en sentido estricto no habíamos podido penetrar en su constitución, entender sus entresijos, hacernos una idea de qué es lo que yace en su interior. Descubrimos que el Uno-primordial necesita redimirse en tanto que es lo eternamente sufriente y lleno de contradicción, que la contemplación de sí mismo, la creación de la apariencia, responde a un dolor y a una contradicción primordiales que debemos situar en el centro del Uno-primordial, en su núcleo, pues el mismo Nietzsche nos dice que tal dolor y tal contradicción "se hallan en el corazón del Uno-primordial"<sup>377</sup>. Por lo demás, que se hable de la eternidad de este dolor y de esta contradicción nos hace estar más seguros de que nos encontramos ante la verdadera profundidad del Uno-primordial, ante sus inminentes y eternas entrañas, y que por lo tanto la

---

<sup>374</sup> Santo Tomás, s. XIII, *Suma de teología V – Parte III e índices* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos 1994), p. 426.

<sup>375</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 353.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 353 o 358.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 358.

creación de la apariencia también debe ser eterna para que eternamente exista redención —lo que quiere decir que no puede haber un momento redentorio definitivo, una cima desde la cual ya nunca más caer, porque la fuente de la que brota la necesidad de redención no deja de fluir, no se seca, no se interrumpe y es eterna.

## II. a. Dolor primordial

Podríamos considerar que el dolor y la contradicción primordiales, debido a que son el mismo corazón del Uno-primordial, debido a que son, sobre todo, los responsables de que el Uno-primordial necesite redimirse de la forma en que lo hace, deben ser el motor, el principio, el impulso que está detrás de la creación de la apariencia, y así lo consideraríamos si Nietzsche no se pronunciara al respecto. Nos dice con suma claridad que el "eterno dolor primordial [*ewigen Urschmerzes*]"<sup>378</sup> es el "único fundamento del mundo"<sup>379</sup>. Que sea el fundamento quiere decir que es la causa, el principio y, por lo tanto, que en lo que atañe a la necesidad creadora de apariencia, es el dolor lo único presente y no la contradicción, aunque esta también se halle en el corazón del Uno-primordial y tenga que influir y determinar de algún modo la propia creación —si no el hecho de que el Uno-primordial la necesite, sí la forma con que la construye.

Si hasta ahora veíamos al Uno-primordial como al creador del mundo de la apariencia, ahora podemos precisar y ver al dolor primordial como lo que da impulso al mismo creador. Y que el dolor sea aquella parte del Uno-primordial de la que brota la apariencia evita un problema que ya no tenemos que enfrentar. A saber: si no perdemos de vista que la apariencia es la imagen del Uno-primordial, tendríamos que ver en la apariencia su imagen en tanto que eternamente sufriente, pero, si tenemos en cuenta que el Uno-primordial, una vez que la apariencia es creada, está en permanente redención, tendríamos que ver en la apariencia su imagen en tanto eternamente redimido. La única solución a esta cuestión sería negar que la redención obtenida interfiriera en la creación de la apariencia, es decir, que esta solo y siempre respondiera a su eterno sufrimiento; lo que querría decir que solo una parte del Uno-primordial sería la que crearía la apariencia —que solo una parte sería la que es representada. Y esto es lo que nos está diciendo Nietzsche. Solo el dolor es el que impulsa, el que necesita, el que representa el mundo de la apariencia. En relación a esto nos dice Nietzsche en sus

---

<sup>378</sup> Ibid., p. 349.

<sup>379</sup> Ibid., p. 349.

*Fragmentos* las siguientes claras palabras: "¿Pero la voluntad sufre todavía cuando intuye? Sí, pues si cesase, entonces cesaría la intuición"<sup>380</sup>.

En general, la existencia del dolor en el Uno-primordial no es inaudito: el simple hecho de que se esté hablando de redención y de necesidad de redención nos hace suponer una carencia, un sufrimiento o un dolor. Y ante esto no podemos evitar dejarnos llevar otra vez de la mano de Schopenhauer y recordar que, según él, la voluntad no es, en el fondo, lo que parece, esto es, deseo o querer ciego, sino que su verdadero centro consiste, precisamente, en dolor. Ya vimos, cuando exploramos el placer en los individuos y en los mismos dioses, que este no consistía sino en una huida del dolor. Ahora nos enfrentamos a la redención del mismo Uno-primordial y vemos que en su raíz está el dolor; ahora vemos que las profundidades más metafísicas tienen el dolor en su centro; ahora vemos que el movimiento creativo de la apariencia es dolor. El placer, la satisfacción, la felicidad son algo negativo, y el dolor, la carencia, el sufrimiento son lo verdaderamente positivo. Es decir, que, en tanto el dolor es lo primero, el placer es lo segundo, una respuesta, una reacción, algo que existe sin autonomía, unido a lo primero, creado por lo primero. Salvando las distancias, las diferencias y los detalles, en Schopenhauer y en Nietzsche el *primissimum primum movens* es el dolor.

Tampoco aquí está de más fijarnos en los *Fragmentos* que Nietzsche elaboró durante la gestación de esta obra, porque encontramos la confirmación de lo que acabamos de exponer, sobre todo cuando nos dice: "Lo Único sufre y proyecta la voluntad hacia la curación, para alcanzar la intuición pura. El sufrimiento, el anhelo, la privación como fuente primordial de las cosas"<sup>381</sup>. Y también se pregunta: "¿Qué es el *placer*, si solo el sufrimiento es positivo?"<sup>382</sup>

Pero diferenciar en el Uno-primordial un eterno dolor del que brota el acto creativo de la apariencia no solo nos permite comprender este acto creativo —comprender que solo surge del dolor y que la redención obtenida no interfiere en el propio acto creativo, interrumpiéndolo al volverlo innecesario, por ejemplo—, sino que también nos permite diferenciar la unión mística de la unión que todo artista experimenta con el Uno-primordial. Hasta ahora esta diferenciación nos era imposible: no sabíamos qué diferencia había entre la unión mística del dionisiacamente poseído y la unión a la que todo artista se entrega, pues en ambos casos el individuo pasa a ser Uno-primordial. Ahora podemos aventurarnos a decir que el artista se une con esa parte del Uno-primordial creadora, mientras que la unión mística del

---

<sup>380</sup> Fragmento 7 [201]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., pp. 195-196.

<sup>381</sup> Fragmento 7 [165]. Ibid., p. 187.

<sup>382</sup> Fragmento 7 [201]. Ibid., p. 196.

dionisíacamente poseído consiste en unirse con la redención obtenida en el acto creador. Más adelante iremos confirmando, sobre todo, esto último.

## II. b. Contradicción primordial

Ahora sabemos que el impulso profundo y toda actividad y existencia del Uno-primordial se parece más a una apremiante necesidad que a un desbordante derroche; que no es tanto un noble capricho prescindible como una indigente obligación vital; que detrás de la creación de la apariencia se esconde el eterno alivio, la eterna redención, del eterno dolor del Uno-primordial. Pero hemos visto que no solo el dolor conforma el corazón del Uno-primordial, sino también la contradicción. Acostumbrados como estamos a entender por nuestra propia cuenta las palabras que Nietzsche ha lanzado en esta obra, hemos de emprender la tarea de acercarnos a esta contradicción primordial sin esperar encontrar claras y rigurosas explicaciones.

Empezaremos por fijarnos en que la contradicción supone dos elementos contrarios y que esto enseguida nos hace recordar a los dos dioses, a Apolo y a Dioniso, y a la oposición y enemistad que les caracteriza. Pero pronto nos damos cuenta de que ambos dioses no pueden ser la contradicción misma, pues son pulsiones de la naturaleza, movimientos constructores y destructores de la apariencia, fuerzas artísticas que ejercen su poder y que habitan en el mundo de la apariencia, no en el corazón del metafísico Uno-primordial. Si hubiera tal identificación, habría que situar a los dioses en el corazón del Uno-primordial, a los dos, y esto complicaría innecesaria e injustificadamente nuestra exposición.<sup>383</sup>

También se nos ocurre que la contradicción puede referirse a que el Uno-primordial es, en tanto que representación, el mundo de la *individuatío*, es decir, a que la existencia es en sí mismo Una, pero fenoménica o epistemológicamente múltiple.<sup>384</sup> Esta contradicción sería mucho más abarcadora que la anterior y recibiría cierta confirmación si trajéramos las siguientes palabras que Nietzsche nos dejó en sus *Fragmentos*: "Si lo Uno-primordial necesita

---

<sup>383</sup> No obstante, hay quien afirma esta equiparación, aunque sin que nos ofrezca buenas razones para tenerla en cuenta y de una manera muy confusa e indeterminada: Luis Jiménez Moreno, 1983, *Hombre, Historia y Cultura desde la ruptura innovadora de Nietzsche* (Madrid: Espasa-Calpe, S.A. 1983), p. 60 sobre todo.

<sup>384</sup> Esta línea la han seguido algunos. Por ejemplo, Germán Meléndez, 2001, *La justificación estética del mal en el joven Nietzsche*, pp. 102-118 de la revista *Ideas y Valores*, nº. 116, enero de 2001, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia 2001), p. 106, dice que la contradicción primordial se refiere a que el mundo es Uno y múltiple: "Su carácter contradictorio, digámoslo de una vez, radica en que el mundo es a la vez unidad y multiplicidad: el mundo es escisión".

la apariencia, entonces su esencia es la contradicción"<sup>385</sup>. El Uno-primordial necesita individualizarse, necesita contemplarse para saciar su eterno dolor; al mismo tiempo que unidad, es multiplicidad. Pero la simpleza de esta contradicción encierra un profundo significado en el que ahora debemos fijarnos. Para ello traigamos estas otras palabras de aquellos *Fragmentos*:

En cuanto la contradicción es la esencia de lo Uno primordial, puede ser al mismo tiempo también dolor supremo y placer supremo: el sumergirse en la apariencia es un placer supremo: cuando la voluntad permanece completamente en el exterior. [...] En cada momento la voluntad es al mismo tiempo supremo éxtasis y dolor supremo<sup>386</sup>.

Hemos visto que en el Uno-primordial yace un dolor primordial que le impulsa a la creación de la apariencia —que le impulsa a mirarse a sí mismo y a contemplarse—, y que esto constituye el apaciguamiento de su dolor, la llegada de la redención o, dicho de otra forma: placer. De este modo, la apariencia para el Uno-primordial significa placer, y por eso el Uno-primordial, si atendemos a su metafísico corazón, es dolor primordial, pero si atendemos a la representación que se hace de sí mismo, es redención y placer, y por eso la contradicción primordial entre lo Uno y lo múltiple es una contradicción entre el dolor y el placer: tan cierto es que el Uno-primordial es apariencia como que el dolor se torna placer. Precisamente Nietzsche, para referirse a este placer de la apariencia, a este placer que el Uno-primordial obtiene al redimirse, habla de un "placer primordial [*Urlust*]"<sup>387</sup>.

## II. c. Placer primordial

La redención del Uno-primordial consiste en la contemplación de la apariencia, esto es, en su creación, y por eso habla Nietzsche de un "placer procreador [*Zeugungslust*]"<sup>388</sup>, de un placer consustancial al alumbramiento de la apariencia. También habla del "incontenible afán de existencia [*Daseinsgier*] y placer por la existencia [*Daseinslust*]"<sup>389</sup>, del "inconmensurable placer primordial por la existencia [*Urlust am Dasein*]"<sup>390</sup>, del "placer primordial de la apariencia [*Urlust des Scheines*]"<sup>391</sup>, del "eterno placer de la existencia"<sup>392</sup> que hay que buscar

---

<sup>385</sup> Fragmento 7 [152]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., p. 184.

<sup>386</sup> Fragmento 7 [157]. *Ibid.*, p. 185.

<sup>387</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., pp. 343 o 404.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 404.



no "en los fenómenos, sino detrás de los fenómenos"<sup>393</sup>. Hay un placer por la existencia, un placer por la creación de la apariencia, un placer que es eterno, pues eterno es el dolor, eterna la necesidad de redención y eterna la creación de la apariencia. En este sentido, en otra ocasión Nietzsche habla de "la indestructibilidad y eternidad de ese placer"<sup>394</sup>, con lo que nos queda aún más claro que la redención del Uno-primordial se logra eternamente y es indestructible. Por lo demás, es esto algo totalmente comprensible y consecuente: en tanto que hay apariencia, siempre habrá redención y, por lo tanto, placer para el Uno-primordial, y apariencia siempre habrá, pues el dolor que la necesita es eterno. Según esto, la redención del Uno-primordial no supone grandes y tortuosas exigencias, sino solamente un mirarse a sí mismo.

Ahora bien, que sea un placer primordial —*Urlust*— nos obliga a situarlo, como claramente se dice, detrás del mundo de la apariencia, esto es, en su fondo, en su esencia, en el mismo Uno-primordial; pero no podemos decir que se halle en su corazón, porque aquí solo hemos visto que habitan el dolor y la contradicción primordiales. Si nos dejamos llevar por este detalle, podemos hacernos la siguiente idea: que el dolor y la contradicción brotan y emanan del Uno-primordial, mientras que el placer es un resultado, un beneficio que obtiene tras la creación y contemplación de la apariencia. De esta manera, el placer no puede estar junto al dolor y la contradicción en el corazón del Uno-primordial porque el placer es algo *posterior*, un resultado, un efecto, en primer lugar, de la creación de la apariencia, y, en último lugar, del dolor primordial que necesitaría tal creación.

Tenemos lo siguiente: que en el corazón del Uno-primordial hay un dolor primordial, que por eso necesita redimirse, que se redime creando la apariencia, que con la apariencia obtiene un inconmensurable placer, que el dolor queda apaciguado y el eterno y continuo círculo queda cerrado —eterno y continuo, porque el dolor nunca para y el placer nunca para. En definitiva, el resultado es que el placer primordial surge del dolor primordial o, dicho de otra manera, que el dolor engendra placer. Por lo tanto, llegamos a entender la contradicción primordial como la íntima unión del dolor y del placer, como el hecho de que el dolor engendre placer.

Pero esto quiere decir, igualmente, que el placer primordial surge de los dolores del mundo, porque en esto consiste sobre todo la apariencia. Por eso en una ocasión en donde se habla de lo dionisíaco se menciona el "placer primordial [*Urlust*] percibido incluso en el dolor

---

<sup>393</sup> Ibid., p. 404.

<sup>394</sup> Ibid., p. 404.

[Schmerz]"<sup>395</sup>, en el dolor de la apariencia; es decir, el placer primordial que surge a partir incluso de los sufrimientos del mundo. Lo que al individuo puede resultarle doloroso, al Uno-primordial le produce placer; pero con lo que hemos visto hasta ahora tenemos que decir mucho más: que el placer primordial surge sobre todo de los dolores del individuo. Recordemos que los sufrimientos son inherentes a la vida, que toda vida es sufrimiento, y entonces nos hacemos a la idea de que el Uno-primordial se goza con la contemplación de los terrores de la existencia. Además, acabamos de ver que el dolor primordial es el creador de la apariencia, lo que deberíamos entender como que la apariencia es reflejo, imagen, representación del dolor primordial. Si nos ayudamos de nuevo de aquellos *Fragmentos* que Nietzsche nos dejó, podemos encontrar lo siguiente: "Cada apariencia es entonces a la vez lo Uno primordial mismo: todo sufrimiento y sensación es *sufrimiento primordial*, solo que visto a través de la apariencia, localizado, en la red del tiempo. *Nuestro dolor es un dolor representado*"<sup>396</sup>. Y también: "Nuestro dolor y nuestra contradicción son el dolor primordial y la contradicción primordial, quebrantados por la representación (la cual produce placer)"<sup>397</sup>. Esto nos hace pensar que aquello que se representa es el dolor primordial; que el dolor primordial no solo es el impulso creador, sino aquello que se representa en la apariencia. Y debemos pensar así, porque cuando Nietzsche nos dice que el dolor primordial es el fundamento del mundo también nos dice algo más: está hablando de *La transfiguración* de Rafael, de la parte inferior del cuadro que, según él, representa el mundo de la apariencia y "nos muestra el renovado reflejo del eterno dolor primordial [*die Widerspiegelung des ewigen Urschmerzes*], único fundamento del mundo: la «apariencia» es aquí reverberación del desacuerdo eterno [*Widerschein des ewigen Widerspruchs*], padre de las cosas"<sup>398</sup>.

Nos acercamos a la siguiente noción: que la apariencia y, por lo tanto, la redención, consiste en la observación del dolor que el mismo Uno-primordial posee en su corazón, esto es, que observando su dolor es como alivia su dolor. Dicho de otra forma: su dolor le obliga a observar su dolor, y esta observación o contemplación le alivia el dolor. Todavía no sabemos en qué consiste esta observación, quizás en construir velos sobre el dolor para emborronarlo, quizás para resaltarlo, quizás ambas cosas. De todas maneras, que la apariencia redima al Uno-primordial significa que los dolores que plagan la apariencia le otorgan placer —que aquello que para nosotros, individuos, es vida y sufrimiento, para el Uno-primordial es placer—, y que por eso la contradicción primordial también puede verse reflejada en que los dolores del

---

<sup>395</sup> Ibid., p. 435.

<sup>396</sup> Fragmento 7 [157]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., p. 185.

<sup>397</sup> Fragmento 7 [169]. Ibid., p. 188.

<sup>398</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 349.

mundo son, al mismo tiempo, placer para el Uno-primordial. Así que podemos volver a recordar aquí a Heráclito, según Porfirio:

Dicen que es impropio que la contemplación de las guerras deleite a los dioses; pero no es impropio, pues son los hechos nobles lo que los deleitan. Además, tanto las guerras como los combates nos parecen terribles, pero para el dios ni siquiera tales cosas son terribles; en efecto, el dios lleva todas las cosas a su cumplimiento en vista a la armonía de conjunto, organizándolas para que concuerden, tal como Heráclito dice, de modo que «para el dios todas las cosas son bellas y justas, mientras los hombres han supuesto que unas son injustas y otras justas».<sup>399</sup>

Así como el Uno-primordial representado es la apariencia, el dolor primordial representado es el placer primordial. Podríamos incluso asentir ante las siguientes palabras que dejó Nietzsche en uno de sus *Fragmentos*: "El dolor, la contradicción constituyen el verdadero ser. El placer, la armonía son la apariencia"<sup>400</sup>.

Precisamente, si consideramos que el Uno-primordial se identifica con el dolor primordial y la apariencia con el placer primordial, entenderíamos muy bien aquel sentido de los dioses en el que Dioniso es el Uno-primordial y Apolo la apariencia. Entonces Dioniso sería el dolor primordial y Apolo sería el placer primordial, Dioniso el creador y Apolo su representación, y su oposición sería la misma contradicción primordial. Y quizás Nietzsche estaba pensando en una equiparación semejante —concretamente, que Dioniso es el dolor primordial— cuando en una ocasión en la que nos habla del arte dionisiaco nos dice que aquí, en este arte, "lo dionisiaco, comparado con lo apolíneo, se muestra como la violencia artística eterna y originaria que proporciona existencia al mundo entero del fenómeno"<sup>401</sup>.

### III. Sentido de la apariencia

Antes hemos comentado que Schopenhauer considera una mediocridad filosófica afirmar que el mundo y la vida tengan un sentido; que su filosofía, en ningún caso, establece un propósito en el devenir de los astros y de la historia; que cualquier pensamiento de este tipo, que cualquier comprensión que se construya sobre finalidades y misiones de la existencia, está totalmente alejado de la profunda realidad del mundo, de la voluntad que siempre es lo que es, ajena a todo cambio, incesante y sin remedio. Y también habíamos anunciado que Nietzsche, en este punto, rompe radicalmente con Schopenhauer; que el mundo y la vida tienen un sentido, que el devenir de la apariencia responde a un propósito y que es posible

---

<sup>399</sup> Heráclito, ss. VI-V a. C., en *Los filósofos presocráticos I*, pp. 311-397, Op. cit., p. 372.

<sup>400</sup> Fragmento 7 [165]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., p. 187.

<sup>401</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 437.

que nuestra comprensión acceda a la realidad metafísica o, lo que es lo mismo, que la realidad metafísica se adecúe a las directrices de nuestra comprensión. Ahora acabamos de ver, efectivamente, que el Uno-primordial necesita crear y contemplar la apariencia para redimirse, es decir, que la existencia del mundo de la apariencia tiene un sentido, un cometido, una finalidad: redimir al Uno-primordial. Consecuentemente, el sentido del hombre y de su vida será redimir a su creador, servir de leño para proporcionar más calor al siempre necesitado Uno-primordial hasta ser consumido por completo y reemplazado sin ningún miramiento.

### III. a. La justificación del mundo de la apariencia

Se podría decir que el placer primordial, la redención del Uno-primordial, es obtenida a costa del sufrimiento de los individuos —un sufrimiento que, por lo demás, estos tratan de evitar, de evadir, de ocultar, de aliviar, del mismo modo que el Uno-primordial no hace más que aliviar su propio dolor primordial, huir de él, escapar y liberarse de él. Y nos damos cuenta de que esto es sumamente interesante, pues será algo que permanecerá como fundamental en las futuras obras de Nietzsche: los sufrimientos de los individuos del mundo son necesarios para un placer superior, para un fin redentor, y quedan justificados por este placer. Traigamos las siguientes palabras de Zaratustra, en donde habla de la venida de una nueva vida ante la que toda vida pasada, por muy despreciable que pueda haber sido, queda justificada y queda afirmada, una nueva vida que redimirá la tierra y dará sentido a la miseria que en ella ha reinado, una nueva vida que será capaz de querer existir una y otra vez eternamente y que será capaz de afirmar una y otra vez todo pasado, pues todo pasado ha sido necesario para que esta nueva vida viniera:

¿Habéis aprendido ya mi canción? ¿Adivináis lo que quiero? ¡Bien! ¡Adelante!  
Hombres superiores, ¡cantadme ahora este canto de ronda!

¡Cantadme la canción cuyo título es *Otra vez* y cuyo significado es «¡Por toda la eternidad!», cantad, hombres superiores, el canto de ronda de Zaratustra!

*¡Oh, hombre, presta atención!*

*¿Qué dice la profunda medianoche?*

*«Yo dormía, dormía, —*

*y de un profundo sueño he despertado: —*

*El mundo es profundo*

*y más profundo aún de lo que pensó el día.*

*Profundo es su dolor. —*

*El placer — más profundo aún que el sufrimiento:*

*El dolor dice: ¡pasa!*

*Pero todo placer quiere eternidad —,*

*— ¡quiere profunda, profunda eternidad!»<sup>402</sup>*

Tal y como ya hemos dejado establecido, el Uno-primordial es la verdadera y única realidad y la apariencia es su propia imagen que él mismo se crea, imagen que solo existe epistemológicamente y que es considerada obra de arte. Esto quiere decir que no hay nada en este mundo de apariencias que escape del Uno-primordial, o, si somos más exactos: que no hay nada que escape de lo que el Uno-primordial es, que no hay nada que escape de ser su imagen o su representación. Es decir, no podemos postular una especie de libertad en el creador y no es del todo adecuado hablar de sus designios, pues lo que él hace es mirarse a sí mismo, soñarse, y la única manera que tendría para modificar libremente su creación sería ser algo distinto de lo que es, tener la libertad para ser otra cosa y, así, poder crear imágenes y apariencias diferentes. Esto no hace más que solidificar con más profundidad nuestro convencimiento de que la apariencia es inevitable e inviolable, en el sentido de que no puede haber nada en ella que deje de ser apariencia, obra de arte o creación de su creador. Quizás en relación a esto Nietzsche menciona en uno de sus *Fragmentos* el *vivir según la naturaleza* de los estoicos y Rousseau y se pregunta: "¿Por lo general se cuestiona si nosotros podemos hacer algo contra la naturaleza, y si nos podemos abandonar en general a la naturaleza?"<sup>403</sup> En otro de sus *Fragmentos* es mucho más explícito y nos dice lo siguiente: "Si la voluntad se intuye a sí misma, siempre debe ver lo mismo, es decir, la apariencia debe ser lo mismo que el ser, inmutable, eterna. No se puede hablar, por lo tanto, de un fin, y mucho menos de que se malogra el fin"<sup>404</sup>. A menos únicamente que el Uno-primordial deje de ser lo que es, a menos que el dolor primordial se agote y la necesidad de redención desaparezca, la creación de la apariencia será eterna y el individuo seguirá apareciendo de la única forma posible: como imagen del dolor primordial que redime, en mayor o en menor medida, al Uno-primordial.

Por lo tanto, si la apariencia es obra de arte y redención, podríamos relacionar el arte con la redención y decir que el Uno-primordial, siendo artista, se redime, y que la creación, siendo creación artística, es redentora. Y si tenemos en cuenta que todo el mundo de la apariencia es una creación artística y que también es la redención del Uno-primordial, podríamos atrevernos a decir que la relación entre el arte y la redención es tan íntima, que siempre que se hable de

---

<sup>402</sup> F. Nietzsche, *Obras completas IV*, Op. cit., 277.

<sup>403</sup> Fragmento 7 [155]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., p. 185.

<sup>404</sup> Fragmento 7 [168]. Ibid., p. 188.

arte se estará hablando de redención y siempre que se hable de redención se estará hablando de arte, es decir, que ambos términos son intercambiables. Al fin y al cabo, lo único que existe es un Uno-primordial artista y necesitado de redención que crea, sueña, se representa una obra de arte que es redención.

Estamos preparados para entender las siguientes palabras: que "solo como *fenómeno estético* están eternamente *justificados* la existencia y el mundo [*nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt*]"<sup>405</sup>. En otra ocasión se repite: "repito mi anterior tesis de que solo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo"<sup>406</sup>. Ante todo, que un fenómeno esté justificado lo entendemos como un fenómeno que hace justicia y que cumple con lo que se espera de todo fenómeno, y lo que se espera en su más profundo cometido es redimir al Uno-primordial. Además, si tenemos en cuenta lo que hemos dicho acerca de la identidad entre fenómeno artístico y fenómeno redentor, podemos comprender el significado de esta sentencia de esta manera: que solo como fenómeno redentor está justificada la existencia, el mundo y el individuo, o que solamente siendo los redentores del Uno-primordial nos está justificado o nos es lícito permanecer en la existencia.

Por lo tanto, debemos decir que todo fenómeno artístico es un fenómeno redentor o, lo que es lo mismo, que toda la apariencia, toda ella, redime al Uno-primordial —que todo el mundo es un fenómeno redentor, si acaso se pretende afirmar, al mismo tiempo, que todo el mundo es una creación artística del Uno-primordial.

En este punto tenemos que recordar lo que antes expusimos en relación a la experiencia dionisiaca. Si prestamos atención a la faceta destructora de lo dionisiaco que hace que el individuo se redima, no podemos considerar lo dionisiaco como un fenómeno redentor y, por lo tanto, un fenómeno estético. Solo con Apolo se redime el Uno-primordial, así que esa naturaleza destructora de Dioniso es una existencia injustificada. Sin embargo, lo dionisiaco es una de las dos «pulsiones artísticas» de la naturaleza, lo dionisiaco es un «fenómeno artístico [*künstlerisches Phänomen*]» —que entendemos como sinónimo de «fenómeno estético [*ästhetisches Phänomen*]», pues no encontramos ningún motivo para diferenciar entre ambos tipos de fenómenos—, y, por lo tanto, debe ser un fenómeno redentor. Quizás por eso mismo Nietzsche introdujo el poder perfeccionador de la apariencia propio de lo apolíneo en la experiencia dionisiaca —que el embriagado se convierte en un dios onírico—: para poder decir que es un fenómeno redentor y estético, para poder hacerlo digno, para poder justificarlo,

---

<sup>405</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 355.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 435.

para que sea un fenómeno lícito en este mundo. Por lo demás, si tomáramos lo dionisiaco en el sentido de los dolores del mundo, también queda claro que se trataría de un fenómeno estético y redentor.

Pero que Nietzsche diga que solo como fenómeno estético la existencia está justificada deja entrever la posibilidad de una existencia injustificada o ilícita, es decir, de una existencia que no es fenómeno estético, de una existencia que escapa de la creación de su creador, de una existencia corrupta, que se rebela, se independiza y comienza a existir de un modo distinto a todo el resto del mundo existente. Aunque todavía no haya llegado el momento de enfrentarnos con la imposibilidad de que un fenómeno de la creación artística de la apariencia no sea un fenómeno artístico, podemos empezar a comentar algo muy resaltable: que a Nietzsche le parece una aberración que algo así exista, una aberración y una ofensa cósmica. Y, como ya hemos anunciado, después veremos que Nietzsche afirma tal imposibilidad —sostenida en una única *razón*: denigrar dicho fenómeno, al no considerarlo artístico. Preguntémosnos, al igual que él había hecho ante el *vivir según la naturaleza* de los estoicos y Rousseau, si acaso es posible que una parte de la apariencia creada no sea fenómeno estético, deje de ser apariencia y deje de ser, por consiguiente, redención del Uno-primordial.

Precisamente en aquel *Ensayo de autocrítica* que escribió once años después de *El nacimiento de la tragedia* resalta Nietzsche que la justificación estética del mundo que en esta obra se afirma es totalmente opuesta a la justificación moral del mundo que el cristianismo afirma: "*Contra* la moral, así pues, se volvió entonces, con este libro problemático, mi instinto, como un instinto defensor de la vida, y se inventó una contradocctrina radical y una contravaloración radical de la vida, una doctrina y una valoración opuestas puramente artísticas, una doctrina y una valoración *anticristianas*"<sup>407</sup>. No obstante, nosotros no podemos evitar pensar que no por

---

<sup>407</sup> Ibid., pp. 333-334. Algunos han resaltado este hecho —el de la valoración estética del mundo, como contraposición a la propia del cristianismo— como fundamental en esta obra: "The importance of aesthetics in Nietzsche's first published work, *The Birth of Tragedy*, has been recognized, but its importance to his last works has not been as widely acknowledged. In the first preface to *The Birth of Tragedy*, entitled "Foreword to Richard Wagner" and dated "end of the year, 1871," Nietzsche writes that his book discusses very grave "Germanic problems." He wonders if some of his readers will find it offensive that an aesthetical problem would be taken so seriously, that art should be seen as "the highest duty," and "real metaphysical activity of this life" (BT, "Foreword"). In the new preface to the work, "An attempt at Self Criticism," published in 1886 Nietzsche admits that one could call this "Artists' Metaphysics" arbitrary, idle, fantastic, but this would not constitute an objection to it. This Artists' Metaphysics announces a spirit that will struggle against the moral explanations and meaning of individual worth (BT, "Self-Criticism," 5). Nietzsche stresses that there is no greater opposition than the one between this purely aesthetic understanding and the Christian way of seeing the world. His aestheticism, in contrast to Christianity, does not attempt to measure with absolute standards, and places the concept of God in the category of lies". En James J. Winchester, 1999, *Nietzsche's aesthetic*

hablar únicamente de arte y no de moral está escapando de una justificación propiamente moral del mundo; es decir, que poco importa que use el término *justificación artística*, pues en el fondo lo que pretende y consigue es justificar —y también condenar— aquellos fenómenos del mundo que a él le conviene justificar —o condenar. Nos dice que el mundo es una creación artística del Uno-primordial y que solo como fenómeno artístico el mundo está justificado, solo para poder denigrar y condenar aquello que él considera que no es fenómeno artístico, tal y como veremos. Puede que esta no sea una valoración cristiana de la existencia, pero es una valoración —una valoración que no está sostenida en sólidas razones, sino que rompe con la propia racionalidad, empezando por el hecho de que es imposible que algo deje de ser un fenómeno artístico.

### III. b. La unión mística es una unión con el placer primordial

Con todo lo dicho entendemos lo que ocurre en la unión mística: el dionisiacamente poseído abandona los dolores del mundo de los individuos para pasar al otro lado, para poder participar del placer que dichos dolores otorgan al Uno-primordial. Antes habíamos mencionado que en tal unión se siente un placer y también nos habíamos aventurado a decir que tal unión debía de ser con la parte redimida del Uno-primordial; ahora podemos decir que este placer es el mismo placer primordial, y lo podemos decir con seguridad, pues Nietzsche dice con suma claridad que en la unión propia de la experiencia dionisiaca "nos hemos unificado con el inconmensurable placer primordial por la existencia"<sup>408</sup>, "somos los vivientes-felices, no como individuos, sino como lo *único* viviente, con cuyo placer procreador estamos fusionados"<sup>409</sup>, o que "somos realmente, por breves instantes, el ser primordial mismo, y sentimos su incontenible afán de existencia y placer por la existencia"<sup>410</sup>.

---

turn: *reading Nietzsche after Heidegger, Deleuze, Derrida* (Albany: State University of New York Press 1999), p. 124.

También Fernando Rampérez, 2014, *El velo, la apariencia y algo demasiado grande. Comentario a los párrafos 3 y 4 de El nacimiento de la tragedia*, pp. 37-56 de la revista *Hybris: revista de filosofía*, vol. 5, nº especial: *El arte de Dionisos*, Julio 2014 (Chile: Cenaltes Ediciones 2014), p. 53, dice: "la justificación estética debe entenderse contra la justificación moral de la existencia que propone el cristianismo. Es decir, que la existencia se crea a sí misma, y en ello está su valor, y no en fundamento justificador alguno". Es cierto que Nietzsche contrapone —en el *Ensayo de autocrítica*— la justificación estética del mundo a la justificación moral propia del Cristianismo, pero no es cierto que esa justificación estética signifique que la existencia se cree a sí misma. La existencia no se crea a sí misma y su valor precisamente está en ser una redentora creación del Uno-primordial.

<sup>408</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 404.

<sup>409</sup> Ibid., p. 405.

<sup>410</sup> Ibid., p. 404.



Nosotros, en tanto que individuos, en tanto que imágenes oníricas medidas por las necesidades del Uno-primordial, la existencia se nos aparece como una prisión indeseable, y por eso el único verdadero consuelo es un "consuelo metafísico"<sup>411</sup>, que consiste en abandonar el mundo de la individuación y hundirse en el placer primordial que precisamente el mundo de la individuación produce, hundirse y alimentarse de él, como una abeja obrera que roba la jalea que ella misma produce para su reina.

---

<sup>411</sup> Ibid., p. 404.

## SEGUNDA PARTE: ESTÉTICA

El tema más resaltable o llamativo de la obra es el arte, y es en el arte en donde debemos detenernos ahora. Ya el mismo título completo de la obra —*El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*— nos exige prestar especial atención al arte, concretamente a la tragedia y especialmente a la música. Por supuesto, para comprender en profundidad los fenómenos estéticos siempre habremos de hundirnos en las profundidades metafísicas; pero estas ya las hemos expuesto y no resultará complicado volver a ellas cuando sea conveniente.

#### 4. Wagner

Hemos estado prestando atención casi exclusivamente a las influencias, similitudes y diferencias entre las ideas expuestas en esta obra y el pensamiento de Schopenhauer; pero ahora, que nos disponemos a explorar el fenómeno artístico entre los hombres, tenemos que resaltar la figura de Richard Wagner, sobre todo la del Richard Wagner que Nietzsche conoció, es decir, la del Richard Wagner imbuido, encantado y transformado por la filosofía de Schopenhauer —de manera que resaltar la figura de este músico no nos libraré del pensamiento de este filósofo, sino, más bien, lo resaltaré. Que *El nacimiento de la tragedia* esté dedicado a Wagner, que en el prólogo se diga de él que es "mi muy venerado amigo"<sup>412</sup>, "mi sublime precursor"<sup>413</sup>, y que el autor, en todo lo que se dice en el libro, "se comunica con usted como con una persona que estuviera presente"<sup>414</sup>, basta para que nos preguntemos quién es este hombre y qué relación mantenía con Nietzsche.<sup>415</sup>

##### I. Inclinación musical en Nietzsche

###### I. a. Primeros tiempos

No está de más empezar resaltando la inclinación que Nietzsche sentía desde joven por la música, una inclinación tan fuerte como por la poesía. Ya su padre, según él mismo nos cuenta en la autobiografía que escribió a los 14 años<sup>416</sup>, "cultivaba la literatura y la música"<sup>417</sup> y se caracterizaba por "un notable talento para el piano"<sup>418</sup>, por lo que su familiaridad con este arte y quizás sus primeros aprendizajes comenzaron en la misma infancia.<sup>419</sup> Y es en esta

---

<sup>412</sup> Ibid., p. 337.

<sup>413</sup> Ibid., p. 337.

<sup>414</sup> Ibid., p. 337.

<sup>415</sup> No ha pasado esta relación desapercibida. Así, Peter Sloterdijk, 1986, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Op. cit., p. 36, dice que "no se puede imaginar *El nacimiento de la tragedia* sin la influencia de Wagner".

Y no es extraño tampoco que Wagner instara a Nietzsche a escribir la obra, y que por eso se diga, en Rüdiger Safranski, 2000, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Op. cit., pp. 59-60, que: "Richard Wagner se había hecho muy rápidamente una imagen de las habilidades de Nietzsche, especialmente de aquellas ventajas que a su juicio podían ser útiles para sus propios fines [...]. Se atormenta con la filosofía, lo mismo que Nietzsche con la música, sin conseguir nada consistente. Pero la filología es tan importante para él como la música para Nietzsche. [...]"

"Wagner incitaba al joven profesor a emprender algo audaz en la filología clásica. Nietzsche se deja entusiasmar. [...] Nietzsche escribe su primera obra grande, a saber, *El nacimiento de la tragedia*."

<sup>416</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., pp. 67-85.

<sup>417</sup> Ibid., p. 67.

<sup>418</sup> Ibid., p. 67.

<sup>419</sup> A este respecto, son interesantes las siguientes palabras: "It does appear, however, that Franziska left most disciplinary matters to her husband and with good reason. Friedrich didn't like to be balked and

autobiografía en donde encontramos unas interesantes observaciones sobre la música que Nietzsche se da la libertad de exponer.

Dice que la música "alegra el ánimo y aleja los pensamientos tristes"<sup>420</sup>, que "proporciona, asimismo, un agradable pasatiempo, y preserva del aburrimiento a todo aquel que se interese por ella"<sup>421</sup>, pero que "Dios nos ha dado la música, *en primer lugar*, para elevarnos a lo alto"<sup>422</sup>, que "su objetivo principal es dirigir nuestros pensamientos hacia lo alto, elevarnos, conmovernos profundamente"<sup>423</sup> y que este es, sobre todo, "el fin de la música religiosa"<sup>424</sup>. La música es un don divino, un "regalo maravilloso de Dios"<sup>425</sup> que permite al hombre acercarse a su creador: "todo lo que el Señor nos da ha de servirnos de bendición si lo empleamos correcta y sabiamente"<sup>426</sup>. Pero es posible que este don sea utilizado deshonrosamente, que este arte pueda malograrse y denigrarse: "si la música se usa solo para el regocijo y la exhibición ante los demás, entonces será pecaminosa y perjudicial"<sup>427</sup> y "es justamente esto lo más frecuente: casi toda la música moderna va tras estas huellas"<sup>428</sup>, como "la llamada «música del futuro» de un Liszt, de un Berlioz"<sup>429</sup>. Además, a quienes desprecian la música dice que "hay que considerarlos tontos, semejantes a animales"<sup>430</sup>.

Queda claro, por lo tanto, que en el momento en el que escribe estas observaciones, cuando tiene 14 años, Nietzsche ya ha impregnado a la música de un benéfico, valioso y divino aura que irá solidificándose con el tiempo. Pero si queremos retrotraernos más en el pasado y si

---

was described as a "boisterous child" who, when angry, would throw himself on the floor in what was apparently a tantrum. According to Förster-Nietzsche (seconded by Adalbert Oehler, Franziska's confidant for a time), his parents soon discovered a swift means of relief. Ludwig had always loved music — it had been the one amusement he allowed himself outside of study — and he was an exceptional improviser. Now he found that he had only to touch the piano, and the boy would grow "still as a mouse." Soon Franziska was begging her husband to play whenever the son was grumpy. Of course, Ludwig also practiced more conventional modes of discipline — physical punishment, warnings about the wrath of God, and modeling a good example for the boy to imitate. He had twice held tutoring posts in Altenburg, and he was probably quite skillful in dealing with children. Friedrich seems to have responded to his guidance with a willingness which the family probably found winning and reassuring. He was, by all accounts, an exceptionally "good", dignified, and above all self-controlled child, his only flaws being the above-mentioned tantrums and occasional stubbornness", en Daniel Blue, 2016, *The making of Friedrich Nietzsche: The Quest for Identity, 1844-1869* (Cambridge: Cambridge University Press 2016), p. 28.

<sup>420</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 81.

<sup>421</sup> Ibid., p. 81.

<sup>422</sup> Ibid., p. 81.

<sup>423</sup> Ibid., p. 81.

<sup>424</sup> Ibid., p. 81.

<sup>425</sup> Ibid., p. 82.

<sup>426</sup> Ibid., p. 81.

<sup>427</sup> Ibid., p. 81.

<sup>428</sup> Ibid., p. 81.

<sup>429</sup> Ibid., p. 82.

<sup>430</sup> Ibid., p. 82.

queremos ser más precisos y establecer una especie de punto de inflexión, podríamos mencionar una experiencia que Nietzsche tuvo alrededor de los 10 años y que se rememora en esta misma autobiografía, una experiencia que consistió en escuchar el Aleluya de *El Mesías* de Händel. Dice que se sintió "como impulsado a unirme al canto, que me parecía el coro jubiloso de los ángeles acompañando con sus voces a Jesucristo ascendiendo a los cielos"<sup>431</sup> y que enseguida tomó "la firme decisión de componer algo similar"<sup>432</sup>, así que, al volver a su casa, se entregó a dicha tarea y "continué esta composición durante años"<sup>433</sup>. No debió de obtener un resultado satisfactorio ni definitivo, pues, de lo contrario, algo nos diría. Lo que sí nos dice es que esta entrega le fue beneficiosa porque "el estudio de las leyes de la armonía me enseñó a tocar un poco mejor directamente de la partitura, sin ensayar"<sup>434</sup>, y también nos dice que durante este tiempo fue testigo de otras obras que debieron conmoverle, como "el impresionante *Requiem*"<sup>435</sup> de Mozart, el *Judas Macabaeus* de Händel, *La Creación* de Haydn o el *Sueño de una noche de verano* de Mendelssohn<sup>436</sup>, y que fue formándose en él un gusto por lo clásico —"Mozart y Haydn, Schubert y Mendelssohn, Beethoven y Bach"<sup>437</sup>— y "un odio implacable hacia toda la música moderna y por todo lo no clásico"<sup>438</sup>.

Si buscamos un poco más por los tempranos escritos de Nietzsche encontramos más confirmaciones de lo que estamos diciendo sobre sus inicios en el arte musical —sobre sus primeras profundas experiencias. En unos escritos que datan de 1859<sup>439</sup>, una especie de diario que Nietzsche escribió mientras estudiaba en Pforta, encontramos, cuando Nietzsche escribe sobre su quinceavo cumpleaños —esto es, cuando escribe el mismo día o poco después de su cumpleaños—, una especie de vista retrospectiva, de vista hacia las inquietudes que desde niño ha tenido, en donde dice que "a los nueve años comenzó en mí la inclinación por la poesía"<sup>440</sup> y que a "los once años se me despertó, por vez primera, la inclinación por la música religiosa y, finalmente, por el arte de la composición"<sup>441</sup>.

---

<sup>431</sup> Ibid., p. 77.

<sup>432</sup> Ibid., p. 77.

<sup>433</sup> Ibid., p. 77.

<sup>434</sup> Ibid., p. 77.

<sup>435</sup> Ibid., p. 77.

<sup>436</sup> Ibid., p. 77.

<sup>437</sup> Ibid., p. 77.

<sup>438</sup> Ibid., p. 77.

<sup>439</sup> Abril-octubre de 1859. Ibid., pp. 89-114.

<sup>440</sup> Ibid., p. 113.

<sup>441</sup> Ibid., p. 113.

En otro escrito posterior —una pequeña autobiografía<sup>442</sup> basada en la que hiciera en 1858—, datado en 1861, cuando tenía 16 años, Nietzsche vuelve a decir que fue en esos tiempos en los que escuchó el Aleluya de *El Mesías* cuando desarrolló "la inclinación a la música"<sup>443</sup>, una inclinación que "en el transcurso del tiempo se fue acentuando y ahora está enraizada firme e inalterablemente en mi alma"<sup>444</sup>. Además, en otro escrito posterior<sup>445</sup>, en otra pequeña autobiografía, nos confirma de nuevo que fue en aquel periodo cuando "germinó entonces la afición por la música"<sup>446</sup>.

No nos sorprende que la atracción hacia la música estuviera al principio relacionada con la religiosidad, que la considerase un don divino y que él experimentase elevarse hasta Dios, porque ya sabemos que desde niño Nietzsche fue un cristiano y un creyente y que su fe se mantuvo hasta la adolescencia, momento en el cual menguó progresivamente hasta tornarse en objeto de sus más radicales desprecios. Lo que sí nos sorprende es que esta afición pronto discriminó a la música no clásica, es decir, a la música coetánea a Nietzsche, a la música que él consideraba moderna y del futuro y en la que habría que incluir a Wagner. Por eso mismo, en los inicios de su acercamiento a Wagner, cuando comienza a prestarle atención, a conocerle, a escucharle, a sentir una especial atracción, Nietzsche duda de aquel arraigado juicio infantil, tiene que dudar, no puede sentenciar que esta música no clásica no le intrigue, aunque tampoco puede cambiar radicalmente de postura.

#### I. b. Encuentro con las obras de Wagner

Cuando en Leipzig, en 1866 y casi con 22 años, poco después de haber descubierto a Schopenhauer —quien, por lo demás, debido a las alabanzas y enaltecimientos que hace de la música, le confirmará y acrecentará la inclinación hacia este arte—, le escribe a un amigo<sup>447</sup> sobre un extracto para piano de *La Walkiria*<sup>448</sup>, le dice que "grandes bellezas y virtudes hacen

---

<sup>442</sup> Marzo-Agosto de 1861. Ibid., pp. 128-130.

<sup>443</sup> Ibid., p. 130.

<sup>444</sup> Ibid., p. 130.

<sup>445</sup> Abril-septiembre de 1863. Ibid., pp. 139-141.

<sup>446</sup> Ibid., p. 140.

<sup>447</sup> Carta del 11 de octubre de 1866 dirigida a Carl von Gersdorff. En F. Nietzsche, *Correspondencia I*, Op. cit., pp. 421-425.

<sup>448</sup> Fue Karl Klindworth quien elaboró el extracto completo para piano de esta obra, un alumno de Liszt a quien Wagner se la encargó en 1855.

de contrapeso a las grandes fealdades y defectos"<sup>449</sup> y que "no me atrevo a emitir ningún juicio"<sup>450</sup>.

Que Wagner le sumiera en desconcierto e inquietud y que se convirtiera en foco de su interés no solo se muestra en el hecho de que este extracto para piano de *La Walkiria* fuera objeto de sus conversaciones con sus amigos, sino objeto de un pequeño escrito<sup>451</sup>. Si Nietzsche se caracterizara por dedicar a los músicos y a sus obras pequeños escritos en los que recoger pensamientos e impresiones, no nos llamaría tanto la atención que se preocupara en esta ocasión por escribir algo sobre Wagner; pero no es el caso, no tiene por costumbre sentarse y escribir sobre músicos y obras, lo que nos muestra de la manera más clara que Wagner, desde su descubrimiento, se fue convirtiendo en alguien mucho más importante que el resto de la música que conocía, en alguien hacia quien la atención se dirigía con gran curiosidad y, también, esperanza. En dicho pequeño escrito comienza siendo claro: "La estética musical va por mal camino: falta un Lessing que fije sus límites frente a la poesía. En nada se siente esto con más claridad que en el caso del extraordinario compositor y poeta cuya última obra tenemos ante nosotros"<sup>452</sup>. No obstante, a pesar de tales palabras, añade Nietzsche que Wagner aún no ha dado lo mejor: que la formación de Wagner aún no ha concluido y que "los últimos frutos que madura el sol de un nuevo principio no han aparecido todavía"<sup>453</sup>, y por eso avisa que cada "juicio sobre su completitud es, por lo tanto, un prejuicio"<sup>454</sup>, es decir, que todavía no puede juzgarle porque aún no conoce todo lo que Wagner creará y será. Lo que después hace Nietzsche es comentar ciertas escenas de la obra y su correspondiente música, comentar tal correspondencia, la unión de la música con la historia que se desarrolla, de la música con la poesía, y aunque es cierto que no hay menosprecios ni se dice qué hay de erróneo y qué es lo que Wagner tiene que mejorar, también es cierto que no hay alabanzas ni se señala qué hay de correcto o acertado; así que nada podemos sacar en claro. Nos resulta interesante que a pesar de no atreverse Nietzsche a emitir todavía ningún juicio definitivo sobre Wagner, sí se atreve a decir, a creer, que Wagner todavía no ha llegado a la cima de su arte y que, por lo tanto, todavía no se ha enderezado la estética musical; sobre todo porque se está basando en una única creación de las muchas que Wagner ya había dado a luz, una creación que es, además, solo un extracto para piano de la verdadera obra. También nos

---

<sup>449</sup> Ibid., p. 424.

<sup>450</sup> Ibid., p. 424.

<sup>451</sup> Un texto elaborado entre septiembre y diciembre de 1866. F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., pp. 223-224.

<sup>452</sup> Ibid., p. 223.

<sup>453</sup> Ibid., p. 223.

<sup>454</sup> Ibid., p. 223.

resulta interesante que se hable de un restablecimiento de la estética musical consistente en la fijación de los límites de la música frente a la poesía, pues este problema de la relación de ambos órdenes artísticos aparecerá en *El nacimiento de la tragedia* y, además, será —o, mejor dicho, ya había sido— fuente de preocupaciones y divagaciones del mismo Wagner.

Dos años después de este escrito sobre Wagner, en 1868, cuando tenía 23 años, su juicio y esperanzas ya están asentados. A otro amigo<sup>455</sup> le escribe que ha descubierto "al verdadero santo de la filología, un filólogo auténtico y real, en definitiva un mártir (todos los tontos <historiadores de la> literatura se creen con el derecho de orinarse sobre él: esto es el martirio). ¿Sabes cómo se llama? ¡Wagner, Wagner, Wagner!"<sup>456</sup>. Quizás Nietzsche había leído alguno de los escritos de Wagner, quizás tenía en mente alguna de las ideas que este había expuesto sobre la tragedia griega en *Ópera y drama*, y por eso resalta —y exalta— al filólogo Wagner, o quizás simplemente haya encontrado en su música, al fin, lo que esperaba encontrar: un arte que ejemplificara una nueva y definitiva estética. Lo que parece seguro es que ahora Wagner es visto como el comienzo de un nuevo periodo artístico que Nietzsche ansía ver, la venida de grandes bienes y dichas para el amante del arte, un artista en el que se puede creer. Muy poco tiempo después le dice a otro amigo<sup>457</sup> que "no puede uno asombrarse lo bastante de lo significativas que son todas y cada una de las dotes artísticas de este hombre"<sup>458</sup> y que le gusta en Wagner "lo que me gusta en Schopenhauer, el aire ético, el aroma fáustico, la cruz, la muerte y la sepultura"<sup>459</sup>. También en esta carta le muestra a su amigo la intención de acercarse a la hermana de Wagner, Ottilie, quien residía en el mismo Leipzig en el que Nietzsche vivía, casada con el orientalista Hermann Brockhaus y de quien le habían contado "cosas maravillosas"<sup>460</sup>. No es difícil imaginar que, en realidad, a Nietzsche no le interesaba la hermana de Wagner, sino Wagner mismo, y esto se delata en el hecho de que cuando sus verdaderos propósitos se cumplieron con creces —cuando conoce al mismo Wagner precisamente al mismo tiempo que a su hermana—, sí tiene mucho que contar a sus amigos sobre él, pero nada sobre esta mujer de la que se hablaban cosas maravillosas.

---

<sup>455</sup> Carta de septiembre de 1868 dirigida a Paul Deussen. En F. Nietzsche, *Correspondencia I*, Op. cit., pp. 529-530.

<sup>456</sup> Ibid., p. 530.

<sup>457</sup> Carta del 8 de octubre de 1868 dirigida a Erwin Rohde. Ibid., pp., 533-536.

<sup>458</sup> Ibid., p. 534.

<sup>459</sup> Ibid., pp. 534-535.

<sup>460</sup> Ibid., p. 534.



### I. c. Encuentro con Wagner

El encuentro se produjo el 8 de noviembre de 1868, cuando Nietzsche tenía 24 años, y al día siguiente se lo cuenta en detalle a un amigo<sup>461</sup>; un encuentro en el que vivió, según le cuenta al amigo, "emociones tan agradables y de un saber tan fuerte, que todavía hoy estoy embargado por ellas"<sup>462</sup>. Todo empezó porque Wagner había decidido hacer una visita a sus familiares de Leipzig y en una de las veladas en casa de su hermana Ottilie se sentó al piano y tocó un *lied* de *Los maestros cantores de Núremberg*. Sucedió entonces que una de las personas presentes, una amiga de su hermana, la mujer del profesor Ritschl, aquel profesor al que había seguido Nietzsche desde Bonn hasta Leipzig y que tanto animaba al filólogo Nietzsche, le comentó a Wagner que ella ya conocía esa pieza, que un joven conocido se la había tocado, y Wagner, impresionado y admirado, quiso conocer a aquel intérprete. Así que Nietzsche fue invitado a otra de las veladas para que el célebre músico pudiera conocerle. Wagner tocó al piano, antes y después de cenar, "todos los pasajes importantes de los Maestros cantores, imitando todas las voces de una manera muy desinhibida"<sup>463</sup>. Y entre las palabras que ambos se dirigieron, resalta Nietzsche "una larga conversación sobre Schopenhauer: ¡Ah! Comprenderás qué gozada fue para mí oírle hablar de él con un entusiasmo completamente indescriptible, lo que él le agradecía, cómo Schopenhauer era el único filósofo que había comprendido la esencia de la música"<sup>464</sup>. Sin duda, Nietzsche se llevó una gran impresión de este encuentro, y parece que a Wagner le agradó, porque, "cuando nos preparábamos para marchar, me estrechó calurosamente la mano y me invitó con gran amabilidad a visitarle para tratar sobre música y filosofía"<sup>465</sup>.

Días después volverá a escribir Nietzsche a su amigo<sup>466</sup> y ya situará a Wagner a la misma altura que a Schopenhauer, llamándolos "*deos maximos*"<sup>467</sup>. Más adelante, a este mismo amigo<sup>468</sup>, le recomendará leer *Ópera y drama*, de Wagner, y le exhortará a que se siente cómodo junto a la estufa y que piense, "cuando encuentres bellos pasajes —y son innumerables—, que un buen amigo en Leipzig disfruta de una manera totalmente infantil con los mismos pasajes"<sup>469</sup>. No mucho tiempo después<sup>470</sup>, le volverá a hablar al mismo amigo sobre Wagner, sobre los años

---

<sup>461</sup> Carta del 9 de noviembre de 1868 dirigida a Erwin Rohde. Ibid., pp. 544-549.

<sup>462</sup> Ibid., p. 548.

<sup>463</sup> Ibid., p. 548.

<sup>464</sup> Ibid., p. 548.

<sup>465</sup> Ibid., p. 548.

<sup>466</sup> Carta del 20 de noviembre de 1868 dirigida a Erwin Rohde. Ibid., pp. 550-552.

<sup>467</sup> Ibid., p. 551.

<sup>468</sup> Carta del 25 de noviembre de 1868 dirigida a Erwin Rohde. Ibid., p. 552.

<sup>469</sup> Ibid., p. 552.

<sup>470</sup> Carta del 9 de diciembre de 1868 dirigida a Erwin Rohde. Ibid., pp. 554-557.

anteriores a conocerle personalmente, cuando solo le conocía por sus creaciones; le dirá que "se me presentaba como un problema insoluble y que de año en año hacía un renovado esfuerzo por comprender"<sup>471</sup>, pero que ahora ya salió de dudas: que "Wagner, tal y como lo conozco ahora, por su música, por sus poesías, su estética, y no en menor grado por aquellos momentos felices que pasé con él, es la más evidente ilustración de lo que Schopenhauer llama un genio"<sup>472</sup>. Y le hablará también de "las vibraciones emotivas de su música, de ese mar de sonidos schopenhauerianos cuyas olas más secretas siento batir en mí, de tal manera que escuchar la música wagneriana es para mí una intuición exultante, más aún, un asombroso descubrimiento de mí mismo"<sup>473</sup>.

No tardará mucho Nietzsche en interesarse por los círculos wagnerianos que ya en vida de Wagner rondaban al músico y a sus obras y se jactará ante su recurrente amigo<sup>474</sup> de haberse hecho notar "por mis opiniones sobre la música del futuro"<sup>475</sup> y de ser "muy solicitado por los partidarios de ella"<sup>476</sup>. Pero también se jactará de que "mis señores hermanos *in Wagnero* son en su mayoría muy obtusos y escriben repugnantemente"<sup>477</sup>, que esto hace que "en el fondo no exista ninguna sustancial afinidad entre ellos y el genio, y que tengan una mirada superficial que no llega hasta el fondo"<sup>478</sup>, y que ninguno de ellos "está maduro para el libro *Ópera y drama*"<sup>479</sup>. Además, le contará su experiencia escuchando *Los maestros cantores de Núremberg*: "ha sido la más grandiosa orgía de arte que me ha traído este invierno"<sup>480</sup>, el invierno de 1868-1869, esto es, más o menos un par de meses después de su primer encuentro con Wagner. Durante esta experiencia, dice, "tuve la más fuerte sensación de encontrarme de pronto como si estuviera en mi propia casa, y mis otras ocupaciones se me aparecían como una lejana niebla de la que me había liberado"<sup>481</sup>. No podemos evitar traducir esta experiencia a las ideas desarrolladas en *El nacimiento de la tragedia* y ver en esa vuelta al hogar una vuelta al seno materno primordial, a la patria primordial, es decir, una unión mística con el Uno-primordial, y en esa liberación de las ocupaciones una ruptura del *principium individuationis*; y no estaremos arrojándonos a inútiles comparaciones, porque después veremos que precisamente esto es lo que Nietzsche entiende que ocurre —o espera que

---

<sup>471</sup> Ibid., p. 557.

<sup>472</sup> Ibid., p. 557.

<sup>473</sup> Ibid., p. 557.

<sup>474</sup> Carta del 22 y 28 de febrero de 1869 dirigida a Erwin Rohde. Ibid., pp. 576-578.

<sup>475</sup> Ibid., p. 577.

<sup>476</sup> Ibid., p. 577.

<sup>477</sup> Ibid., p. 577.

<sup>478</sup> Ibid., p. 577.

<sup>479</sup> Ibid., p. 577.

<sup>480</sup> Ibid., p. 577.

<sup>481</sup> Ibid., p. 577.

ocurra— en la experiencia estética musical, de manera que podríamos ver en sus propias experiencias el origen o parte del origen de sus ideas acerca del arte. Tiempo después les dirá a su madre y a su hermana<sup>482</sup> que *Los maestros cantores de Núremberg* es "mi ópera preferida"<sup>483</sup>, aunque hemos de señalar que probablemente todavía no había visto ni escuchado ninguna otra ópera de Wagner, con lo que tal juicio no vale demasiado y solo nos muestra su entusiasmo por Wagner.<sup>484</sup>

Así termina Nietzsche sus estudios en Leipzig. En esta ciudad conoce a Schopenhauer y luego a Wagner, y con lo visto hasta ahora podemos estar seguros de que este músico pasará a ser tan admirado como lo era aquel filósofo. Por lo demás, que se haya convertido en un fanático wagneriano, que comience a ser devoto y creyente de una música del futuro, no significa que su postura sobre la música de su tiempo, sobre la música no clásica, haya cambiado. Más bien, la influencia de Wagner le afirmará su postura, pues, como veremos, Wagner no se considera igual a sus coetáneos músicos ni tampoco a sus predecesores en el arte operístico. Ahora Nietzsche se dirige a Basilea, en donde su relación con Wagner se solidificará y en donde escribirá *El nacimiento de la tragedia*.

## II. La teoría musical de Wagner

Cuando ambos se conocieron, Nietzsche tenía 24 años y Wagner 55; el primero aún no había producido nada resaltable y el segundo ya había pasado a la historia de la música y había escrito, además, interesantes tratados sobre estética. Sus óperas *Rienzi* —1842—, *El holandés errante* —1843—, *Tannhäuser* —1845— o *Lohengrin* —1850— ya hacía tiempo que habían visto la luz. Fue después de *Lohengrin* cuando se centró seriamente en dejar sentadas las bases de su estética, de la estética del drama musical o de la *obra de arte total* —*Gesamtkunstwerk*—, dando como resultado el destacado escrito —entre varios que realizó— *Ópera y drama*, redactado en el invierno de 1850-1851, del que diría a un amigo las

---

<sup>482</sup> Carta del 20 de abril de 1869 dirigida a Franziska y Elisabeth Nietzsche. En F. Nietzsche, *Correspondencia II*, Op. cit., pp. 53-54.

<sup>483</sup> Ibid., p. 53.

<sup>484</sup> Sería interesante hacer una relación de las obras que ha visto y no ha visto Nietzsche. Sabemos, por ejemplo, que Nietzsche no escuchó ni *Lohengrin* ni *El holandés errante* hasta después de haber publicado *El nacimiento de la tragedia*. En una carta del 25 de julio de 1872 le escribe a Hugo von Senger que tiene pensado escuchar *Lohengrin*, *El holandés errante* y *Tristán e Isolda* en un viaje a Múnich que tenía planeado hacer con su amigo Carl von Gersdorff, y le dice: "Usted sabe que el *Tristán* lo he escuchado dos veces — ¡pero las otras dos óperas nunca! ¡Nunca! ¿Es posible creerlo?" Ibid., p. 319. Por lo demás, este plan no salió. Sobre las demás obras —concretamente *Rienzi* y *Tannhäuser*—, poco sabemos; pero que sepamos tan poco nos inclina a pensar que Nietzsche no las escuchó, pues, de lo contrario, hablaría de ellas.

siguientes contundentes palabras: "Aquí tienes mi testamento; ahora puedo morir. Lo que pueda hacer a partir de ahora me parece un lujo inútil"<sup>485</sup>. Pero sentirse satisfecho con sus creaciones y alcanzar la gloria en vida, por muy imperecedera que se le presente, no consuela a un ambicioso mortal y Wagner siguió viviendo y creando.

Detengámonos, antes de dirigir la mirada hacia sus posteriores creaciones, en este escrito, en *Ópera y drama*, cuyo solo estilo basta para fascinarnos y cautivarnos al igual que lo hizo con Nietzsche.

## II. a. *Ópera y drama*

Ya en el mismo prólogo sospecha Wagner que la obra provocará un escándalo por la exposición que emprende de la "indignidad de la situación de nuestra ópera moderna"<sup>486</sup>. Y, en verdad, toda la primera parte gira en torno a la exposición de un gran error acontecido en el mundo de la ópera, un error que comenzó en el primer instante en el que la ópera nacía por las tierras italianas, un error que ha ido nutriéndose a lo largo de los compositores que han ido cultivando la ópera, un error cuya clara exposición, piensa Wagner, es necesaria para poder vencerlo y "a partir de allí llegar a ser de nuevo —realmente por primera vez— artistas que pueden abandonarse sin temor al impulso de su inspiración"<sup>487</sup>.

La ópera surge de la canción popular, y la canción popular "nació de una colaboración inmediata y simultánea del arte poética y del arte musical"<sup>488</sup>, es decir, que en ella "poesía y música son uno"<sup>489</sup>; pero, lejos de considerar la canción popular una gran obra de arte, Wagner dice que ni siquiera sería apropiado llamarla arte, sino, más bien, una "manifestación espontánea del espíritu popular por medio de la facultad artística"<sup>490</sup>. A continuación nos explica cómo de aquí surgió la ópera:

El hombre suntuario oía esta canción popular desde la lejanía; desde el lujoso palacio escuchaba a los segadores de paso, y lo que penetraba de la melodía en sus aposentos, allá en lo alto, era solo el aire musical, mientras que las palabras se perdían para él allá abajo. Si el aire musical era el *aroma* encantador de la flor y la palabra versificada era el *cuerpo* de esta flor con todos sus delicados órganos generativos, el hombre

---

<sup>485</sup> Carta de febrero de 1851 dirigida a Theodor Uhlig. R. Wagner, 1851, *Ópera y drama* (Madrid: Akal 2013), p. 5, en la introducción a esta obra realizada por Miguel Ángel González Barrio, *Ibid.*, pp. 5-18.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 84.

suntuario, que solo quería disfrutar parcialmente con sus nervios olfativos, pero no solidariamente a la vez con los ojos, separó de la flor este aroma y destiló artificialmente el perfume, que metió en botellitas para poder llevarlo consigo a capricho y rociarse él mismo y a sus magníficos enseres cuando le apeteciera.<sup>491</sup>

Desde entonces, la ópera ha continuado poniendo el predominio en lo musical, dejando que la poesía la acompañase, las más de las veces con total servidumbre; todo ha girado en torno a lograr efectos musicales sorprendentes, melodías inolvidables, permitir que el cantante mostrara su virtuosismo, y la poesía, el drama, ha sido menospreciado y sometido a la música. El ataque de Wagner a los compositores de ópera es furibundo, aunque es cierto que muestra una excepcional benevolencia y admiración hacia Mozart y Beethoven, a pesar de que estos no hayan logrado cambiar las tornas de la historia de la ópera, reconducirla definitivamente a su digno y verdadero cauce, tal y como pretende Wagner. El primigenio error de la ópera que todavía arrastra consigo consiste, por lo tanto, en que la música domine y someta a la poesía, en que la música sea el fin y la poesía un mero medio. La genuina ópera no será, no obstante, la igualdad y equilibrio de ambos elementos, sino lo contrario: que la poesía sea el fin y la música el medio de expresión. Por eso dice Wagner que "el *error* en el género artístico de la ópera ha consistido «en que un medio de expresión (la música) se ha convertido en el fin, y que el fin de la expresión (el drama) se ha convertido en el medio»"<sup>492</sup>.

La música es una mujer y la mujer no tiene alma hasta que la recibe por el amor de un hombre; la música es una mujer y la mujer no puede dar a luz si no es fecundada, y la fecundación viene de fuera, de un hombre, de un poeta<sup>493</sup>. Es el poeta, "el pensamiento del poeta"<sup>494</sup>, el que fecunda y hace posible que la música dé a luz "a la melodía verdadera y viva"<sup>495</sup>; por eso la música en la ópera había llegado "a la cima del desvarío cuando no quería solo alumbrar sino también *engendrar*"<sup>496</sup>.

En la segunda parte de *Ópera y drama* nos encontramos con un giro radical: si hasta entonces veíamos que la música debía permanecer subordinada a la poesía, ahora Wagner ahonda en la misma naturaleza de la poesía para desvelar que en ella lo musical es lo fundamental. Nos dice: "El *lenguaje de los sonidos* es comienzo y fin del lenguaje de las palabras, como el *sentimiento* es comienzo y fin del entendimiento, el *mito* es comienzo y fin de la historia, y la

---

<sup>491</sup> Ibid., p. 84.

<sup>492</sup> Ibid., p. 118.

<sup>493</sup> Ibid., pp. 122-123.

<sup>494</sup> Ibid., p. 123.

<sup>495</sup> Ibid., p. 123.

<sup>496</sup> Ibid., p. 123.

*lirica* es comienzo y fin de la poesía<sup>497</sup>. Por lo tanto, la palabra surge del sonido, la poesía surge de la lírica, el entendimiento surge del sentimiento, y ahora, en la creación del drama musical perfecto, la palabra, la poesía, el entendimiento tiene que volver, unirse y fecundar a la mujer de la que nació, y por eso en este punto nos recuerda Wagner el mito de Edipo: "que había nacido de Yocasta, y con Yocasta engendró a Antígona, la redentora"<sup>498</sup>. El poeta tiene que entregarse al incesto, sucumbir a sus impulsos inconscientes y naturales a pesar de que la moral propia del mundo social los condene y prohíba; amar y ser amado por la música como Edipo y Yocasta se amaron, para engendrar la obra de arte perfecta.<sup>499</sup>

En la tercera parte de *Ópera y drama* habla Wagner de cómo el lenguaje, la palabra, la poesía ha perdido su seno materno musical y ha devenido juego del entendimiento, mientras que lo musical, por su parte, ha tomado un camino independiente —ese nefasto camino que en la primera parte de la obra se ha comentado—, un camino liberado de la poesía y que solo en ocasiones se ha acercado a ella, pero no con amor y entrega, sino con la osadía de dominarla y disponerla según sus propias inclinaciones. Quien tiene que rescatar del lenguaje aquella pureza en donde el sonido pervive es el poeta, pero para ello no tiene que ser poeta de las palabras —*Wortdichter*—, sino poeta de los sonidos —*Tondichter*.<sup>500</sup>

Solo así el poeta podrá crear una poesía fecunda, solo así el poeta podrá acercarse de nuevo a la música, unirse a ella y hacer surgir la armonía y la melodía: pero en este momento el poeta deja de ser poeta y comienza a ser músico:

Por medio del beso de amor redentor de aquella melodía, el poeta es iniciado ahora en los profundos e infinitos misterios de la naturaleza femenina: mira con otros ojos y siente con otros sentidos. El mar sin fondo de la armonía, desde el que emergiera para él aquella aparición sublime, no le es ya un objeto del temor, del miedo, del horror, como antes se le aparecía a su imaginación en cuanto elemento desconocido, extraño; no solo es capaz ahora de nadar sobre las olas de este mar, sino que —dotado de nuevos sentidos— se sumerge hasta el fondo más hondo.<sup>501</sup>

El poeta se convierte en músico, lo que quiere decir que el poeta y el músico no son dos personas distintas, sino que solo una persona porta ambas naturalezas. Nos dice: "En la actualidad no puede venirles a *dos personas* la idea de hacer factible de consuno el drama perfecto [...] Solo el solitario puede, en su afán, transformar la amargura de esta confesión en sí en un goce embriagador que, con valor loco, le impulsa a la empresa de hacer posible lo

---

<sup>497</sup> Ibid., p. 179.

<sup>498</sup> Ibid., p. 186.

<sup>499</sup> Ibid., pp. 157-159.

<sup>500</sup> Ibid., pp. 208-209.

<sup>501</sup> Ibid., p. 213.

imposible; pues él *solo* es urgido por *dos* fuerzas artísticas, a las que no puede resistir y por las que se deja arrastrar voluntariamente al sacrificio de sí mismo<sup>502</sup>. Pero aunque Wagner deje abierta la posibilidad de que en un futuro más propicio el poeta y el músico puedan ser dos personas distintas, siempre el músico necesitará ser fecundado por el poeta, siempre la música se formará a partir de la poesía, siempre ocurrirá que "el elemento lírico haya de formarse desde el drama, condicionarse desde este como aparición necesaria"<sup>503</sup>.

A pesar de que el poeta, siendo poeta de los sonidos, haya tenido que hacer surgir el drama desde lo musical, solo después de esta creación poética es cuando podrá florecer la música que definitivamente coronará la obra de arte. Todo comienza con la música, de ella nace la poesía, pero no es esta música la misma que surgirá por obra del poeta y que aparecerá en la obra de arte creada, sino la música de la que tiene que nacer el poeta, solo para que después sea posible el incesto, solo para que después, cuando el poeta haya crecido y sea capaz de fecundar, pueda consumir el incesto con la música de la que nació, pues es de esta unión de donde surge la verdadera creación capaz de redimir.

Para terminar de hablar de *Ópera y drama*, mencionemos que aquí no falta el elemento patriótico y que "si a la sola voluntad artística fuérale posible el producir la obra de arte dramática perfecta, esto solo podría suceder ahora en lengua alemana"<sup>504</sup>. La labor del poeta de los sonidos, según Wagner, solo puede ocurrir en la lengua alemana, porque todavía no ha perdido del todo el camino hacia el seno materno musical del que todas las lenguas surgen y puede, por lo tanto, construir verdadera poesía, de manera que el drama perfecto, el drama musical, solo podrá aparecer entre los alemanes.

## II. b. *Beethoven*

Después de haber escrito aquella obra, emprende la larga tarea de componer *El anillo del nibelungo*, un conjunto de cuatro óperas a imitación de las tetralogías de las tragedias griegas. La primera de ellas, *El oro del Rin*, se estrenó en 1869; la segunda, *La valquiria*, en 1870; la tercera, *Sigfrido*, en 1876; y la cuarta y última, *El ocaso de los dioses*, también en 1876. Pero durante esta larga tarea tenemos que resaltar un hecho que le aconteció a Wagner: el

---

<sup>502</sup> Ibid., p. 250.

<sup>503</sup> Ibid., p. 223.

<sup>504</sup> Ibid., p. 251.

descubrimiento de Schopenhauer en 1854.<sup>505</sup> Según él mismo nos cuenta en su autobiografía, este descubrimiento estaba destinado a ser de gran importancia en su vida<sup>506</sup> y durante años no se separó de *El mundo como voluntad de representación* —hasta tal punto que durante el primer año lo había estudiado en su totalidad cuatro veces—, hasta que al fin todo su pensar quedó impregnado de su filosofía.<sup>507</sup>

Esto, por supuesto, influyó en la composición musical de *El anillo del nibelungo* que Wagner todavía no había terminado, pero también influyó en la historia, en el drama, en la poesía, en el libreto que Wagner ya había publicado al completo en 1853 —que ya había redactado antes de emprender la tarea de ponerle música, en consonancia con las ideas que había expuesto en *Ópera y drama* sobre la primacía de la poesía, poesía que ha de surgir del seno materno musical con el que después se unirá—, pues entre este libreto publicado y el resultado final pueden observarse cambios, versos suprimidos y añadidos.<sup>508</sup> Por lo demás, el propio Wagner

---

<sup>505</sup> La influencia e importancia de Schopenhauer en Wagner ha sido ampliamente señalada: "«Su conocimiento de la filosofía de Arthur Schopenhauer fue el gran acontecimiento de la vida de Wagner —escribió Thomas Mann—. Sin duda, liberó a su música de sus ataduras y le dio valor para ser ella misma». Esta conclusión ha sido aceptada por todos los estudiosos rigurosos de la vida de Wagner. Ernest Newman, el mejor de sus innumerables biógrafos, escribió que el efecto de Schopenhauer en él fue «lo más poderoso que su espíritu había conocido y conocería nunca». Un biógrafo más reciente, John Chancellor, describe a Schopenhauer como «la mayor influencia en la vida creativa de Wagner», y otro, Ronald Taylor, nos habla de «la experiencia intelectual más profunda de la vida de Wagner: su encuentro con la filosofía de Schopenhauer». En Bryan Magee, 1968, *Aspectos de Wagner* (Barcelona: Acantilado 2013), p. 89.

También Alex Ross, 2020, *Wagnerismo. Arte y política a la sombra de la música* (Barcelona: Seix Barral 2021), p. 45, nos dice que el descubrimiento de Schopenhauer por Wagner "redibujó su paisaje intelectual".

<sup>506</sup> "In the peaceful quietness of my house at this time I first came across a book which was destined to be of great importance to me. This was Arthur Schopenhauer's *Die Welt als Wille und Vorstellung*", R. Wagner, 1880, *My life – Volume II* (New York: Dodd, Mead and Company 1911), p. 614.

<sup>507</sup> "For many years afterwards that book never left me, and by the summer of the following year I had already studied the whole of it for the fourth time. The effect thus gradually wrought upon me was extraordinary, and certainly exerted a decisive influence on the whole course of my life. In forming my judgment upon all those matters which I had hitherto acquired solely through the senses, I had gained pretty much the same power as I had formerly won in music — after abandoning the teaching of my old master Weinlich — by an exhaustive study of counterpoint. If, therefore, in later years I again expressed opinions in my casual writings on matters pertaining to that art which so particularly interested me, it is certain that traces of what I learned from my study of Schopenhauer's philosophy were clearly perceptible". *Ibid.*, p. 616.

<sup>508</sup> Él mismo en su autobiografía nos dice: "On looking afresh into my *Nibelungen* poem I recognised with surprise that the very things that now so embarrassed me theoretically had long been familiar to me in my own poetical conception. Now at last I could understand my *Wotan*, and I returned with chastened mind to the renewed study of Schopenhauer's book". *Ibid.*, p. 616.

Por su parte, Bryan Magee, 1968, *Aspectos de Wagner*, Op. cit., pp. 88-89, nos ofrece la siguiente observación: que, en un principio, Wagner consideró que la obra de arte total debía reunir armónicamente todos los recursos artísticos, y que con esa idea compuso *El oro del Rin*; pero que, después, cambió de parecer y situó a la música en el primer puesto, y que en las dos últimas óperas —*El ocaso de los dioses* y *Parsifal*— el protagonista, más que cualquier personaje, es la orquesta. Y el



envió este poema a Schopenhauer, pero solo el poema, sin ninguna carta adjunta, porque no se atrevió y porque pensaba que por medio del poema Schopenhauer sería capaz de conocer mejor a su autor que por medio de las palabras que le podría dirigir en una carta, por muchas que fueran, y también porque así eximía a Schopenhauer de la obligación de responder a la carta, renunciando con ello al vano deseo de poseer una carta autógrafa del admirado filósofo.<sup>509</sup>

También es seguro que la lectura de Schopenhauer le influyó completamente en la composición de *Tristán e Isolda*, una ópera que no se estrenaría, por diferentes vicisitudes, hasta 1865.<sup>510</sup> Verdaderamente, la poesía de esta obra es una magnífica exposición de las ideas de Schopenhauer, una profunda y precisa exposición de las ideas más fundamentales de Schopenhauer, sobre todo aquella a la que el filósofo había dedicado el libro cuarto de su obra principal: que los sufrimientos son consustanciales a la vida y que la negación de la voluntad, la renuncia a la vida, es la única redención posible. Precisamente Nietzsche, en su obra, en relación a la unión mística, cita el final del aria que al término de la ópera canta Isolda:

¡En la procelosa crecida  
del mar de la delicia,  
en el retumbante sonido  
de las olas perfumadas,  
en la agitante totalidad  
de la respiración del mundo —  
ahogarse — hundirse —

---

"catalizador que precipitó ese desarrollo fue, sorprendentemente, la filosofía de Schopenhauer, cuya obra maestra, *El mundo como voluntad y representación*, leyó Wagner en el otoño de 1854". Ibid., p. 89.

<sup>509</sup> Nos dice en su autobiografía: "Just then I was prompted to send the venerated philosopher a copy of my *Nibelungen* poem. To its title I merely added by hand the words, 'With Reverence', but without writing a single Word to Schopenhauer himself.

"This I did partly from a feeling of great shyness in addressing him, and partly because I felt that if the perusal of my poem did not enlighten Schopenhauer about the man with whom he was dealing, a letter from me, no matter how explicit, would not help him much. I also renounced by this means the vain wish to be honoured by an autograph letter from his hand. I learned later, however, from Karl Ritter, and also from Dr. Wille, both of whom visited Schopenhauer in Frankfort, that he spoke impressively and favourably of my poetry". R. Wagner, 1880, *My life – Volume II*, Op. cit., pp. 616-617.

<sup>510</sup> En su autobiografía nos dice: "I continued writing the music to the *Walküre*. I was living in great retirement at this time, my sole relaxation being to take long walks in the neighbourhood, and, as usual with me when hard at work at my music, I felt the longing to express myself in poetry. This must have been partly due to the serious mood created by Schopenhauer, which was trying to find ecstatic expression. It was some such mood that inspired the conception of a *Tristan und Isolde*". Ibid., p. 617.

Por lo demás, no nos extraña escuchar lo siguiente: "En cuanto a *Tristán e Isolda*, no creo que haya una obra más erótica en toda la historia del gran arte. La influencia intelectual más destacada en ella es la de Schopenhauer". Bryan Magee, 1968, *Aspectos de Wagner*, Op. cit., p. 46.

inconsciente — supremo placer!<sup>511</sup>

Durante la larga tarea de la composición de la tetralogía *El anillo del nibelungo*, después de haber conocido a Schopenhauer, también compuso Wagner la ópera *Los maestros cantores de Núremberg*, que se estrenó en 1868 y que tuvo bastante éxito. Aquí no encontramos tanto schopenhauerianismo como en la otra ópera y, estrictamente, no puede ser considerada drama, pues en su final no hay desgracias ni desdichas, los enamorados logran estar felizmente juntos y su destino parece serles propicio, de manera que, en realidad, esta ópera es una excepción dentro de las óperas de Wagner, una especie de ociosa libertad que se dio para crear algo divertido y agradable. Por lo demás, quizás sea interesante mencionar que esta obra también es diferente a las demás óperas por el arrebato patriótico excesivamente explícito de Hans Sachs en su última intervención, un arrebato que a un imparcial espectador le podría parecer que estropea la obra, pero que a Nietzsche seguramente le entusiasmaría, porque a lo largo de su juventud y durante su relación con Wagner siempre se caracterizó por ser un fervoroso y ciego patriota, tal y como más tarde comprobaremos en esta misma obra que estamos tratando, lo que contrastará radicalmente con el creciente anti-germanismo que en el futuro desarrollará.

Es en 1870 cuando Wagner publica *Beethoven*, una obra que, aunque no sea tan prodigiosa como *Ópera y drama*, es conveniente resaltar, porque es schopenhaueriana, fue publicada durante la amistad con Nietzsche —contiene las ideas que durante esta amistad Wagner tenía sobre la música, la poesía y el drama musical— y, sobre todo, es la única obra de Wagner que se menciona en *El nacimiento de la tragedia*<sup>512</sup>. Si tenemos en cuenta que las referencias a esta obra de Wagner son para enaltecer la música —para decir que Wagner afirma que la civilización "es superada por la música como el resplandor de una lámpara por la luz del día"<sup>513</sup> y para decir que Wagner establece "que la música ha de ser estimada según unos principios estéticos completamente distintos a todas las artes figurativas"<sup>514</sup>—; si tenemos en cuenta que Schopenhauer da una radical preeminencia a la música sobre las demás artes y que esta obra, *Beethoven*, fue escrita bajo la influencia de este filósofo, al contrario que *Ópera y drama*,

---

<sup>511</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., pp. 427-428.

<sup>512</sup> En *Ibid.*, pp. 362 y 400.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 362. Esta afirmación aparece en R. Wagner, 1870, *Beethoven* (Madrid: Casimiro 2020), p. 48, cuando Wagner dice: "Tal es el efecto de la música, mirándola bajo el aspecto serio en lo que se refiere al conjunto de nuestra moderna civilización: la música la ha anulado, como la luz del día eclipsa el resplandor de una lámpara".

<sup>514</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 400. Efectivamente, Wagner sitúa a la música por encima de las demás artes y nos dice, por ejemplo, que la música de Beethoven "ha traspasado los límites de la simple belleza estética para entrar en la esfera de lo sublime absoluto". R. Wagner, 1870, *Beethoven*, Op. cit., p. 68.

podríamos pensar, entonces, que entre ambas obras hay una diferencia abismal en cuanto a la relación entre música y poesía: que mientras en la antigua obra Wagner consideraba al poeta como principio fecundador de la música y como fuente y origen de la ópera, ahora, en la nueva obra, la música no será lo segundo, sino lo primero, es decir, la misma semilla de la que brota todo el árbol de la creación. No obstante, una conclusión así sería bastante burda, porque ya hemos visto que en *Ópera y drama* la poesía, aunque sea la fecundadora de la música, ha nacido de la propia música, y sobre todo porque ahora, en *Beethoven*, nos encontramos con que la relación de la poesía con la música no sufre ningún viraje.

Es cierto que la influencia de Schopenhauer se deja ver en la supervaloración de la música, en que la música es "la más sobrehumana de todas las artes"<sup>515</sup>, en que la música es "de origen divino"<sup>516</sup>, "el arte sublime y casto"<sup>517</sup>, "*el arte por excelencia, el arte redentor*"<sup>518</sup>, el arte por cuya intercesión se puede alcanzar "la santidad"<sup>519</sup>. Pero, a pesar de todo, no nos ofrece en esta obra un cambio de sentido respecto a la relación que en *Ópera y drama* había establecido entre la música y la poesía, y mucho menos pasa a defender la superioridad de la música absoluta, es decir, de la música sin poesía —lo cual sería consecuente con las ideas de Schopenhauer. Es más, vuelve a decir lo que en aquella obra había dicho: que la música es una mujer sin alma que solo la recibe "con el amor de un hombre"<sup>520</sup>, una mujer que "no alcanza su definitiva individualidad hasta el momento en que se entrega"<sup>521</sup>. Wagner no se ve obligado a cambiar de parecer en este asunto, no parece preocuparle el hecho de que la poesía anteceda a la música y que la música, a pesar de venir después, sea el arte supremo y redentor. Cambiar de parecer sería, además, confesarse un gran error cometido en su gran obra *Ópera y drama* y, también, algo mucho más importante: confesarse que su proceder en la creación de sus óperas, su propio proceso artístico, es errado y no puede producir verdaderos dramas musicales, porque Wagner acostumbraba a crear primero la poesía y después la música. Por lo tanto, como decimos, la influencia de Schopenhauer se deja ver en una supervaloración de la música, pero esto no significa que la labor del poeta sea menospreciada.<sup>522</sup>

---

<sup>515</sup> Ibid., p. 46.

<sup>516</sup> Ibid., p. 46.

<sup>517</sup> Ibid., p. 46.

<sup>518</sup> Ibid., p. 47.

<sup>519</sup> Ibid., p. 46.

<sup>520</sup> Ibid., p. 45.

<sup>521</sup> Ibid., p.45.

<sup>522</sup> En relación a esto, nos dice Nietzsche en *De la genealogía de la moral* que en Wagner, al adherirse a Schopenhauer:

"[S]e abrió una completa contradicción teórica entre sus convicciones estéticas anteriores y las posteriores, — las primeras, expuestas, por ejemplo, en *Ópera y drama*, y las últimas, en los escritos que

Este pequeño escrito está dedicado a Beethoven, y, por eso, además de las observaciones generales sobre la música, Wagner nos ofrece unos interesantes pensamientos sobre este músico que debemos resaltar. Dice que a él más que a nadie puede aplicársele lo que según Schopenhauer caracteriza al músico: "que expresa la más alta filosofía en un lenguaje que su razón no alcanza a comprender"<sup>523</sup>. Dice que su sordera fue como la ceguera del adivino Tiresias, quien "vio cerrarse ante sus ojos mortales el mundo de las apariencias, al tiempo que se descorría el velo de su mirada espiritual, para contemplar el principio de toda apariencia"<sup>524</sup>. Y dice, sobre todo, que su novena sinfonía es "el evangelio *humano* del arte futuro"<sup>525</sup>, la obra que da inicio a "la completa obra de arte del porvenir, el *Drama universal*"<sup>526</sup>.

No necesitamos que Wagner nos diga por qué la novena sinfonía es superior a las otras ocho sinfonías; lo podemos adivinar si tenemos en cuenta que el arte futuro, el arte del porvenir, el drama universal del que Wagner habla no es más que el drama musical del que él se sabe promotor y digno creador. La novena sinfonía es superior a las demás sinfonías porque es la única que hace uso de la voz humana; la novena sinfonía es superior a todas las que habían sido compuestas hasta entonces porque es la única que introduce la palabra. Con ella se accede a un mundo nuevo, al mundo del drama musical. Beethoven navegó hasta sus costas y

---

publicó a partir de 1870. En particular, y esto es lo que quizá más sorprenda, Wagner modifica sin ningún miramiento su juicio acerca del valor y la posición de la propia *música*: ¡qué más le daba haber hecho de ella hasta el momento un recurso, un medio, una «mujer» que, para florecer, necesitaba inevitablemente de una finalidad, de un hombre — es decir, del drama! De golpe entendió que se podía hacer más *in majorem musicae gloriam* con la teoría y la novedad schopenhauerianas, — es decir, con la *soberanía* de la música, tal como Schopenhauer la entendía: la música puesta aparte, frente a todas las demás artes, el arte en sí independiente y *no*, como aquellas, ofreciendo reproducciones de la fenomenalidad, sino hablando el lenguaje de la propia voluntad, directamente desde el «abismo», su manifestación más propia, más originaria, más primitiva. Con este extraordinario aumento de valor de la música, que parecía surgir de la filosofía de Schopenhauer, aumentó también de un golpe, y de manera inaudita, la cotización *del propio músico*: en adelante se convirtió en un oráculo, un sacerdote, y aun más que un sacerdote, en una suerte de bocina del «en-sí» de las cosas, en un teléfono del más allá, — en lo sucesivo hablaba no solo de música, este ventríloco de Dios, — hablaba de metafísica: ¿qué tiene de extraño el que un día acabase hablando de *ideales ascéticos*?" F. Nietzsche, *Obras completas IV*, Op. cit., pp. 517-518.

Nosotros, al menos en *Beethoven*, no encontramos, como decimos, una completa contradicción teórica respecto a *Ópera y drama*.

<sup>523</sup> R. Wagner, 1870, *Beethoven*, Op. cit., p. 72. Estas palabras aparecen en el libro cuarto de *El mundo como voluntad y representación*, concretamente en A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., p. 286, precedidas y seguidas por las siguientes: "La invención de la melodía, la revelación en ella de los secretos más profundos de la volición y del sentimiento humanos es obra del genio; aquí, más que en ningún otro lugar, el genio actúa al margen de toda reflexión e intencionalidad consciente; es lo que podría denominarse una inspiración. Como en todas las artes, también en la música es estéril el concepto. El compositor revela la esencia íntima del mundo y expresa la más profunda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende. Es como la sonámbula magnetizada que refiere cosas de las que al despertar no tiene ninguna idea".

<sup>524</sup> R. Wagner, 1870, *Beethoven*, Op. cit., p. 76.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 91.

"arrojó el ancla, y este ancla fue el *verbo*"<sup>527</sup>. La palabra —unos versos de Schiller— es "el reconciliador universal, en la cual puede verse completamente el torrente de la más desbordante emoción: el puerto asegurado tras de largos errores; la luz iluminando la noche de las aspiraciones infinitas"<sup>528</sup>. La música al fin puede atracar en un nuevo mundo, tiene un lugar al que dirigir su amor, puede obtener un alma y condensar su indeterminada fuerza en una figura individual. Todo esto no hace sino resaltar la importancia de la poesía: la música es el arte supremo, pero sin la palabra permanece estéril y perdida, no puede engendrar, no puede dar a luz a la obra de arte perfecta, que no es más que el drama musical.

Por último, para terminar de hablar de Wagner, tenemos que mencionar su última gran producción musical, *Parsifal*, estrenada en 1882 y en la que la redención es el tema central sobre el que todo gira. Pero no podemos pensar que la redención sea un tema nuevo en Wagner, sino todo lo contrario: desde sus primeras óperas aparece con insistencia y protagonismo. Tampoco podemos decir que *Parsifal* se caracterice y diferencie de las demás óperas por el ambiente cristiano con el que está envuelto, pues solo nos basta echar una mirada a *Tannhäuser* para darnos cuenta de que el cristianismo no era algo ajeno y despreciable ya en las obras del joven Wagner.

Esto nos lleva a la siguiente consideración general: que no podemos decir que Schopenhauer le descubriera e introdujera a Wagner en las preocupaciones sobre la redención, sino más bien que Schopenhauer fue un descubrimiento tan atractivo porque le presentaba y ahondaba en dichas preocupaciones que ya poseía, se las confirmaba, se las explicitaba, las dotaba de pensamiento y comprensión; de modo que el tema de sus óperas no es influido por Schopenhauer, sino su tratamiento y mejor exposición. Por eso —porque Schopenhauer hablaba de unas preocupaciones muy profundas en Wagner— le cautivó, y por eso se llevó tan bien con el también necesitado de redención Nietzsche, quien había caído hechizado por Schopenhauer por lo mismo que Wagner. Schopenhauer fue el nexo de los dos<sup>529</sup>, pero la necesidad de redención —y la consecuente convicción de que el mundo es tremendamente indeseable o, mejor dicho, insatisfactorio— fue el nexo de los tres.

---

<sup>527</sup> Ibid., p. 90.

<sup>528</sup> Ibid., pp. 90-91.

<sup>529</sup> Con acierto dice Enrique Gavilán, 2013, *Entre la historia y el mito. El tiempo en Wagner* (Madrid: Akal 2013), p. 40, que la filosofía de Schopenhauer es el "verdadero lazo de unión inicial de esa amistad", de la amistad entre Nietzsche y Wagner.

### III. Relación entre ambos

Volvamos a la época en la que Nietzsche deja Leipzig con el entusiasmo de haber conocido a un genio y con la esperanza de estrechar lazos con él. Precisamente de Leipzig se traslada a la ciudad suiza de Basilea, en cuya universidad comienza a dar clases de filología; cerca de Lucerna, en donde se encontraba La Villa Tribschen, lugar en el que por aquel entonces residía Wagner. Como ya hemos comentado, Nietzsche aún era joven y no había ofrecido ninguna obra resaltable para la historia de la humanidad, mientras que Wagner, en ese momento en el que residía en Tribschen, ya era un artista sobradamente consagrado: hacía tiempo que había dado a luz aquellas grandes obras anteriores a *Ópera y drama* —*Rienzi*, *El holandés errante*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*—, había dado muestras de una gran agudeza intelectual con sus escritos, hacía poco que *Tristán e Isolda* y *Los maestros cantores de Núremberg* habían aparecido y estaba trabajando en esos momentos en la tetralogía *El anillo del nibelungo*.

No obstante, es importante señalar que cuando Nietzsche se traslada a Basilea aún no conoce todo lo que Wagner había lanzado al mundo, así como tampoco había comenzado la íntima relación que ambos mantendrían. Sabemos que *Ópera y drama* le fascinó y que *Los maestros cantores de Núremberg* era su ópera favorita. Pero esto cambiará en el tiempo que transcurra hasta la aparición de *El nacimiento de la tragedia: Ópera y drama* no será una obra tan aplaudida por Nietzsche como *Beethoven*, y su ópera favorita pasará a ser la schopenhaueriana *Tristán e Isolda*. Recordemos que *Beethoven* es la única obra de Wagner que es mencionada en *El nacimiento de la tragedia*. En cuanto a *Tristán e Isolda*, es cierto que no es el único drama musical que se menciona, pero sí es el que tiene más protagonismo y el único que Nietzsche utiliza como ejemplo para explicar precisamente la tragedia.<sup>530</sup>

---

<sup>530</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., pp. 423-425.

Enrique Gavilán, 2007, *Historia y ceguera. Friedrich Nietzsche en Bayreuth*, pp. 55-66 de la revista *Estudios Nietzsche*, nº 7, (Málaga: Universidad de Málaga 2007), p. 64, nos dice: "Cuando Nietzsche escribe *El nacimiento de la tragedia*, el drama musical que tiene presente es casi exclusivamente *Tristán*. Hay una desatención completa, no ya a sus óperas románticas, sino al Wagner que escribe por aquel entonces las últimas páginas de la tetralogía, su gran proyecto, una obra que tiene por lo menos tanto Feuerbach (y Hegel) como Schopenhauer. Algo similar ocurre respecto a las obras teóricas. El único Wagner que cuenta para Nietzsche es el archischopenhaueriano que ha escrito *Beethoven*. Hay un vacío tan inmenso en el lugar que debía ocupar *Ópera y drama*, que se ha de concluir o bien que el filósofo había eludido su lectura, o bien que había conseguido olvidarla concienzudamente".

### III. a. Tribschen

Ya hemos dicho que cuando se hubieron conocido, Wagner le había ofrecido verse otra vez. Y esta otra vez ocurrió cuando Nietzsche se instaló en Basilea, y no solo fue una vez, sino muchas. Para ambos, estar uno junto al otro se convirtió indudablemente en una feliz convivencia. Fue el 17 de mayo de 1869 cuando Nietzsche se decidió a visitarle, y el recuerdo que guarda de esta primera visita se lo transmitirá al mismo Wagner dos años más tarde<sup>531</sup>:

Era el sábado antes de pentecostés de un mayo bochornoso, lozano y rozagante; alrededor todo crecía y perfumaba el aire. Durante un rato largo no me atreví a entrar en casa y esperé escondido entre los árboles, justo bajo las ventanas desde las que sonaban persuasivos y penetrantes acordes, repetidos a menudo. Juraría que era el pasaje:

«¡Me ha herido quien me despertó!».<sup>532</sup>

Pocos días después de este primer reencuentro, Nietzsche le escribe a Wagner las siguientes palabras, en respuesta a su invitación de cumpleaños: "Desde hace mucho tiempo tengo la intención de manifestar un día sin timidez el grado de agradecimiento que siento hacia usted, puesto que de hecho los mejores y más elevados momentos de mi vida están ligados a su nombre y solo conozco a un hombre, su gran hermano espiritual Arthur Schopenhauer, en el que piense con la misma veneración, sí, hasta *religione quadam*"<sup>533</sup>. Desgraciadamente, a Nietzsche le fue imposible asistir: "Cómo me gustaría comparecer hoy en su soledad, entre el lago y la montaña, si la fastidiosa cadena de mi profesión no me retuviera en mi caseta de perro basilense"<sup>534</sup>.

Es cierto que a Nietzsche le entusiasmaba su trabajo, no solo porque le agradara instruir, sino también por el orgullo que suponía ser catedrático y labrarse un nombre en el mundo académico; pero también es cierto que esto solo fue al principio y que con el tiempo su ilusión menguaría y ya no disfrutaría tanto de esta vanagloria. Además, la labor académica le ocupaba mucho tiempo, y, también, a medida que se entregaba a ella, iba desarrollando malestares físicos que le harían la vida más penosa y que mucho más tarde, lejos de esta etapa académica, relacionaría directamente con su profesión. Algo más de un año después de comenzar su estancia en Basilea —antes de que *El nacimiento de la tragedia* fuera publicado—, le confesará a su madre y a su hermana: "estoy hastiado de toda mi actividad como profesor. No se tiene

---

<sup>531</sup> Carta del 15 de octubre de 1872 dirigida a Richard Wagner. En F. Nietzsche, *Correspondencia II*, Op. cit., pp. 337-338.

<sup>532</sup> Ibid., p. 338.

<sup>533</sup> Ibid., p. 57. Carta del 22 de mayo de 1869 dirigida a Richard Wagner. Ibid., pp. 57-58.

<sup>534</sup> Ibid., p. 58.

tiempo para la propia y verdadera tarea y uno se consume en el mejor tiempo de la vida en una excesiva pedantería académica"<sup>535</sup>. Por eso, entre tantos bienes que le aportan, Wagner y Tribschen pasarán a ser muy pronto el lugar de reposo, la salida de su tediosa labor académica y el aire limpio que respirar. Ya en junio de 1869, poco después de haber hecho su primera visita a Wagner, le cuenta a un amigo:

Recientemente he pasado de nuevo dos noches en su casa y me he sentido asombrosamente recuperado. Él realiza todo lo que nosotros solo podríamos desear: el mundo no conoce en absoluto la grandeza humana y la singularidad de su naturaleza. Aprendo muchísimo a su lado: él es mi curso práctico de filosofía schopenhaueriana. — La vecindad de Wagner es mi consuelo.<sup>536</sup>

Más tarde, a otro amigo le escribiré que ha encontrado a un hombre que le "ha manifestado como ningún otro la imagen de lo que Schopenhauer llama «el genio» y que está completamente imbuido de esa filosofía maravillosamente interior"<sup>537</sup>, que en "él dominan una idealidad incondicional, una humanidad profunda y conmovedora, una sublime seriedad vital tales que en su cercanía [s]e sient[e] como en la proximidad de lo divino"<sup>538</sup>, y que en su villa ha pasado ya algunos días: "en su preciosa finca junto al lago de los Cuatro Cantores, y esta maravillosa naturaleza es siempre nueva e inagotable"<sup>539</sup>. Además, le dice que se procure, "de cualquier modo"<sup>540</sup>, *Arte y política alemanas* y *Ópera y drama*, de Wagner.

Wagner es "la ilustración viva de lo que Schopenhauer llama un «genio»"<sup>541</sup>. Y en las preocupaciones sobre estética que desde hace tiempo Nietzsche viene explorando, este genio le "es provechoso en el más alto sentido, sobre todo como modelo, el cual es incomprensible para la estética vigente hasta hoy"<sup>542</sup>.

Las Navidades de 1869 las pasará en casa de su "noble amigo Wagner, genial en el sentido *más elevado*"<sup>543</sup>. Y después dirá que su amistad "es mayor que nunca"<sup>544</sup> y que, para él, "todo lo mejor y más bello está ligado a los nombres de Schopenhauer y Wagner"<sup>545</sup>. Pero si la anterior vez Nietzsche no había podido asistir al cumpleaños de Wagner, esta vez no será diferente:

---

<sup>535</sup> Ibid., p. 184. Carta del 21 de enero de 1871 dirigida a Franziska y Elisabeth Nietzsche. Ibid., pp. 184-185.

<sup>536</sup> Ibid., p. 64 c2. Carta del 16 de junio de 1869 dirigida a Erwin Rohde. Ibid., pp. 63-65.

<sup>537</sup> Ibid., p. 77. Carta del 4 de agosto de 1869 dirigida a Carl von Gersdorff. Ibid., pp. 77-78.

<sup>538</sup> Ibid., pp. 77-78.

<sup>539</sup> Ibid., p. 78.

<sup>540</sup> Ibid., p. 78.

<sup>541</sup> Ibid., p. 96. Carta del 28 de septiembre de 1869 dirigida a Carl von Gersdorff. Ibid., pp. 94-97.

<sup>542</sup> Ibid., p. 98. Carta del 7 de octubre de 1869 dirigida a Erwin Rohde. Ibid., pp. 97-98.

<sup>543</sup> Ibid., p. 113. Carta del 19 de diciembre de 1869 dirigida a Paul Deussen. Ibid., pp. 112-113.

<sup>544</sup> Ibid., p. 128. Carta presumiblemente del 13 de febrero de 1870 dirigida a Elisabeth Nietzsche. Ibid., pp. 127-128.

<sup>545</sup> Ibid., p. 130. Carta del 11 de marzo de 1870 dirigida a Carl von Gersdorff. Ibid., pp. 129-131.



"también ahora me lo impide una constelación desfavorable"<sup>546</sup>. Afortunadamente para nosotros, esto nos permite ser testigos de lo que Nietzsche le desea a Wagner en su nuevo año, pues llega a mandarle por escrito sus "deseos de la forma más íntima y personal posible"<sup>547</sup>. Lo que le desea es "el más subjetivo de todos los deseos: que usted siga siendo para mí lo que ha sido en los últimos años, mi mistagogo en las doctrinas secretas del arte y de la vida [...] que siga así, que el instante permanezca: ¡es tan bello! [...] que no me muestre indigno de su inestimable simpatía y de su audaz consejo"<sup>548</sup>.

Poco después le escribirá a la futura señora Wagner, a Cósima von Bülow —que hacía tiempo vivía junto a Wagner y que ya le había dado varios hijos—, sobre la vida en Tribschen y le dirá que este estilo de vida "tiene ciertamente algo de religioso"<sup>549</sup>, que comprende "cómo los atenienses pudieron levantar altares sacrificiales a sus Esquilo y Sófocles, cómo dieron a Sófocles el apelativo del héroe «Dexion», porque había recibido y hospedado a los dioses en su propia casa"<sup>550</sup>, y que esta "presencia de los dioses en casa del genio"<sup>551</sup> le despierta un "estado de ánimo religioso"<sup>552</sup>.

Es entonces, en ese verano de 1870, cuando Nietzsche redacta un escrito llamado *La visión dionisiaca del mundo*, en donde desarrolla ideas que aparecerán en *El nacimiento de la tragedia*; un escrito que no publicará y del que dirá poco después a Wagner que en él se ve claramente lo importante que ha sido "conocer su filosofía de la música — lo cual significa la filosofía de la música en cuanto tal"<sup>553</sup>.

Cuando Wagner termina el escrito *Beethoven*, se lo envía a Nietzsche y este no tarda en enaltecerlo ante sus amigos. A uno le dice que esta obra contiene "una filosofía de la música sumamente profunda estrechamente vinculada a Schopenhauer"<sup>554</sup>. Al mismo Wagner le expresa su convicción de que muy pocos llegarán a entender verdaderamente lo que la obra contiene: "le seguirán a usted pensador solo aquellos a los que se les haya revelado el significado sobre todo del *Tristán*"<sup>555</sup>. Nosotros ya conocemos la metafísica estética que Nietzsche estaba gestando en su cabeza y que plasmará en *El nacimiento de la tragedia*,

---

<sup>546</sup> Ibid., p. 143. Carta del 21 de mayo de 1870 dirigida a Richard Wagner. Ibid., p. 143.

<sup>547</sup> Ibid., p. 143.

<sup>548</sup> Ibid., p. 143.

<sup>549</sup> Ibid., p. 145. Carta del 19 de junio de 1870 dirigida a Cosima von Bülow. Ibid., p. 145.

<sup>550</sup> Ibid., p. 145.

<sup>551</sup> Ibid., p. 145.

<sup>552</sup> Ibid., p. 145.

<sup>553</sup> Ibid., p. 168. Carta del 10 de noviembre de 1870 dirigida a Richard Wagner. Ibid., p. 168.

<sup>554</sup> Ibid., p. 166. Carta del 7 de noviembre de 1870 y poco antes dirigida a Carl von Gersdorff. Ibid., pp. 166-168.

<sup>555</sup> Ibid., p. 168. Carta del 10 de noviembre de 1870 dirigida a Richard Wagner. Ibid., p. 168.

conocemos lo que para él será la redención, y por eso nos es inevitable formarnos la idea de que la música, la música del futuro, sobre todo la de Wagner, será sumamente importante y estará cargada de enormes esperanzas. Y esta idea será confirmada cuando más pronto que tarde nos adentremos en lo que *El nacimiento de la tragedia* ha de decirnos sobre el arte, la música y Wagner.

El día de Navidad de 1870 fue el cumpleaños de la ahora señora Wagner y en tal día Wagner le regaló una composición llamada *Idilio de Tribtschen* —posteriormente llamada *Idilio de Sigfrido*. Nietzsche asistió y días después les contaría a su madre y a su hermana que este "maravilloso movimiento sinfónico [...] es de los más bellos que existen"<sup>556</sup>.

Meses más tarde Nietzsche elaboraría una primera versión de *El nacimiento de la tragedia*, parte de la cual se imprimió con el título *Sócrates y la tragedia griega* —y que comprende párrafos enteros que serán reproducidos en la versión final de la obra. Sobre esta primera versión le dice a su editor que la tarea que se propone "consiste realmente en alumbrar a Richard Wagner [...] en su relación con la tragedia griega"<sup>557</sup>. A su vez, a un amigo le confiesa que alguna vez aprenderá "a exponer las mismas cosas mejor y más claramente"<sup>558</sup>, pero que, entretanto, le ruega que se conforme "con el vaho místico de la primera redacción"<sup>559</sup>. También le dice lo presente que está "el estudio de Schopenhauer"<sup>560</sup>, pero: "una singular metafísica del arte, que constituye el trasfondo, es en buena medida propiedad mía, a saber, mi propiedad fundamental, pero todavía no mi propiedad móvil, corriente y acuñada"<sup>561</sup>.

Más tarde, a finales de 1871, redactará la versión definitiva de *El nacimiento de la tragedia*, y durante el proceso de publicación de la obra, después de terminada y antes de salir a la luz, Nietzsche fue a un concierto en Mannheim que dio Richard Wagner —en el que probablemente dirigió piezas de Beethoven, dada la afición que Wagner tenía por su música. El concierto se llevó a cabo el 18 de diciembre y, días después, Nietzsche le escribirá todavía extasiado a un amigo:

[M]e siento portentosamente reforzado en mis conocimientos sobre música y convencido de que son correctos — a través de lo que he vivido junto a Wagner esta semana en Mannheim. ¡Ay, amigo mío! ¡Que no hayas podido estar allí! ¡Qué son todos los demás recuerdos y experiencias artísticas comparadas con estas últimas! Me

---

<sup>556</sup> Ibid., p. 179. Carta del 30 de diciembre de 1870 dirigida a Franziska y Elisabeth Nietzsche. Ibid., pp. 179-180.

<sup>557</sup> Ibid., p. 197. Carta del 20 de abril de 1871 dirigida a Wilhelm Engelmann. Ibid., pp. 197-198.

<sup>558</sup> Ibid., p. 213. Carta del 4 de agosto de 1871 dirigida a Erwin Rohde. Ibid., pp. 212-214.

<sup>559</sup> Ibid., p. 213.

<sup>560</sup> Ibid., p. 213.

<sup>561</sup> Ibid., p. 213.

sentí como alguien a quien por fin se le cumple un presentimiento. ¡Pues esto es exactamente música y no otra cosa! ¡Y exactamente esto quise decir con la palabra «música» cuando caractericé lo dionisiaco y no otra cosa! ¡Pero pienso que si solo unos cientos de personas de la próxima generación obtienen de la música lo que yo obtengo de ella, entonces preveo una cultura completamente nueva! Todo lo demás, que no se deja aprehender mediante relaciones musicales, me provoca de vez en cuando asco y repugnancia. Y cuando volví del concierto de Mannheim experimenté ante la realidad del día ese pavor que siente el que ha trasnochado: porque esta ya no me parecía real sino fantasmal.<sup>562</sup>

A otro amigo le diré cosas parecidas: "¡nuestros mayores presentimientos sobre la esencia de la música se confirman en una medida exagerada! Eso lo he comprobado en Mannheim. No conozco una situación más elevada y más sublime que la que viví allí y estoy feliz de haberme liberado durante esos días de numerosos lazos e impedimentos"<sup>563</sup>.

Una vez publicado *El nacimiento de la tragedia*, le escribe a Wagner una carta en la que le dice:

[S]i yo mismo pienso tener razón en las cuestiones principales, eso significa solo que *usted con su arte* debe tener razón por toda la eternidad. En cada página encontraré que solo intento agradecerle todo lo que me ha dado: solo me atemoriza la duda de si he recibido siempre adecuadamente lo que usted me dio. Quizás algunas cosas podría hacerlas mejor alguna vez «más adelante»: y con «más adelante» entiendo aquí el tiempo del «cumplimiento», el período cultural de Bayreuth. Entretanto me siento orgulloso de haber quedado señalado y de que a partir de ahora se me relacione para siempre con usted.<sup>564</sup>

El período cultural de Bayreuth es aquí para Nietzsche el período que comenzará con el inicio del Festival de Bayreuth, un festival que Wagner tenía planeado establecer periódicamente para representar sus propias obras, especialmente *El anillo del nibelungo*. Finalmente, su inauguración tendrá lugar varios años después, en 1876, y por fin aquella tetralogía se representará por primera vez. Nietzsche asistirá, pero sus grandes esperanzas de que aquí fuera a comenzar un nuevo período cultural parece ser que no se cumplieron. De hecho, es en el otoño de ese mismo año la última vez que ambos amigos se vieron<sup>565</sup>. Pero, de momento, por los tiempos en los que *El nacimiento de la tragedia* sale a la luz, tiene esperanzas en

---

<sup>562</sup> Ibid., p. 243. Carta del 21 de diciembre de 1871 dirigida a Erwin Rohde. Ibid., pp. 242-244.

<sup>563</sup> Ibid., p. 245. Carta del 23 de diciembre de 1871 dirigida a Carl von Gersdorff. Ibid., pp. 244-246.

<sup>564</sup> Ibid., p. 254. Carta del 2 de enero de 1872 dirigida a Richard Wagner. Ibid., p. 254.

<sup>565</sup> Alex Ross, 2020, *Wagnerismo. Arte y política a la sombra de la música*, Op. cit., p 66, nos aporta la siguiente interesante información: "El último encuentro entre Nietzsche y Wagner se produjo en el otoño de 1876, en Sorrento, en la costa amalfitana. [...] A Otto Eiser, el médico de Nietzsche, Wagner le hizo más tarde la observación de que había visto morir a otros «hombres jóvenes con grandes capacidades intelectuales» por problemas similares, y que estos solían ser consecuencia de la masturbación. Eiser contestó con un educado escepticismo, afirmando que su paciente no padecía este tipo de anormalidades. En una fecha posterior, llegó a oídos de Nietzsche el diagnóstico aficionado que había hecho Wagner, por lo que el filósofo se quedó con la impresión de que su ídolo sospechaba de que cometía «desenfrenos antinaturales con indicios de pederastia»".

Bayreuth, en la música, en los dramas musicales de Wagner; está eufórico por ser testigo de la venida de algo que le aportará grandes gozos y beneficios, por ser partícipe de una nueva cultura, por estar tan cerca de su constructor y precursor Wagner.

### III. b. Final de Tribschen

Pero por muy buena que sea la relación entre Wagner y Nietzsche, por muy consolidada y sólida que esté, la publicación de *El nacimiento de la tragedia* viene seguida por un percance que obligará a ambos amigos a romper la dichosa cercanía en la que vivían: Wagner abandona La Villa Tribschen.<sup>566</sup> El 30 de abril de 1872 le comunica Nietzsche a un amigo: "¡Hoy es el final de *Tribschen!*"<sup>567</sup>. No obstante, días antes había podido pasar los últimos días allí, "días llenos de melancolía"<sup>568</sup>. Se lamenta también a otro de sus amigos y le dice: "Estos tres años que he pasado junto a Tribschen, donde he ido 23 veces — ¡cuánto significan para mí! ¡Si me faltaran, qué sería! Soy feliz de haber como petrificado para mí mismo en mi libro aquel mundo de Tribschen"<sup>569</sup>. Varios años después<sup>570</sup>, cuando Nietzsche ya había tornado la veneración hacia Wagner en desprecio, volverá a visitar Tribschen en compañía de Lou Andreas-Salomé, quien recordará ese momento:

[R]ecuerdo cómo después de un viaje en común desde Italia, al llegar a Suiza, visitamos juntos la heredad de Tribschen, en Lucerna, el lugar donde vivió con Wagner épocas inolvidables. Mucho, mucho tiempo permaneció sentado en silencio, a la orilla del lago, absorto en graves recuerdos; luego, garabateando con el bastón en la arena, habló con voz queda de aquellos tiempos pasados y, al alzar la mirada, lloraba.<sup>571</sup>

Finalmente, también en *Ecce Homo* Nietzsche seguirá diciendo, a pesar de todo, lo siguiente:

Doy por poca cosa el resto de mis relaciones humanas; por nada del mundo querría, en cambio, apartar de mi vida los días de Tribschen, días de confianza, de jovialidad, de sublimes azares — de profundos instantes... Ignoro lo que otros habrán experimentado con Wagner: jamás nube alguna se cruzó sobre nuestro cielo.<sup>572</sup>

---

<sup>566</sup> Por eso Alex Ross, 2020, *Wagnerismo. Arte y política a la sombra de la música*, Op. cit., p. 63, nos indica que, para Nietzsche, "El traslado de los Wagner a Bayreuth, en 1872, se tradujo en un distanciamiento tanto emocional como físico".

<sup>567</sup> F. Nietzsche, *Correspondencia II*, Op. cit., p. 285. Carta del 30 de abril de 1872 dirigida a Erwin Rohde. Ibid., pp. 284-285. Esos últimos días fueron del 25 al 27 de abril.

<sup>568</sup> Ibid., p. 285.

<sup>569</sup> Ibid., pp. 287-288. Carta del 1 de mayo de 1872 dirigida a Carl von Gersdorff. Ibid., pp. 286-288.

<sup>570</sup> Hacia mayo de 1882.

<sup>571</sup> Lou Andreas-Salomé, 1894, *Friedrich Nietzsche en sus obras* (Barcelona: Editorial Minúscula 2005), p. 144.

<sup>572</sup> F. Nietzsche, *Obras completas IV*, Op. cit., p. 802.

Es posible que la publicación de *El nacimiento de la tragedia* y este final de Tribtschen sean la máxima altura y cumbre a la que llegó la amistad y fascinación de Nietzsche hacia Wagner, pero esto no quiere decir, de todas maneras, que a partir de entonces se produzca una estrepitosa y radical ruptura, sino en todo caso una lenta y suave separación, como un descenso por pendientes poco inclinadas que tardarán mucho tiempo en llegar a su destino, sobre todo porque la altura desde la que descienden es extremadamente alta. Por ejemplo, dos años después de la despedida de Tribtschen, Nietzsche le confiesa a Wagner lo siguiente: "Es una suerte incomparable, para uno que anda dando bandazos y trompicones por oscuros y desconocidos senderos, encontrar a alguien que lo conduzca poco a poco hacia la luz, como ha hecho usted conmigo; y por ello no me queda más que estimarle como a un padre"<sup>573</sup>. Si Schopenhauer fue un enamoramiento del joven Nietzsche, no menos lo fue Wagner, y si Schopenhauer obró como un padre, no menos lo hizo Wagner —e incluso más, porque aquel estaba muerto y este estaba vivo, presente y cercano.

Las relaciones con Wagner continuarán, sus esperanzas en Bayreuth y en las obras que allí se representarán y en el porvenir que dará comienzo se mantendrán despiertas, más o menos, hasta la inauguración de este festival, y por eso también seguirá escribiendo a sus amigos cartas llenas de entusiasmo. Especialmente nos llaman la atención sus alabanzas hacia *El anillo del nibelungo*, obra que para Wagner contenía ingentes esfuerzos y ambiciones y de la que Nietzsche parecía esperar tanto —el drama musical perfecto, el renacimiento definitivo de la tragedia y el consecuente comienzo de una nueva cultura. A un amigo le instará para "afrontar con la máxima seriedad nuestros estudios sobre los Nibelungos, para hacernos dignos de cosas tan inauditas"<sup>574</sup>. Ahora nosotros debemos exponer qué es eso tan inaudito.

---

<sup>573</sup> F. Nietzsche, *Correspondencia II*, Op. cit., pp. 468-469. Carta del 20 de mayo de 1874 dirigida a Richard Wagner. Ibid., pp. 468-470.

No es extraño que se diga que Wagner fue un padre para Nietzsche. Por ejemplo, William Musgrave Calder III, 1983, *The Wilamowitz-Nietzsche struggle: new documents and a reappraisal*, pp. 214-254, en la revista *Nietzsche Studien : Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Band 12, (Berlín: Walter de Gruyter 1983), p. 218, nos dice que "After the more to Basel Wagner succeeded Ritschl as replacement for the father Nietzsche had early lost".

También Alex Ross, 2020, *Wagnerismo. Arte y política a la sombra de la música*, Op. cit., p. 53, nos dice y aporta las siguientes interesantes palabras: "Durante los restantes años que Wagner pasó en Tribtschen —se trasladó a Bayreuth en 1872—, Nietzsche lo visitó con tanta frecuencia que le asignaron incluso su propia habitación en la casa. La amistad se hizo cada vez más profunda, hasta derivar en algo parecido a una conexión padre-hijo. «Usted es, estrictamente hablando, después de mi mujer, el único premio que la vida me ha regalado», escribió Wagner a su discípulo en 1872. Más tarde, en un esbozo para el prefacio de la segunda parte de *Menschliches, Allzumenschliches (Humano, demasiado humano)*, Nietzsche describió la relación como «mi única relación amorosa», antes de que decidiera suprimir la frase de las galeradas".

<sup>574</sup> Ibid., p. 288. Carta del 1 de mayo de 1872 dirigida a Carl von Gersdorff. Ibid., pp. 286-288.

## 5. Arte apolíneo y dionisiaco

### I. Arte humano

Hemos visto que Apolo y Dioniso son las pulsiones artísticas que recorren el mundo de la apariencia, las fuerzas que gobiernan la creación del artista Uno-primordial, los dos dioses que tratan de establecer, cada cual, su propio reinado del que queda excluido, supuestamente, su contrario. Hemos visto que hay casos en los que este propósito de los dioses se logra: en los sueños la pulsión apolínea logra sobreponerse y alzarse hegemónica, mientras que en la embriaguez es Dioniso quien logra ejercer su poder sin los impedimentos de su opuesto; pero que la vida normal del hombre, su vida diurna y sobria, el curso común de los acontecimientos del mundo físico, se caracteriza por el equilibrio de ambas pulsiones, por su tensión, por su autolimitación y continua insatisfacción. Por lo tanto, todo fenómeno del mundo, todo fenómeno que pueda ocurrir en la vida de los hombres, todo lo creado por el Uno-primordial, está dotado de las venas y arterias de Apolo y Dioniso, las más de las veces en una proporción similar, pero excepcionalmente, como en los sueños y en la embriaguez, de manera desproporcional, provocando en estos casos que el dios que somete al otro por fin se satisfaga. Ahora nos proponemos esclarecer el fenómeno del arte humano, del arte *creado* por los hombres, del arte *creado a través* de los hombres, es decir, *creado por medio* de los individuos; un fenómeno que no debemos situar entre los comunes y propios del mundo diurno y sobrio, sino entre los fenómenos anómalos afines a los sueños y a la embriaguez; otro caso, otra excepción, en el que uno de los dos dioses rompe el equilibrio y logra extender su reino, saciarse y someter a su contrario.

#### I. a. Dos tipos de arte

Pero no será el arte un fenómeno en el que siempre un mismo dios toma el poder, no habrá solo un tipo de arte, sino dos, uno caracterizado por la preponderancia de Apolo y otro por la de Dioniso, un arte que guardará profundas semejanzas con los sueños y otro con la embriaguez, un arte apolíneo y otro dionisiaco, el primero de los cuales tendrá como gran representante el arte plástico, y el segundo, la música.<sup>575</sup> Por eso dice Nietzsche que no deriva las artes, como algunos hacen, "de un principio único"<sup>576</sup>, sino que las deriva de dos principios, de aquellas dos pulsiones artísticas de la naturaleza, de Apolo y Dioniso. Y si tenemos en

---

<sup>575</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 399.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 399.

cuenta la enemistad y supuesta oposición que existe entre ambos dioses, entendemos que entre ambos tipos de arte haya de haber, consecuentemente, una drástica división, una distancia abismal; que hayan de ser dos mundos artísticos "distintos en su esencia más honda y en sus metas supremas"<sup>577</sup>, y que por eso entre los griegos haya de existir "una antítesis tremenda, en origen y metas, entre el arte del escultor, el arte apolíneo, y el arte no-plástico de la música, que es el arte de Dioniso"<sup>578</sup>. Ambos tipos de arte son distintos en su esencia, en su origen, porque los dioses que los originan son contrarios entre sí, y ambos tipos de arte son distintos en sus metas, porque ya hemos visto, cuando hemos tratado los sueños y la embriaguez, que ambas pulsiones desencadenan resultados aparentemente contrarios: que los sueños atrapan al individuo aún más en el mundo de los velos de la apariencia, al mismo tiempo que otorgan un gran placer al Uno-primordial, mientras que en la embriaguez el individuo se desprende de todo velo y escapa de la apariencia, al mismo tiempo que el Uno-primordial es privado de la contemplación redentora de este velo y esta apariencia.

A pesar de que el Uno-primordial cree la apariencia con el propósito de redimirse, hay un residuo en esta creación, lo destructivo propio de la pulsión dionisiaca, que no le redime pero que inevitablemente aparece ante sus ojos. Antes lo hemos dejado claro: que solo, solo en Apolo se realiza la redención del Uno-primordial; que la creación de apariencia, su construcción y su transfiguración, es lo que le redime, y que su disolución es una visión que no tiene más remedio que hacerse porque no puede elegir qué contemplar y qué no contemplar. Por lo tanto, el arte dionisiaco, si ha de caracterizarse por la hegemonía de Dioniso, no será un arte cuya contemplación ofrezca grandes placeres al Uno-primordial. Si no podemos decir que la destrucción de la individualidad que tanto redime al individuo sea *querida* por el Uno-primordial, tampoco podemos decir, en términos absolutos, que todo el mundo de la *individuatío* sea el mejor de los mundos posibles para el Uno-primordial, que todos y cada uno de los fenómenos que aparecen en él sean fenómenos redentores, que toda vida humana, toda actividad humana y toda actividad artística, satisfaga, siempre y toda ella, las ansias del Uno-primordial de redimirse. Esto es totalmente consecuente con la metafísica que hemos expuesto: el Uno-primordial se observa a sí mismo para redimirse, pero esto no quiere decir que todo lo que observe le redima, sino que habrá rasgos que le desagraden y tenga que mirar, si acaso *quiere* también mirar esas otras partes que sí le redimen.

Pero si todo acontecimiento y todo fenómeno del mundo es una creación que no responde a unos designios del Uno-primordial —en el sentido de que él no selecciona lo que sucede y lo

---

<sup>577</sup> Ibid., p. 399.

<sup>578</sup> Ibid., p. 338.

que no sucede en el mundo de la apariencia—, mucho más lejos de la verdad está el que exista algo que sea producto de una *voluntad* individual, de un individuo, de un hombre que no es nada más que ilusión y que está anclado en la más estricta necesidad epistemológica de su creador. Estamos pensando en la salvación del individuo. Es cierto que lo destructivo de lo dionisiaco no otorga un gran placer al Uno-primordial y, como contrapartida, el individuo ve abierto el acceso a su propia redención; pero no debemos dejarnos engañar y pensar que el beneficiado es el artífice de aquello que le beneficia. Para el individuo lo dionisiaco no es sino un afortunado acontecimiento que es abrazado como alimento salvífico *caído del cielo*.

Por lo demás, el arte apolíneo acrecentará enormemente el placer del Uno-primordial y, asimismo, tal y como hemos visto cuando hemos hablado de los sueños, beneficiará al individuo. Pero con todo lo que llevamos diciendo podemos entender que los beneficios que el individuo obtiene de los sueños son beneficios para el individuo en cuanto individuo, es decir, beneficios para que el individuo siga siendo individuo y pueda seguir viviendo en el mundo de la apariencia; porque si consideramos lo que verdaderamente ansía el individuo, lo que verdaderamente le redime, esto es, dejar de ser individuo y ser solo Uno-primordial, deberíamos ver en el arte apolíneo, así como en los sueños, una astuta seducción para que el individuo siga preso en el mundo de sufrimientos en el que vive. Y también aquí hay que evitar pensar que el Uno-primordial es un creador *libre* o que el individuo *elige* seguir preso gracias a este arte apolíneo.

El individuo no es nada más que ilusión y no decide qué caminos tomar en su vida, no decide siquiera vivir o morir y qué pensar, sentir o esperar, de manera que toda actividad que emprenda, como la artística, será un simple fenómeno más sumado al conjunto de su existencia, un fenómeno inerte en el sentido de que ningún *yo* individual la ha originado, un fenómeno cuyo verdadero núcleo y fuente y principio no está en ninguna individualidad empírica, porque no hay ningún impulso ni sujeto en el mundo empírico, sino solamente en el Uno-primordial. Por eso dice Nietzsche que "hemos de tener claro ante todo, para nuestra humillación y exaltación, que toda la comedia del arte no se representa en modo alguno para nosotros, con el objetivo, por ejemplo, de nuestra mejora y formación"<sup>579</sup>. Por mucho que el arte beneficie al individuo, no es porque el hombre así lo haya dispuesto y tampoco es porque su verdadero creador, el Uno-primordial, le haya impreso este objetivo. La única finalidad por la que existe el arte, así como todo el mundo de la apariencia, es la redención del Uno-primordial —y aun así ni siquiera él es capaz de crear solamente lo que le conviene.

---

<sup>579</sup> Ibid., p. 355.



## I. b. Mediatez del arte

Si consideramos el poder que tiene el arte, entendemos por qué dice Nietzsche en el prólogo que "el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida"<sup>580</sup>. Efectivamente, el arte dionisiaco, al igual que la embriaguez, permite al individuo redimirse, y el arte apolíneo, al igual que los sueños, supone un máximo placer al Uno-primordial, supone que nosotros, en tanto que somos criaturas creadas con el único fin de redimir al Uno-primordial, hemos cumplido con nuestra misión de la forma más digna, elevada y perfecta. En este sentido, también nos dirá que "el arte no es solo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la realidad natural, situado a su lado para la superación de esta"<sup>581</sup>. Pero podríamos pensar, entonces, que, si en tanta estima hay que tener al arte por lo que es capaz de hacer, no en menor estima hay que tener a los sueños y a la embriaguez, porque estas experiencias son capaces de provocar exactamente lo mismo, y que si el arte es la actividad metafísica de la vida, también lo será soñar y embriagarse. Podríamos pensar esto y por eso queremos prestar atención ahora a las diferencias que pueda haber entre el arte y estas experiencias, para ver si realmente tenemos que tener al arte en la más alta estima.

Desafortunadamente, Nietzsche solo nos expone una diferencia, y tal diferencia no es tan esencial como para situar al arte en un nivel superior al de los sueños y la embriaguez y, además, no es una diferencia a la que haya dedicado demasiados esfuerzos comprensivos, pues, como vamos a ver ahora mismo, un mínimo de atención basta para descubrir su insostenibilidad. Nos dice que los sueños y la embriaguez son una manifestación apolínea y dionisiaca directa o inmediata, es decir, "*sin mediación del artista humano*"<sup>582</sup>, mientras que el arte necesita la mediación de un artista humano. De esta manera, entendemos que Nietzsche diga que todo artista, "comparado con estos estados artísticos inmediatos de la naturaleza"<sup>583</sup> —con los sueños y la embriaguez—, sea "un «imitador» [*Nachahmer*]"<sup>584</sup>, esto es, que el artista sea un replicador de lo que acontece en los sueños y en la embriaguez, y dependiendo de lo que replique será, por lo tanto, "o un artista apolíneo de los sueños o un artista dionisiaco de la embriaguez"<sup>585</sup>. La diferencia radica únicamente en la forma en la que los dioses obtienen la hegemonía, en si es una forma directa o una forma necesitada de un medio,

---

<sup>580</sup> Ibid., p. 337.

<sup>581</sup> Ibid., p. 435.

<sup>582</sup> Ibid., p. 342.

<sup>583</sup> Ibid., p. 342.

<sup>584</sup> Ibid., p. 342.

<sup>585</sup> Ibid., p. 342

y tal diferencia no vemos que tenga que influir en el mayor o menor éxito de esta hegemonía. Si ahora nos detenemos a pensar en esto, descubrimos, como hemos anunciado, oscuridades y confusiones que debemos dejar irresueltas.

Ante todo, esto significa que en los sueños y en la embriaguez no hay medio alguno: que el soñador y el embriagado no son medios a través de los cuales los dioses ejercen su poderío y se satisfacen por vez primera. En principio, si consideramos únicamente que aquí esta mediación no es más que la intervención de un artista, podríamos llegar a entender la diferencia; pero tan pronto como recordamos que en los sueños Nietzsche había dicho que el soñador es un «artista completo», la diferencia se difumina, huye, no existe y nuestro entendimiento, so pena de dejar de ser entendimiento, no puede hacer nada por rescatarla. Efectivamente, que todo hombre que sueña sea un artista completo, que el artista apolíneo sea un "artista apolíneo de los sueños"<sup>586</sup>, que los griegos que sueñan sean Homeros<sup>587</sup>, esto es, artistas apolíneos, y que Homero sea "un griego que sueña"<sup>588</sup> o un "anciano soñador"<sup>589</sup>, rompe definitivamente las barreras que separan al hombre que sueña del artista. A pesar de todo, aún podríamos pensar que la verdadera diferencia está en que el medio es la obra de arte y no el artista; pero esto significaría retorcer demasiado las palabras de Nietzsche y, además, nos llevaría a un camino sin salida: los sueños están hechos de la misma apariencia de la apariencia de la que están hechas las obras de arte apolíneas, es decir, de la misma fantasmagórica ilusión.

No puede ser que la vía inmediata no esté mediada por el artista humano y, al mismo tiempo, que en los sueños —una vía inmediata— el hombre soñador sea un artista completo. Por lo demás, a nosotros nos parece que si Nietzsche distinguió entre una vía inmediata y otra vía mediata de experimentar y satisfacer las dos pulsiones artísticas de la naturaleza no fue porque se siguiera necesariamente de algún punto de su pensamiento —pues, al menos, nosotros no hemos encontrado nada de lo que tal distinción pueda derivarse—, sino porque quería separar los sueños del arte apolíneo, la embriaguez del arte dionisiaco, enaltecer el arte, hacerlo un poco más exclusivo y diferente, a pesar de que, en realidad, tal diferencia es nimia y no afecta a lo principal, pues, al fin y al cabo, lo que se logra con los sueños y la embriaguez, sus efectos en el individuo, en los dioses y en el mismo Uno-primordial, son exactamente los mismos.

---

<sup>586</sup> Ibid., p. 342.

<sup>587</sup> Ibid., p. 343.

<sup>588</sup> Ibid., p. 343.

<sup>589</sup> Ibid., p. 352.

### I. c. Tercer tipo de arte

Pero ahora hemos de introducir un tipo de arte, el arte trágico, es decir, la tragedia, que no es apolínea ni dionisiaca —o, mejor dicho, que no es solamente apolínea ni dionisiaca, sino ambas cosas al mismo tiempo—, de manera que quizás aquí, en este tipo de arte, sí haya una diferencia con los medios inmediatos o directos por los que se experimentan ambas pulsiones de la naturaleza. Habría aquí, efectivamente, una diferencia bastante importante, si supiéramos con certeza que a la tragedia no le corresponde ningún tipo de experiencia inmediata —como al arte apolíneo le corresponden los sueños y al arte dionisiaco la embriaguez— y que, por lo tanto, lo que se logra en la tragedia solo se logra aquí, en la tragedia, a saber: la satisfacción de ambas pulsiones al mismo tiempo y la feliz coincidencia o simultaneidad de la redención individual y la del Uno-primordial. Pareciera que la tragedia es el lugar en el que el arte ofrece algo más de lo que ofrecen los sueños y la embriaguez y también los tipos de arte exclusivamente apolíneos y dionisiacos, y no sería extraño que fuese en la tragedia en la que estuviese pensando Nietzsche cuando, en el prólogo dedicado a Wagner, dice aquello de que el arte es «la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida» —pues la tragedia se relaciona con la esfera de la metafísica de las dos maneras en que lo hacen los dos tipos de arte: redimiendo al Uno-primordial y redimiendo al individuo. Pero Nietzsche considera la tragedia por encima de los otros dos tipos de arte, no es simplemente la suma de los efectos dionisiacos y apolíneos. Más adelante comprenderemos que la tragedia, por medio del héroe trágico, ofrece la ventaja de que la unión mística del individuo se produzca sin los inconvenientes propios del arte dionisiaco y permite al Uno-primordial redimirse de una forma diferente a como lo hace con las obras típicas del arte apolíneo.

De todos modos, según nos cuenta Nietzsche, para que la tragedia aparezca es necesaria una especie de retroalimentación entre las dos pulsiones artísticas de la naturaleza, es decir, entre los dos dioses, que se logra a través de alternantes cambios de poder, como un péndulo que, en vez de volver de cada extremo con menos fuerza, lo hiciera con más fuerza, con más impulso, de manera que progresivamente lograra subir más, y así continuamente, hasta que lograra ponerse en vertical en lo alto del todo y lograra mantener un inaudito equilibrio que favoreciese a ambos lados, que supusiera, para ambos lados, el máximo logro, el máximo, continuo e ininterrumpido logro. Habla Nietzsche de un desarrollo del arte ligado al movimiento de las dos pulsiones<sup>590</sup>, de que "el desarrollo continuado del arte está ligado a la

---

<sup>590</sup> Ibid., p. 338.

duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*<sup>591</sup>, de que el arte depende de ellas "de forma similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos"<sup>592</sup>; de que "ambas pulsiones tan diferentes van en compañía, las más de las veces en abierta discordia entre ellas y excitándose mutuamente para tener partos siempre nuevos y cada vez más vigorosos, con el fin de que en ellos se perpetúe la lucha de aquella antítesis"<sup>593</sup> y de que "finalmente, se manifiestan, gracias a un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, apareadas entre sí, y en ese apareamiento engendran por último la obra de arte de la tragedia ática, que es dionisiaca en la misma medida que apolínea"<sup>594</sup>. Nos encontramos de nuevo con lo mágico, con lo milagroso, y vemos prefigurarse lo siguiente: que la tragedia solo ha existido una vez, que históricamente solo se ha logrado una vez, y que ha sido entre los griegos; pero al menos este milagro nos es comprensible o más comprensible que los demás fenómenos mágicos que hemos visto.<sup>595</sup>

## II. Arte apolíneo

La escultura, la estatua, que burla la putrefacción y la destrucción, es un tipo de arte apolíneo, así como la poesía épica de Homero: el escultor y el poeta épico son, para Nietzsche, "los artistas auténticamente apolíneos"<sup>596</sup>. En general, el artista plástico es pariente del poeta épico<sup>597</sup> y por eso también la pintura tendríamos que incluirla dentro del arte apolíneo, toda la pintura, no solo *La Transfiguración* de Rafael.

En cuanto a las demás manifestaciones artísticas que puedan ocurrírsenos, no esperemos encontrar en esta obra una exacta clasificación de cuál pertenece al arte apolíneo y cuál al arte dionisiaco. Pero podemos hacernos la idea, al menos, de que tal clasificación habría de ser extremadamente detallada, cuidadosa y extensa, porque, por ejemplo, no toda la poesía es apolínea, sino, hasta donde sabemos, solo la épica, y no toda la música será dionisiaca, sino

---

<sup>591</sup> Ibid., p. 338.

<sup>592</sup> Ibid., p. 338.

<sup>593</sup> Ibid., p. 338.

<sup>594</sup> Ibid., p. 338.

<sup>595</sup> En relación a todo esto, son convenientes las siguientes palabras: "Al elevar Nietzsche el *agón* —el juego olímpico, la disputa de los artistas— a principio universal, encuentra en él el cauce por el que puede conducir las dos grandes corrientes de contraposiciones, ritmo-melodía, libertad-necesidad, imagen-tono, etc., que se dan en la realidad. Es decir, que el *agón* recoge las contraposiciones singulares en la universalidad, que ahora son, pues, dos principios universales, y el *agón*, como el río de Heráclito, la fuente de la que Nietzsche toma el agua para bautizar las dos figuras, hasta ahora vagas, con los nombres de Dioniso y Apolo". En Rafael Gutiérrez Girardot, 1966, *Nietzsche y la filología clásica*, Op. cit., p. 81.

<sup>596</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 427.

<sup>597</sup> Ibid., p. 353.

que habrá una al servicio de Apolo —e incluso habrá una que no será ni dionisiaca ni apolínea, como después observaremos. Además, esta clasificación habría de englobar más manifestaciones artísticas de las que quizás se nos ocurrieran; pensamos en la pintura, en la arquitectura, en el resto de la literatura, en la danza o incluso en Urania, musa de la astronomía, pero hay más manifestaciones que Nietzsche considera artísticas y que nosotros no imaginaríamos.

Lo sabemos porque precisamente se detiene en una de ellas y nos la presenta como una manifestación de arte apolíneo, como una manifestación clara y ejemplar de arte apolíneo, cuya exposición le sirve para explicar precisamente en qué consiste este tipo de arte. Por lo tanto, para empezar a entender bien qué es el arte apolíneo debemos fijarnos en esta paradigmática creación; debemos adentrarnos en la historia de Grecia y detener nuestra mirada en la creación mítica de los dioses olímpicos, pues es esta creación olímpica la que Nietzsche nos ofrece como claro ejemplo de arte apolíneo. Por lo demás, no debemos perder de vista aquel otro caso de arte apolíneo, *La Transfiguración* de Rafael, que también se nos ofrece como una obra que nos permite conocer este tipo de arte, al mostrarnos el mismo proceso de construcción apolínea. Y no debemos olvidar esta obra porque, además, Nietzsche nos recalca que en ella se nos muestra "el proceso primordial del artista ingenuo y, a la vez, de la cultura apolínea"<sup>598</sup>, es decir, que no solo se nos muestra la génesis de una obra de arte apolínea, sino de toda una cultura apolínea, y esto es precisamente lo que es la creación del Olimpo: no una insignificante creación apolínea o una aislada obra de arte, sino una inmensa creación que va a caracterizar toda una época y a configurar una entera cultura apolínea; de manera que podemos estar seguros de que *La Transfiguración* nos ofrece la comprensión de todo tipo de arte apolíneo y, consecuentemente, nos permite adentrarnos con más seguridad en la inmensa creación del Olimpo.

#### II. a. *La Transfiguración*

Recordemos lo que habíamos dicho sobre *La Transfiguración* de Rafael: que en esta obra se muestra el mismo proceso de la transfiguración, de la divinización, de la perfección de la apariencia. La mitad inferior del cuadro, la apariencia, está llena de dolores —"con el muchacho poseso, los portadores de- sesperados, los discípulos angustiados en su

---

<sup>598</sup> Ibid., p. 349.

desconcierto<sup>599</sup>—, y estos dolores son el reflejo del dolor primordial. Y desde esta apariencia, a partir de ella, surge la parte superior, de manera que esta es "un nuevo mundo apariencial"<sup>600</sup> y, por lo tanto, el reflejo del reflejo del dolor primordial. Tenemos, por lo tanto, dos mundos: "aquel mundo apolíneo de la belleza y su subsuelo, la horrorosa sabiduría de Sileno"<sup>601</sup>, sabiduría que más tarde volveremos a mencionar. Lo que se transfigura es, en definitiva, el dolor del mundo de la apariencia, y por eso dice Nietzsche que ese cuadro nos muestra "cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que gracias al cual el individuo esté obligado a procrear la visión redentora"<sup>602</sup>, visión redentora para el Uno-primordial, visión redentora que no es más que la transfiguración de este mundo de tormentos.

Ya antes, cuando hablamos de aquella obra de arte apolínea que son los sueños, dijimos que en ellos se transfigura no solo lo agradable, sino lo terrible de la apariencia; pero ni en aquel entonces ni hasta ahora hemos aclarado qué quiere decir Nietzsche con transfigurar —qué es exactamente la transfiguración [*Verklärung*] sobre la que tanto insiste<sup>603</sup>. Ahora podemos decir que, ante todo y sobre todo, lo que caracteriza la creación apolínea es la transfiguración de lo terrible; que no son tanto las dichas, sino las desgracias las que necesitan la creación apolínea; que no son tanto los gozos, sino los dolores los que son transfigurados.

Pero Nietzsche dice que en los sueños se transfigura no solo lo agradable, sino las desgracias y sufrimientos, por lo que hemos de concluir que en el mundo de la apariencia existen elementos agradables y que estos elementos pueden ser transfigurados. Precisamente nos dice que en los dioses olímpicos "está divinizado todo lo existente, tanto si es bueno como si es maligno"<sup>604</sup>. De todas maneras, según lo que vemos en esta pintura de Rafael y según lo que veremos en la creación del Olimpo, debemos decir que aquello que mueve a la creación apolínea son los dolores y que aquello que se transfigura son sobre todo los dolores, pues en estos se centra Nietzsche y en ningún caso insiste en una transfiguración de dichas y alegrías. Análogamente, ya habíamos visto que la misma creación de la apariencia por obra del Uno-primordial tenía como fundamento y fuente el dolor primordial; así que es totalmente consecuente que la creación de una apariencia de la apariencia deba sostenerse en los dolores

---

<sup>599</sup> Ibid., p. 349.

<sup>600</sup> Ibid., p. 349.

<sup>601</sup> Ibid., p. 349.

<sup>602</sup> Ibid., p. 349.

<sup>603</sup> Ibid., pp. 343, 346, 347, 368, 370, 399, 427, 433, 435, 437.

<sup>604</sup> Ibid., p. 345.

propios de la apariencia, pues, al fin y al cabo, estamos hablando de un proceso análogo a la creación de la apariencia por el Uno-primordial.

Es hora de entender en qué consiste la transfiguración, y para ello debemos fijarnos en la parte superior de la pintura de Rafael: los rostros no son como los de la parte inferior, la desesperación y angustia dejan paso a la calma y al sosiego, es una apariencia de la apariencia que es, en palabras de Nietzsche, "un flotar resplandeciente en una delicia purísima y en una contemplación sin dolor que irradia desde unos ojos dilatados"<sup>605</sup>. Esto quiere decir que la transfiguración de los dolores de la apariencia no significa una intensificación de dichos dolores, sino, más bien, un apaciguamiento u ocultación. Esto quiere decir que cuando Nietzsche habla de transfigurar, divinizar o perfeccionar la apariencia no se está refiriendo a un aumento de la nitidez o claridad de los sufrimientos que la configuran, sino a su envelamiento o emborronamiento. Es esta ocultación precisamente la característica fundamental para entender el arte apolíneo, tal y como iremos viendo y definitivamente comprobando en más ocasiones, y es también un punto importantísimo que nos permitirá ahora entender más correctamente la metafísica que nos ofrece Nietzsche en esta obra.

Hasta ahora habíamos visto que la apariencia es la objetivación del Uno-primordial o, más concretamente, la objetivación de su dolor primordial. Siguiendo las enseñanzas de Schopenhauer, habíamos concebido la objetivación como la manifestación o la encarnación de lo en sí, manifestación o encarnación que en el caso de Nietzsche no es más que la forma con que lo en sí se aparece ante su propia mirada, es decir, que solamente tiene una existencia subjetiva y no también objetiva, como sí ocurre con Schopenhauer, y que el sujeto en el que reposa dicha subjetividad es el mismo en sí y no el individuo fenoménico, como también ocurre con Schopenhauer. Asimismo, habíamos visto que esta auto-contemplación redime al Uno-primordial, porque, de alguna manera, representarse su propio dolor le hace escapar de dicho dolor, liberarse de él, salvarse de sus tormentos y obtener en cambio un placer primordial.

Ahora, debido a lo que acabamos de decir acerca de la transfiguración, podemos ser más precisos. Sabemos que la apariencia de la apariencia redime con más éxito al Uno-primordial que la mera apariencia, y sabemos que la apariencia de la apariencia es la apariencia transfigurada, divinizada, perfeccionada, y acabamos de ver que la transfiguración es el ocultamiento de los dolores del mundo de la apariencia. Consecuentemente, lo que le redime en la mera apariencia ha de ser también un ocultamiento, en este caso de su dolor primordial,

---

<sup>605</sup> Ibid., p. 349.

y hemos de entender, al fin, la apariencia de la apariencia como un doble ocultamiento del dolor primordial.

Así que la redención del Uno-primordial no consiste en contemplar el dolor de sus criaturas, no se alimenta de nuestro sufrimiento, sino todo lo contrario: cuantos menos dolores aparezcan en su propia representación, más placer obtendrá. Que nosotros veamos y sintamos la vida y el mundo como un vergel de sufrimientos y dolores no debe hacernos pensar que, desde el punto de vista del Uno-primordial, no sea agradable y placentero; comparado con el dolor primordial, el mundo de la apariencia es un alivio y un respiro.

Apolo, el dios redentor y constructor de la apariencia, levanta un mundo de imágenes del dolor primordial, pero no es, a pesar de todo, un mundo en donde los velos ejemplifiquen, manifiesten o reflejen con suma claridad el dolor primordial, sino precisamente lo contrario: un mundo en donde los velos lo ocultan, no tanto como para hacerlo desaparecer completamente, pero sí como para provocar alivio al Uno-primordial. En la apariencia de la apariencia, en la apariencia transfigurada, en la obra de arte apolínea, Apolo cubre con nuevos velos el mundo de la apariencia, ocultando con más opacidad el dolor primordial y permitiendo que el Uno-primordial huya con la mirada más lejos y obtenga más placer. Por lo tanto, Apolo trata de construir un mundo en donde el dolor no tenga cabida alguna, y esto lo consigue en grado sumo en el doble ocultamiento de la apariencia de la apariencia.

Con todo esto podemos entender que las alegrías y dichas del mundo diurno son, al igual que las tristezas y desgracias, velos que el Uno-primordial crea para ocultar su dolor-primordial, pero velos que en esta primera ocultación ya cumplen su cometido con suma precisión, y podemos entender que si estas alegrías y dichas son transfiguradas, darán por resultado una apariencia de la apariencia extremadamente placentera. Por otra parte, podemos entender que las tristezas y desgracias propias del mundo de la apariencia son ocultamientos menos precisos del dolor primordial que las alegrías y dichas, de manera que la creación de la apariencia de la apariencia se centra sobre todo en ellas, para reparar lo que no se consiguió en un primer ocultamiento. Además, como más tarde veremos, son estas tristezas y desgracias las que obligan al artista a transfigurar —las que le obligan y mueven a crear una nueva apariencia precisamente para ocultarlas.



## II. b. La edad de los titanes

Dejemos atrás aquella obra de Rafael y centrémonos en la creación del Olimpo, cuyo análisis nos volverá a mostrar y nos terminará de aclarar todo lo que acabamos de exponer acerca de la creación apolínea. Comencemos por lo primero: que lo fundamental para la creación de arte apolíneo es el mundo de la apariencia, concretamente los dolores y sufrimientos, es decir, que este mundo es el material imprescindible y necesario sobre el que levantar la obra apolínea.

Ahora bien, en este caso de la creación olímpica señala Nietzsche algo sumamente importante: que no basta con que los dolores existan, sino que hay que conocerlos. Por eso dice que el griego "conoció y sintió los horrores y atrocidades de la existencia"<sup>606</sup> y, por consiguiente, "tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los olímpicos"<sup>607</sup>. Es imprescindible conocer, ver, percibir, sentir el dolor; que el dolor penetre en la "consciencia del individuo"<sup>608</sup>, para que surja la necesidad de escapar hacia las apolíneas montañas de los olímpicos. Siempre hay dolor, porque el dolor es esencial al mundo; pero no tiene por qué haber conocimiento de este dolor o, al menos, el mismo grado de conocimiento. Lo importante y resaltante del mundo en el que vivían los griegos no es que existieran horrores y sufrimientos en el mundo —porque tales horrores y sufrimientos no son una excepción, sino la regla de toda existencia—, sino que los conocieran. Por eso Nietzsche habla con admiración de "aquel pueblo que sentía de forma tan excitable, que deseaba de manera tan impetuosa, que estaba tan excepcionalmente capacitado para el *sufrimiento*"<sup>609</sup>. Por eso resalta de los griegos "el talento para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento, un talento que es correlativo al artístico"<sup>610</sup>. Es necesario, entonces, para crear arte apolíneo, "una horrorosa profundidad en la consideración del mundo"<sup>611</sup> y "una capacidad de sufrimiento de máxima susceptibilidad"<sup>612</sup>. Será la capacidad de ser consciente, de ver, de sentir el dolor del mundo lo que mueva al hombre a crear arte apolíneo, y por eso, ante la majestuosidad de una creación como la del Olimpo, se ha de afirmar en su creador una extraordinaria receptividad para el sufrimiento.

Este conocimiento tan característico que tenían los griegos creadores del Olimpo es identificado por Nietzsche con las revelaciones que Sileno dio a los hombres. Es más, esta

---

<sup>606</sup> Ibid., p. 346.

<sup>607</sup> Ibid., p. 346.

<sup>608</sup> Ibid., p. 437.

<sup>609</sup> Ibid., p. 346.

<sup>610</sup> Ibid., p. 347.

<sup>611</sup> Ibid., p. 347.

<sup>612</sup> Ibid., p. 347.

"sabiduría popular"<sup>613</sup> que poseían los griegos es designada como "sabiduría silénica"<sup>614</sup>, como la "filosofía del dios del bosque"<sup>615</sup>, es decir, la del "sabio *Sileno*, acompañante de Dioniso"<sup>616</sup>, tal y como ya habíamos visto de pasada al hablar de aquella pintura de Rafael y al encontrarnos con la «horrorosa sabiduría de Sileno» en su parte inferior. Y su formulación dice así: "Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti — morir pronto"<sup>617</sup>. Es importante no entender por esta sabiduría de Sileno más de lo debido, es decir, no suponer que el conocimiento de los dolores del mundo significa conocer la metafísica que Nietzsche nos ha expuesto: que hay un Uno-primordial que inevitablemente va a crear un mundo de dolores; porque después veremos que existe otra sabiduría que sí incluye el conocimiento de esta inevitabilidad, una sabiduría que llamaré *dionisiaca* y que, precisamente por poseer este conocimiento metafísico, no va a poder dar a luz un arte apolíneo, sino otro tipo de arte, a saber, la tragedia. La sabiduría de Sileno se refiere, por lo tanto, únicamente a los horrores y sufrimientos del mundo de la apariencia, no a su significado metafísico profundo: solo estos obligan al griego a crear y a contemplar la obra de arte apolínea de los dioses olímpicos.

Entendemos, entonces, que hable Nietzsche de una época anterior a la creación apolínea, de una época pre-apolínea en la que los griegos habrían sucumbido de horror si no hubiesen levantado sus dioses olímpicos, de una época que será la primera etapa de la historia de los griegos y que Nietzsche llama "la edad de «acero»"<sup>618</sup>. Sobre la necesaria preexistencia de esta época antes del surgimiento del mundo homérico de los dioses olímpicos Nietzsche le cuenta a un amigo<sup>619</sup>, después de haber publicado la obra, lo siguiente:

Que ese mundo estuvo precedido por luchas inauditas y salvajes, en las que dominaban la maldad y la tosquedad más oscuras, y que Homero al final se yergue como la figura del vencedor de este largo periodo, es una de mis convicciones más seguras. Los griegos son mucho más antiguos de lo que se piensa. Se puede hablar de primavera si antes de la primavera se considera el invierno: este mundo de la belleza y de la pureza no ha caído sin duda del cielo.<sup>620</sup>

Esta época, la edad de acero, caracterizada por el conocimiento de la sabiduría de Sileno, por el conocimiento de los sufrimientos consustanciales al mundo de la apariencia, antecedente al

---

<sup>613</sup> Ibid., p. 346.

<sup>614</sup> Ibid., p. 346.

<sup>615</sup> Ibid., p. 346.

<sup>616</sup> Ibid., p. 345.

<sup>617</sup> Ibid., p. 346.

<sup>618</sup> Ibid., p. 350.

<sup>619</sup> Carta del 16 de julio de 1872 dirigida a Erwin Rohde. En F. Nietzsche, *Correspondencia II*, Op. cit., pp. 308-311.

<sup>620</sup> Ibid., p. 309.

reino de los olímpicos, será la época en la que todavía reinaban los titanes y, por eso, Nietzsche también se refiere a ella como la época caracterizada por "los poderes titánicos de la naturaleza"<sup>621</sup>, por "los dioses titánicos del horror"<sup>622</sup> o por "sus luchas de titanes"<sup>623</sup>. Y es aquí donde Dioniso se identifica con los horrores y sufrimientos del mundo. En este sentido, es Dioniso quien está detrás de esta época pre-apolínea y quien apremia a Apolo a actuar —y también aquello sobre quien actuará, transfigurándolo—, pues Dioniso es relacionado con los titanes, identificado con este período, y por eso se dice que esta época también es caracterizada por "la esencia titánico-bárbara de lo dionisiaco"<sup>624</sup>. Ciertamente, Sileno es el acompañante de Dioniso y la sabiduría silénica debe ser más afín a los gustos de Dioniso que a los de Apolo. Además, si la edad olímpica es una edad caracterizada por la preeminencia de Apolo, la edad anterior deberá estar caracterizada por la preeminencia de Dioniso, porque precisamente la diferenciación que hace Nietzsche de la historia griega consiste en la alternancia de los reinados de ambos dioses, alternancia que ya hemos comentado que viene unida a una continua intensificación por cada nuevo cambio, de manera que al final ambos dioses tengan que unirse para procrear la obra de arte perfecta. Y por eso también nos dice que si alguien:

[S]e sintiera viviendo, aunque solo fuera en sueños, una existencia helénica en la Antigüedad [...] teniendo junto a sí reflejos de su transfigurada figura en mármol resplandeciente [...] tendría sin duda que exclamar, elevando la mano hacia Apolo, en esta permanente afluencia de belleza: «¡Dichoso pueblo de los helenos! ¡Qué grande tiene que ser entre vosotros Dioniso, si el dios de Delos considera necesaria semejante magia para curar vuestra demencia ditirámica!» [...] sin embargo, un anciano ateniense le replicaría [...] «Pero di también esto, curioso extranjero: ¡cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello!»<sup>625</sup>

Ya hemos mencionado que este sentido de los dioses es problemático con el sentido que principalmente tienen, pero en este asunto del arte humano es el sentido que Nietzsche les da. Así que tengamos en cuenta, a partir de ahora, que Dioniso se corresponde con los dolores y sufrimientos del mundo y que Apolo se corresponde con los placeres y alegrías del mundo o, mejor dicho, con el ocultamiento de aquellos dolores y sufrimientos, pues todo placer y alegría no son positivos, sino meramente negativos, es decir, negación o ausencia de su opuesto. En este sentido, Dioniso es aquello que Apolo necesita para poder levantar un reino más divino que la simple apariencia: solamente con un enemigo que se presente al tiro de sus flechas

---

<sup>621</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 346.

<sup>622</sup> Ibid., p. 346.

<sup>623</sup> Ibid., p. 350.

<sup>624</sup> Ibid., p. 350.

<sup>625</sup> Ibid., pp. 437-438.

puede ejercer su destreza y satisfacer sus impulsos, solamente frente a los horrores titánicos puede tener algo que transfigurar y perfeccionar.

Nos dice Nietzsche, por lo tanto, que "¡Apolo no podía vivir sin Dioniso!"<sup>626</sup>, pues Dioniso es el dolor del mundo cuyo conocimiento mueve a la creación olímpica —el *analogon* del dolor primordial, motor de la creación de la apariencia por obra del Uno-primordial. Y en este sentido, solo en este sentido, este dios, Dioniso, ya no se nos aparece como un residuo innecesario del mundo de la apariencia, sino todo lo contrario: es la misma apariencia, los dolores y sufrimientos propios de la apariencia que, desde el punto de vista del Uno-primordial, son placenteros y redentores, y también, consecuentemente, es aquello que Apolo transfigura para crear la apariencia de la apariencia y redimir aún más al Uno-primordial. La apariencia resulta ser una feliz y afortunada contemplación, sin que podamos decir que todo responda a una astucia del Creador, porque este simplemente se contempla a sí mismo.

Insistamos de nuevo en que no podemos perder de vista que la apariencia entera y todo lo que en ella ocurre no es más que la objetivación del Uno-primordial, de manera que sería erróneo dotar a este Creador de una libertad creadora para poder levantar, mediante astucias y planes, el mundo de la apariencia transfigurada que tanto necesita para redimirse. Y si insistimos de nuevo en esto es porque en una ocasión Nietzsche nos dice que el Uno-primordial ha creado "el mundo entero del tormento, para que gracias al cual el individuo esté obligado a procrear la visión redentora"<sup>627</sup>, lo que podría llevarnos a pensar que el creador metafísico del mundo es capaz de construir y distribuir el mundo físico de tal manera que pueda ofrecerle el máximo placer. Asimismo, en otra ocasión en la que se habla de la creación épica de Homero, es decir, de la creación apolínea, nos dice Nietzsche que en este tipo de creación sucede "una ilusión semejante a la que la naturaleza emplea con tanta frecuencia para la consecución de sus propósitos. La verdadera meta queda cubierta por una imagen ilusoria: hacia esta alargamos las manos, y la naturaleza alcanza aquella gracias a nuestra equivocación"<sup>628</sup>. Aquí está diciendo que el creador apolíneo obra para huir del dolor, para ocultarlo, y así, en realidad, también está haciendo, sin saberlo, que el Uno-primordial pueda huir con más éxito de su dolor primordial, ocultarlo con más velos. Ante esto, tenemos dos opciones: o establecer una nueva imposibilidad en esta obra y pensar que aquí Nietzsche no tuvo en cuenta que la apariencia, tal y como nos la presenta y tal y como él mismo reconoce en los *Fragmentos* que antes hemos mencionado, solo puede ser una inevitable imagen del Uno-primordial y no

---

<sup>626</sup> Ibid., p. 350.

<sup>627</sup> Ibid., p. 349.

<sup>628</sup> Ibid., p. 347.

resultado de una voluntad libre del Uno-primordial, o entender que aquí no tenemos por qué suponer que detrás de estos fenómenos hay astucias de una voluntad libre, sino solo una afortunada disposición cósmica. Seamos benévolos con Nietzsche e inclinémonos a pensar que cuando dice que el Uno-primordial crea los sufrimientos del mundo para que el individuo tenga que transfigurarlos no está afirmando que el Uno-primordial crea libremente los medios ideales para lograr la mayor redención posible, sino que, en vistas a esta redención, simplemente se lanza a crear la única apariencia que puede crear y que afortunadamente para él está constituida por individuos que la transfiguran y le ofrecen una redención más perfecta. Asimismo, inclinémonos a pensar que cuando dice que el poeta épico crea arte apolíneo sin saber que así está redimiendo al Uno-primordial, no está afirmando una astucia diseñada por obra del mismo Uno-primordial, sino que simplemente aquí ocurre que la apariencia transcurre de una forma benéfica para su redención. Por lo tanto, aquella sensibilidad extraordinaria para el dolor que poseían los griegos, su caída consecuente en el terror por la existencia y su salida a través de la creación de los dioses olímpicos, no sería más que una bienaventurada contemplación.

Por lo demás, aunque no existiese una transfiguración de la apariencia, aunque no existiesen individuos capaces de permitir esta transfiguración, el Uno-primordial quizás seguiría contemplando la apariencia, porque la sola apariencia, si bien en menor medida, también alivia su dolor primordial y le ofrece placer. Tal y como en su momento expusimos, la apariencia ya redime al Uno-primordial, a pesar de que la apariencia transfigurada le redima con más intensidad. Esto hace que pensemos en la posibilidad de que pudieran existir creaciones apolíneas más beneficiosas para el Uno-primordial que la transfiguración de la apariencia, que pudieran crearse mundos más beneficiosos que los mundos oníricos y olímpicos: en donde los individuos sueñan con seres que sueñan, por ejemplo. Pero por mucho que nos lo imaginemos, Nietzsche no dice nada al respecto. Es más, cabría pensar que para el Uno-primordial no hay redención más perfecta que la transfiguración de la apariencia, que no va a surgir un individuo más redentor que el que ya ha existido y existe en nuestro mundo; cabría pensar esto, si acaso prestamos atención a los siguientes *Fragmentos*, en donde se nos dice, en general, que "[l]as creaciones del arte son el fin supremo del placer de la voluntad"<sup>629</sup>, que "[e]l genio es el culmen, es el placer del ser primordial único"<sup>630</sup>, que "el individuo es solo apariencia: cuando llega a ser genio, es entonces la meta del placer de la voluntad"<sup>631</sup> o que "[e]n el artista la voluntad llega al éxtasis de la intuición. Solo aquí el dolor primordial es

---

<sup>629</sup> Fragmento 7 [27]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., p. 152.

<sup>630</sup> Fragmento 7 [167]. Ibid., p. 187.

<sup>631</sup> Fragmento 7 [174]. Ibid., p. 190.

completamente superado por el placer de intuir"<sup>632</sup>. No obstante, tenemos que señalar que en estos casos no se está limitando Nietzsche a la transfiguración, sino al arte humano en general —es decir, que quizás el culmen de placer lo obtiene el Uno-primordial con la creación del héroe trágico en la tragedia, esto es, con el otro tipo de creación apolínea que existe.

## II. c. La edad olímpica

Podemos estar seguros de que nos encontramos ante un estadio primigenio de la antigua Grecia en el que un excepcional talento y sensibilidad para el sufrimiento hizo que el pueblo creara el mundo apolíneo de los olímpicos. Lo primero es un mundo en el que los sufrimientos se le imponen a la consciencia del individuo, y todo apunta, por lo tanto, a que el arte apolíneo consiste en escapar, en desprenderse, en ocultar, en huir de estos sufrimientos, es decir, que el individuo —si acaso podemos hablar de individuo— crea para escapar del dolor, tal y como habíamos visto que ocurre en la creación del mundo de la apariencia por obra del Uno-primordial. También en la creación onírica habíamos visto que aquí lo que ocurría era, en definitiva, una huida del mundo de la apariencia que procura un placer al Uno-primordial y beneficios al individuo, pues le permiten soportar la existencia de la apariencia con más éxito.

Por eso nos dice Nietzsche que los griegos tuvieron que crear estos dioses para "soportar la existencia"<sup>633</sup> y para "para poder vivir"<sup>634</sup>, que la transfiguración es necesaria "para mantener con vida el animado mundo de la individuación"<sup>635</sup>, que las obras de arte apolíneas "hacen digna de ser vivida la existencia en general y motivan para vivir el instante siguiente"<sup>636</sup>, que este es "el verdadero propósito artístico de Apolo"<sup>637</sup> o, en definitiva: que "la cumbre y la síntesis del arte apolíneo"<sup>638</sup> es "la justificación [...] del mundo de la *individuatio*"<sup>639</sup>. Llega a decir incluso que el "arte en general"<sup>640</sup> tiene un "propósito metafísico de transfiguración"<sup>641</sup> y que gracias a "las artes en general [...] la vida se hace posible y digna de ser vivida"<sup>642</sup>, o también que la "pulsión que da vida al arte, en cuanto complemento y consumación de la

---

<sup>632</sup> Fragmento 7 [175]. Ibid., p. 191.

<sup>633</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 346.

<sup>634</sup> Ibid., p. 346.

<sup>635</sup> Ibid., p. 437.

<sup>636</sup> Ibid., p. 437.

<sup>637</sup> Ibid., p. 437.

<sup>638</sup> Ibid., p. 427.

<sup>639</sup> Ibid., p. 427.

<sup>640</sup> Ibid., p. 435.

<sup>641</sup> Ibid., p. 435.

<sup>642</sup> Ibid., p. 340.

existencia que seduce para seguir viviendo, fue la que hizo que surgiera también el mundo olímpico<sup>643</sup>. Por eso es tan importante para la construcción de una cultura apolínea la preexistencia de una época caracterizada por la sabiduría silénica; porque, sin ella, el individuo no tendría necesidad de transfigurar la apariencia.

Al igual que ocurre a gran escala, al igual que el Uno-primordial crea para huir del dolor, el artista apolíneo crea aquí para huir del dolor del mundo: el griego ha creado sus dioses para liberarse del mundo diurno y escapar a otro mundo, para poder contemplar otro mundo en donde no estén presentes los pesares y males de la vida del día a día. Si prestamos atención únicamente a esto, si los dioses griegos son solo esto, entendemos entonces por qué Nietzsche distingue a estos dioses de otros posibles dioses de otros posibles pueblos, diciendo que en los olímpicos no hay que buscar "altura ética, más aún, santidad, espiritualización incorpórea"<sup>644</sup>, o que aquí "nada recuerda la ascesis, la espiritualidad y el deber"<sup>645</sup>. Nos dice que estos griegos, es decir, los griegos que han accedido a la sabiduría silénica y ansían liberarse de este conocimiento y olvidar que el mundo es un mundo de dolor, "tenían que volver a verse en una esfera superior, sin que este mundo perfecto de la contemplación actuara como un imperativo o como un reproche"<sup>646</sup>. También, once años después de escribir esta obra, en el *Ensayo de autocrítica*, dirá que aquí hay un ataque a la consideración moral del mundo, y que esto se mostró "en el silencio precavido y hostil con el que se trata al cristianismo en el libro entero"<sup>647</sup>. La religión olímpica no tiene nada que ver con la consolidación de una moral, sino con la creación de una apariencia transfigurada que permite al creyente que contempla a estos dioses olvidarse de los tormentos del mundo en el que vive. Pero repitamos lo que esto significa: que estos dioses representan un mundo ideal en donde el desesperado individuo se refugia para tratar de salvarse del indeseable mundo en el que vive.

Por eso no nos podemos dejar engañar cuando Nietzsche nos dice que en los dioses griegos "no nos habla sino una existencia exuberante, más aún, triunfal"<sup>648</sup>, que en ellos la desdichada existencia se muestra "circundada de una gloria superior"<sup>649</sup>, o cuando nos dice que "[v]iviéndola ellos mismos es como los dioses justifican la vida humana — ¡única teodicea satisfactoria!"<sup>650</sup>—, y pensar que los dioses griegos afirman la vida del hombre tal y como es y

---

<sup>643</sup> Ibid., p. 346.

<sup>644</sup> Ibid., p. 345.

<sup>645</sup> Ibid., p. 345.

<sup>646</sup> Ibid., p. 347.

<sup>647</sup> Ibid., p. 333.

<sup>648</sup> Ibid., p. 345.

<sup>649</sup> Ibid., p. 346.

<sup>650</sup> Ibid., p. 346.

le instan a que la viva con plenitud, aceptando la realidad y asintiendo ante cada acontecimiento, en vez de permitir que el hombre, más bien, huya de su vida, la niegue y pueda guarecerse entre sus dioses. Es cierto que los dioses permiten que el hombre vuelva a vivir, pero solo en tanto que le hacen olvidar los infortunios de su vida, es decir, en tanto que le apartan la mirada del suelo en el que debe vivir. Que Nietzsche no afirme en este caso una religión en donde la moral condene ciertas realidades y santifique otras, en donde se hable de bien y de mal, no significa que no esté afirmando una religión que, en definitiva, permite al individuo escapar de su vida terrenal, negarla —no porque sea mala, sino porque es indeseable e insoportable—, y refugiarse en una vida celestial —no porque sea buena, sino porque es agradable y reconfortante. Aunque los dioses olímpicos no propugnen ni exijan moral alguna, su valor para los hombres, su misión, su cometido, es aliviarlos de las penas de este mundo, de los tormentos y dolores. Según esto, en la religión griega no nos habla una existencia triunfal, sino una existencia agónica y desesperada.

La transfiguración no significa resaltar o acrecentar la vida, sino ocultarla, tal y como estamos viendo. Y la apariencia transfigurada en el Olimpo incluye al mismo hombre: los dioses son "un espejo transfigurador [*verklärenden Spiegel*]"<sup>651</sup>, es decir, en ellos los griegos se transfiguran: gracias a Apolo "los griegos veían sus imágenes especulares, los olímpicos"<sup>652</sup>; pero esto no significa que los dioses vivan con más radicalidad aquello que los hombres viven, sino que viven de una forma más satisfactoria, esto es, sin las desgracias propias de los mortales —ocultando las desgracias, evadiendo la corrupción y la muerte. Los griegos, en sus dioses, fantaseaban con vidas que no podían vivir, soñaban, y esto indudablemente es una huida del mundo que les era propio.

Por lo demás, el individuo no solo obtiene este beneficio de la creación apolínea. Recordemos que antes, al hablar de los sueños, vimos que había un placer que se explicaba por el saber que se sueña, y que el filósofo, al saber que la vida es sueño, también sentía placer. No tenemos que suponer que el arte apolíneo también viene acompañado por este saber que se está ante una obra de arte y por el placer que se sigue, porque Nietzsche nos lo afirma al decirnos que ese límite en los sueños de no sumergirse completamente en ellos y no vivirlos ni verlos como si fueran «grosera realidad», esa "delicada línea que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar [...] — tampoco es lícito que falte en la imagen de Apolo: esa mesurada limitación, ese estar libre de las agitaciones más salvajes, ese sabio sosiego del dios escultor"<sup>653</sup>. Y por eso

---

<sup>651</sup> Ibid., p. 346.

<sup>652</sup> Ibid., p. 347.

<sup>653</sup> Ibid., p. 340.



también nos hablará del placer por el arte apolíneo como del "placer onírico por la apariencia"<sup>654</sup>, pues es el mismo placer que el de los sueños.

Pero hemos de tener siempre presente que el verdadero contemplador es el Uno-primordial y que toda creación artística no responde, en último lugar, a una necesidad humana. A pesar de que nos haya dicho Nietzsche que «el verdadero propósito artístico de Apolo» o «la cumbre y la síntesis del arte apolíneo» es permitir al individuo seguir viviendo, justificar su existencia, hacérsela soportable, debemos evitar que esta confusión nos perturbe, evadirla, dejarla de lado y ser consecuentes con la metafísica de esta obra. Por lo tanto, debemos hablar, en primer lugar, de una redención que podríamos considerar *directa*: la contemplación de la transfiguración de la apariencia redime al Uno-primordial —y le redime con más intensidad que la contemplación de la sola apariencia. Ya vimos que los sueños suponen una mayor satisfacción para el Uno-primordial que los acontecimientos de la vida diurna, y ahora podemos estar seguros de que la obra de arte apolínea, "que no es igualmente más que «apariencia de la apariencia»"<sup>655</sup>, tiene para "el núcleo más íntimo de la naturaleza"<sup>656</sup>—es decir, para lo en sí, para el Uno-primordial— un "placer indescriptible"<sup>657</sup>, un placer indescriptible que entendemos como un placer primordial más intenso que el suscitado mediante la simple apariencia. Y, en segundo lugar, debemos hablar de una redención *indirecta*: Apolo, al crear nuevos velos, provoca que otros velos perseveren y mantengan su opacidad, los agarra para que el viento tarde más en llevárselos, hace que el individuo quede más trabado, más enredado, más preso de la ilusión de la apariencia, aparta de su mirada, aleja, oculta lo desagradable y terrible de la existencia mundana, hace que el individuo esté más conforme con la vida, más tranquilo y confiado, más dispuesto a seguir viviendo y, por lo tanto, más dispuesto a seguir redimiendo, con su sola vida, al Uno-primordial —pues toda vida, aunque sea solo una vida en la simple apariencia, le redime.

#### II. d. Belleza

La edad de acero, la edad oscura o la edad de los titanes es la época en la que el griego es consciente de los sufrimientos del mundo, la época en la que obtiene la sabiduría silénica, y la edad olímpica es aquella en la que el griego se libra de esta sabiduría para poder seguir viviendo —y para redimir con más perfección al Uno-primordial—, aquella en la que crea el

---

<sup>654</sup> Ibid., p. 354.

<sup>655</sup> Ibid., p. 349.

<sup>656</sup> Ibid., p. 349.

<sup>657</sup> Ibid., p. 349.

Olimpo, que no es más que la transfiguración de los sufrimientos del mundo. Esta transfiguración es una labor apolínea, Apolo es quien crea el Olimpo: la pulsión apolínea es la que "ha dado a luz a todo ese mundo olímpico, y en este sentido estamos legitimados para considerar a Apolo como padre del mismo"<sup>658</sup>. Esto quiere decir que Apolo es el dios principal del Olimpo, a pesar de que la mitología que los griegos nos dejaron nunca lo sitúe en su cúspide como padre de los dioses. Siempre es Zeus el señor del Olimpo, mientras que Apolo es situado junto a los demás dioses, y ante este asombroso hecho simplemente nos dice Nietzsche que aunque encontremos a "Apolo como una divinidad individual junto a otras y sin la pretensión de detentar el primer puesto, eso no debe desconcertarnos"<sup>659</sup>.

Pero decir que Apolo crea el Olimpo no responde del todo a la cuestión de quién es el verdadero creador. Sabemos que solo puede ser el Uno-primordial, pero también sabemos que para ello necesita de un *medium*, de un individuo a través del cual crear, y por eso nos preguntamos ahora quién es ese *medium*. Nos habla Nietzsche del griego en general, del pueblo griego, con lo que podríamos hacernos a la idea de que son todos los griegos los que comenzaron a crear el Olimpo. No obstante, es interesante observar que en uno de los *Fragmentos* nos dice lo siguiente: que "la creación de las lenguas, religiones y mitos, lo mismo que la de los grandes poemas populares, pertenece a los individuos: son siempre menos los que producen respecto a los que reciben"<sup>660</sup>, con lo quizás deberíamos pensar que son solo algunos griegos los que crearon el Olimpo, como por ejemplo Homero, el artista propiamente apolíneo, según Nietzsche. Pero si son solo unos pocos, muchos o todos los griegos de una misma época quienes crearon los dioses olímpicos, esto no interrumpe nuestro camino. Es más: la indiferencia respecto a esta cuestión nos muestra una vez más que lo importante es la contemplación de la obra de arte, no tanto la creación; que para Nietzsche la obra de arte existe para ser contemplada, que este es su fin y que el acto de la creación es un proceso anterior e indispensable que solo es interesante explicar en tanto que nos ayuda a entender qué es lo que el contemplador tiene ante sus ojos. Pero todavía podemos decir algo más sobre el *medium* a través del cual se crea el Olimpo. En una ocasión nos había dicho Nietzsche que los dioses, según Lucrecio, habían aparecido por primera vez en los sueños. En otra ocasión se refiere a la "criatura onírica de los olímpicos"<sup>661</sup>. Por eso no podemos evitar darnos cuenta de nuevo de lo débiles que son los límites que separan los sueños del arte apolíneo y volvemos a

---

<sup>658</sup> Ibid., p. 345.

<sup>659</sup> Ibid., p. 345.

<sup>660</sup> Fragmento 5 [98]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., p. 134.

<sup>661</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 346.

dudar de que realmente exista alguna diferencia resaltable o que Nietzsche haya pensado seriamente en tal diferencia.

De todas maneras, ya sabemos, según lo que hemos visto al hablar de aquella pintura de Rafael y según lo que llevamos diciendo sobre la creación olímpica, en qué consiste exactamente la transfiguración, qué quiere decir transfigurar —a saber, ocultar—; y esto es lo mismo que decir: no saber, olvidar, engañarse respecto al mundo. Por eso Nietzsche se refiere al arte apolíneo como "ilusión apolínea"<sup>662</sup> o como "invención mentirosa"<sup>663</sup>, y también se refiere a las creaciones apolíneas como "enérgicas ficciones engañosas e ilusiones placenteras"<sup>664</sup>. Así mismo, nos dice que gracias a los dioses olímpicos la sabiduría silénica "fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o en todo caso estuvo velada y sustraída a la mirada"<sup>665</sup>. Y, en definitiva, nos dice Nietzsche que "el efecto supremo de la cultura apolínea"<sup>666</sup> es "lo «ingenuo»"<sup>667</sup>.

La ingenuidad es fundamental en el arte apolíneo y por eso Homero es "el artista ingenuo"<sup>668</sup>. También nos dice Nietzsche que "el núcleo más íntimo de la naturaleza tiene aquel placer indescriptible por el artista ingenuo y por la obra de arte ingenua, que no es igualmente más que «apariencia de la apariencia»"<sup>669</sup>, es decir, que al Uno-primordial le agrada que el individuo sea capaz de ocultar y olvidar los sufrimientos de su vida diurna. El conocimiento es perjudicial para el individuo y Apolo le permite desprenderse de su exceso y adentrarse en una creación afín a los sueños. Todo esto podría parecernos bastante inaudito si tenemos presente aquella inscripción situada en la entrada del templo de Apolo en Delfos, pero a Nietzsche no parece ocasionarle ningún problema y nos dice que es cierto que Apolo interpela al individuo con las siguientes palabras: "«conócete a ti mismo»"<sup>670</sup>, pero que también añade, seguidamente, estas otras: "«¡no demasiado!»"<sup>671</sup>. Apolo no se asocia con un conocimiento desmesurado, no dicta el conocimiento a cualquier precio, no fomenta la sabiduría profunda del mundo y ni siquiera la sabiduría silénica sobre el mundo, sino todo lo contrario: es huida de la verdad, ocultación e ingenuidad.

---

<sup>662</sup> Ibid., p. 347.

<sup>663</sup> Ibid., p. 403.

<sup>664</sup> Ibid., p. 347.

<sup>665</sup> Ibid., p. 346.

<sup>666</sup> Ibid., p. 347.

<sup>667</sup> Ibid., p. 347.

<sup>668</sup> Ibid., p. 347.

<sup>669</sup> Ibid., p. 349.

<sup>670</sup> Ibid., p. 349.

<sup>671</sup> Ibid., p. 349.

Y ahora llegamos a la siguiente situación: todo esta construcción que oculta los sufrimientos del mundo, todo este adorno que evita que la mirada vea que cada vida es dolor, toda esta distracción que aparta la consciencia de la verdad, toda esta creación apolínea que, de esta manera, permite al individuo seguir viviendo y le engaña para que quiera seguir viviendo, todo esto es la belleza. Nos habla Nietzsche de la "pulsión apolínea de belleza"<sup>672</sup>, de "velo de belleza"<sup>673</sup>, de las "innumerables ilusiones de la bella apariencia"<sup>674</sup> o de la "bella apariencia de los mundos oníricos"<sup>675</sup>. Hablando sobre el arte apolíneo, concretamente sobre el arte del escultor, nos dice que "la belleza triunfa aquí sobre el sufrimiento inherente a la vida"<sup>676</sup>. Y por eso, en analogía con la creación de "los dioses olímpicos de la alegría"<sup>677</sup> a partir de los horrores titánicos, nos dice que aquellos surgieron "como salen las rosas de un arbusto espinoso"<sup>678</sup>. Los griegos, gracias a Apolo, ocultaron las espinas de la vida con agradables creaciones, o dicho de otra manera: "mirasen donde mirasen, tenían frente a ellos a Helena, imagen ideal «presente en dulce sensualidad» de su propia existencia, que reía"<sup>679</sup>. Por lo demás, aquí también podemos hacer uso de los *Fragmentos* para entender con más claridad la belleza:

¿Qué es lo *bello*? — una sensación de placer que nos oculta las verdaderas intenciones que tiene la voluntad en un fenómeno. [...] Objetivamente: lo bello es una *sonrisa* de la naturaleza [...] La finalidad de lo bello es seducir a la existencia. Pero entonces, ¿qué es propiamente esa sonrisa, esa seducción? Negativamente: el ocultamiento de la pena [...].

«Ve a Helena en cada mujer»: el ansia de existir oculta lo que no es bello. Lo bello *es la negación de la pena*, o verdadera negación de la pena o negación aparente de ella. [...] Deben encontrarse la necesidad de la negación de la pena y la *apariciencia* de una tal negación.

[...] lo bello es un *sueño* feliz sobre el rostro de un ser, cuyos rasgos ahora sonrían con esperanza. Con este sueño, y este presentimiento en la mente, ve Fausto a «Helena» en cada mujer. [...] La finalidad de la naturaleza en esta bella sonrisa de sus fenómenos es la seducción de otros individuos a la existencia. [...]

Cada estatua griega puede enseñarnos que lo bello es únicamente negación.<sup>680</sup>

---

<sup>672</sup> Ibid., p. 346.

<sup>673</sup> Ibid., p. 437.

<sup>674</sup> Ibid., p. 437.

<sup>675</sup> Ibid., p. 339.

<sup>676</sup> Ibid., p. 403.

<sup>677</sup> Ibid., p. 346.

<sup>678</sup> Ibid., p. 346.

<sup>679</sup> Ibid., p. 345.

<sup>680</sup> Fragmento 7 [27]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., pp. 151-152.

## II. e. Mitos

Pero la creación olímpica no solo consiste en una simple creación de dioses, sino en todo un complejo entramado de mitos, algunos de los cuales son mencionados por Nietzsche como ejemplos de creación apolínea, especialmente el mito de Edipo, el de Prometeo y el de Orestes. Por eso, para ilustrar con más acierto esta creación, lo mejor es fijarnos en estos ejemplos que Nietzsche nos ofrece.

Lo primero que llama nuestra atención es que la labor apolínea no se caracteriza por levantar mitos felices y agradables. Nos dice Nietzsche que "Edipo tuvo que precipitarse en un desconcertante torbellino de monstruosos crímenes: de este modo interpretaba el dios délfico el pasado griego"<sup>681</sup>, es decir, que Apolo hizo que Edipo tuviera que matar a su padre, casarse con su madre, tener hijos con ella, saberlo, querer matarla y querer olvidar, no ver más el mundo, mutilarse los ojos y exiliarse de Tebas. Entonces debemos preguntarnos qué es lo que Apolo oculta, qué es aquello tan terrible que puede ser ocultado con una secuencia tan indeseable de acontecimientos, porque recordemos que Apolo obra para ocultar lo titánico y que lo titánico es el dolor del mundo. La respuesta es sencilla: lo titánico que Apolo oculta es "su desmesurada sabiduría, que adivinó el enigma de la Esfinge"<sup>682</sup>, esto es, la excesiva sabiduría de Edipo. Sin este exceso, Edipo quizás habría matado a su padre, pero nunca se habrían desencadenado los acontecimientos posteriores: nunca se habría casado con su madre y tenido hijos con ella y, sobre todo, nunca habría descubierto esta verdad y la verdad acerca de la muerte de su padre y nunca habría tenido el final que este descubrimiento precipitó. Es el conocimiento desmedido, demasiado profundo, demasiado acertado, el peligro que Apolo tiene que ocultar —condenando y castigando a quien lo posee. Es inevitable que este mito nos recuerde la enemistad que existe entre Apolo y la sabiduría silénica, mostrándonos los extremos a los que puede llegar la creación apolínea para combatirla: es más agradable, más bello, más beneficioso contemplar el desgraciado destino de Edipo y ser disuadido de pretender ser tan sabio como él, que seguir sus pasos y resolver el enigma de la esfinge, el enigma acerca del hombre y acerca del mundo de la vida.

En cuanto a Prometeo, encontramos algo parecido. La ocultación apolínea es la condena que Zeus impone a Prometeo: "ser desgarrado por los buitres"<sup>683</sup>. Y aquello que se oculta es "su titánico amor a los seres humanos"<sup>684</sup>. De nuevo tenemos la desmesura, pero en este caso no

---

<sup>681</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., pp. 349-350.

<sup>682</sup> Ibid., p. 349.

<sup>683</sup> Ibid., p. 349.

<sup>684</sup> Ibid., p. 349.

referido al conocimiento, sino al amor. No obstante, este amor de Prometeo a los hombres termina traduciéndose en el regalo del fuego, y el fuego, tal y como más tarde veremos cuando hablemos de este titán, es la sabiduría profunda del mundo, la sabiduría dionisiaca o trágica, más profunda que la silénica. Por lo tanto, en definitiva, Prometeo tiene que ser castigado, tiene que ser condenado, atado, apartado de los hombres y ocultado como precio por pretender dar al hombre un saber excesivo. Con esto nos vamos acercando a la siguiente idea: si la edad de los titanes se caracteriza por la sabiduría silénica, si Apolo ve un gran peligro en el conocimiento y exige mesura, Dioniso, que es su opuesto, se relacionará con el exceso de conocimiento.

Pero en el mito de Orestes encontramos algo distinto. La construcción apolínea, el ocultamiento de Apolo, consiste en "aquella maldición de la estirpe de los Atridas, que obliga a Orestes a ejecutar el asesinato de su madre"<sup>685</sup>, es decir, que Apolo introduce toda la desgraciada maldición que no solo afecta a Orestes, sino que ha afectado a muchos más miembros de su familia. Aquí Nietzsche tiene el apoyo de Esquilo, quien, en *Las Euménides*, hace a Apolo el instigador de la venganza de Orestes: "fui yo quien te convenció de que mataras a tu madre"<sup>686</sup>, le dice Apolo a Orestes. Pero si el matricidio de Orestes es solo una parte o un caso de aquella maldición de los Atridas, como nos dice Nietzsche, tenemos que observar en qué consiste esta maldición para ver, después, qué es lo que oculta. *Las Euménides* es la última de las tres tragedias que, junto con un drama satírico que no se conserva, comprende la tetralogía que compuso Esquilo sobre las desgracias de esta estirpe. En realidad, *Las Euménides* trata sobre la huida de Orestes de la maldición que ahora pesa sobre él: las Erinias le persiguen y al final, por mediación de Atenea y el mismo Apolo, se libra de ellas, queda limpio y la maldición queda interrumpida. Es en la segunda tragedia, en *Las Coéforas*, donde Orestes mata a su madre. En la primera de las tragedias, *Agamenón*, su madre había matado a su esposo y padre de Orestes, a Agamenón, cuando había vuelto de la guerra de Troya. Precisamente de Ilión se había traído a Casandra, una profetisa troyana que, ante la inminente muerte de Agamenón, dirige las siguientes palabras a Corifeo:

Sedme testigos de que, sin desviarme, sigo la pista de los antiguos crímenes.

Sí; nunca abandonará esta morada un coro acorde de voces horrendas que no habla de dicha.

Sí; sangre humana ha bebido hasta el punto de cobrar más audacia, y aguarda en la casa esa delirante tropa —difícil de echar fuera— de las Erinias de esta familia. Aferrada

---

<sup>685</sup> Ibid., p. 346.

<sup>686</sup> Esquilo, s. V a.C., *Tragedias* (Madrid: Biblioteca básica Gredos 2000), p. 230.

a este palacio, cantan un himno a aquel crimen con que todo empezó; pero a su vez también escupieron sobre la cama del hermano, furiosas con el que la hollaba.<sup>687</sup>

Tenemos que retrotraernos más en el tiempo para entender aquella maldición de los Atridas, concretamente hasta Atreo, el padre de Agamenón. Atreo era el rey de Micenas y tenía un hermano con quien mantenía una fuerte enemistad. Lo que ocurrió, en definitiva, fue que Atreo —sobre todo después de enterarse de que su hermano tenía una aventura con su mujer— mató a varios hijos de su hermano, los cocinó y se los sirvió con la excusa de hacer definitivamente las paces. Después de comérselos, Atreo le dijo la verdad y el hermano le lanzó una maldición: toda su estirpe sería desgraciada. La maldición comenzó con la muerte de Atreo y fue ejecutada por el hijo que su hermano había tenido con su propia hija —porque así Apolo se lo había aconsejado. Y precisamente es este hijo fruto de un incesto quien terminó siendo el amante de la mujer de Agamenón y quien la ayudó a perpetrar el asesinato de su marido.<sup>688</sup>

Por lo tanto, lo titánico que Apolo oculta es esa enemistad entre los hermanos que desemboca en asesinatos y canibalismo. No obstante, nos preguntamos por qué estos hechos son más titánicos que todo lo que sucedió a continuación: incestos y más asesinatos, incluido un matricidio. En los mitos de Edipo y de Prometeo entendemos que el peligro que Apolo oculta a cualquier costo es el conocimiento profundo del mundo de la vida; pero aquí no entendemos que el peligro que Apolo oculta sea más peligroso —más terrible, más indeseable, más insoportable— que aquello que construye para ocultarlo. Pero entendemos por qué Nietzsche puso este mito como ejemplo de creación apolínea: porque Esquilo será el trágico por antonomasia, muy superior a los otros dos trágicos canónicos, sobre todo Eurípides, y en las tres tragedias que tratan sobre la suerte de Orestes, Apolo aparece como el artífice de toda la desgracia acaecida, de manera que Nietzsche se vio obligado a afirmar que eso es una creación apolínea.

Según todo esto, sobre todo según las desgracias de los Atridas, nos cuesta creer que Apolo cree belleza. Pero debemos abstenernos de ver aquí un problema con todo lo que Nietzsche nos ha contado sobre la creación apolínea, porque siempre nos podrá decir que los mitos de Edipo, Prometeo y Orestes, tal y como los hemos traído a nuestra comprensión, no son los genuinos mitos que Apolo creó durante la edad olímpica. Efectivamente, más tarde veremos que después de que Apolo creara sus mitos, cuando al fin surge la tragedia, esta recuperará

---

<sup>687</sup> Ibid., pp. 152-153.

<sup>688</sup> Sobre esta historia de Atreo seguimos a Robert Graves, 1955, *Los mitos griegos 2* (Madrid: Alianza Editorial 2014), pp. 62-73.

tales mitos y les insuflará un componente dionisiaco, revivificándoles y dándoles otro sentido, de manera que si nosotros pretendemos, por ejemplo, considerar un mito contado por una tragedia como una creación puramente apolínea y con los propósitos de una obra de arte puramente apolínea, estaremos procediendo erróneamente. Es difícil saber cuál es la construcción original de Apolo en un mito, porque los mitos que él construyó han sido insuflados con un nuevo aire, con un aire dionisiaco.

Pero si Nietzsche nos puede contestar esto, nosotros le podemos contestar también que él mismo, al hablar de las creaciones apolíneas de la edad olímpica, nos ha puesto estos ejemplos y nos ha señalado qué es lo que cada mito oculta y cómo lo oculta, de manera que nuestro proceder no ha sido aleatorio y, más bien, ha sido él, quizás, quien no ha tenido en cuenta lo que él mismo nos dice sobre la revivificación del mito. Es indudable que la construcción apolínea del mito de Edipo, según Nietzsche, oculta su desmesurada sabiduría con todos sus crímenes cometidos y desgracias padecidas. Es indudable que en el mito de Prometeo se oculta su desmesurado amor a los hombres con la condena del buitre. Es indudable que en el mito de Orestes se oculta la maldición de los Atridas con el matricidio cometido. Todo esto es indudable, porque Nietzsche mismo nos lo cuenta al hablar de las construcciones míticas apolíneas. No obstante, consideremos que aquí Nietzsche no tuvo un descuido ni cayó en un error, sino que realmente estos mitos son construcciones apolíneas de la edad olímpica. En este caso nos asombra, como decimos, la gran cantidad de desgracias que contienen. Lo único que podemos pensar es que Apolo no encontró otra forma de ocultar tales terrores titánicos, unos terrores que han de ser, por lo tanto, más terribles que la forma con la que se ocultan y embellecen. Esto nos permite acercarnos a la siguiente posibilidad que después confirmaremos: que el hecho de que los tres mitos mencionados sean tratados por la tragedia —revivificados por Dioniso— significa que han sido seleccionados precisamente porque presentan grandes desgracias, porque no son tan bellos ni felices como otros mitos. Y es que en la tragedia se buscará algo diferente que en el arte apolíneo: la ejemplificación del sufrimiento.

## II. f. Cuatro edades y cima de la historia griega

Es importante tener en cuenta que esta labor apolínea sobre la era de los titanes responde a una ley según la cual siempre Apolo tiene que poder salir victorioso, es decir, vencer a los titanes y levantar sus bellas creaciones. Así nos lo dice Nietzsche:



[D]el fundamento de toda existencia, del subsuelo dionisiaco del mundo solo es lícito que se introduzca en la consciencia del individuo humano justo aquella parte que puede ser superada de nuevo por esa fuerza apolínea capaz de lograr su transfiguración, de manera que esas dos pulsiones artísticas están obligadas a desarrollar sus fuerzas en rigurosa proporción recíproca, según la ley de la eterna justicia.<sup>689</sup>

También antes habíamos hablado de la retroalimentación de ambos dioses: que siempre la hegemonía de un dios sucederá a la de su contrario. De manera que la presencia de Dioniso durante la edad de los titanes ha de ser seguida por una respuesta apolínea.

Pero por mucho que Apolo oculte los horrores y peligros del mundo, tales horrores y peligros no mueren, sino que siempre permanecen intentando escapar, descubrirse, salir del poder de Apolo para imponerse sobre él con renovadas fuerzas. Tengamos en cuenta que los dos dioses son dos pulsiones que se retroalimentan, que cuando uno se eleva sobre el otro, inevitablemente este otro terminará elevándose más alto que aquel, y luego lo hará aquel, y luego este, así continuamente, hasta que finalmente se llegue a la máxima altura posible en donde los dos dioses han de unirse y aparearse —como los dos sexos, opuestos entre sí, que tienden a unirse— para procrear la obra de arte perfecta, que no es más que la tragedia.

Así que Apolo, por medio de la creación del Olimpo, no podrá contener a Dioniso ilimitadamente, sino que este volverá a resurgir, volverá a invadir la vida de los griegos como una ola más grande sigue a otra más pequeña. Después de ascender hasta los cielos, los griegos tienen que volver a la tierra y descender "durante nueve noches con sus días"<sup>690</sup> hasta sus profundidades, hasta el Hades, en donde los titanes habían sido encerrados. Después de la edad olímpica, después de "este mundo, edificado sobre la apariencia y la moderación y artificialmente represado"<sup>691</sup>, Dioniso vuelve a irrumpir: surge "el extático sonido de la fiesta dionisiaca"<sup>692</sup>, "la *desmesura* entera de la naturaleza se hacía oír expresando placer, sufrimiento y conocimiento, hasta llegar al grito estridente"<sup>693</sup>, "la sabiduría de Sileno gritó"<sup>694</sup>, el griego "se hundió aquí en ese olvido de sí de los estados dionisiacos, y olvidó los preceptos apolíneos"<sup>695</sup>, "la invasora corriente de lo dionisiaco se volvió a engullir esa magnificencia «ingenua»"<sup>696</sup>, y "en todos los lugares donde penetró lo dionisiaco quedó superado y

---

<sup>689</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 437.

<sup>690</sup> Hesíodo, s. VII a.C., *Obras y fragmentos*, Op. cit., p. 104.

<sup>691</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 350.

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 350.

aniquilado lo apolíneo<sup>697</sup>. Se nos dice que la desmesura se hace oír y que el conocimiento vuelve a desvelarse, que la sabiduría silénica vuelve a ser recordada, que las construcciones apolíneas son desenmascaradas y sus efectos son suprimidos; pero debemos entender que esta nueva irrupción de Dioniso no puede ser igual que la anterior, sino mayor.

De esta tercera edad Nietzsche no nos dice ni el nombre. No obstante, sabemos que consistió en la irrupción de festividades dionisiacas bárbaras que se celebraban por "todos los confines del mundo antiguo"<sup>698</sup> y "cuyo conocimiento penetraba hasta los griegos por todos los caminos terrestres y marítimos"<sup>699</sup>; es decir, que fue una irrupción que no consistió en una experiencia propia dionisiaca, sino en la observación de una experiencia dionisiaca ajena y, además, no una experiencia genuinamente dionisiaca, sino aquella propia de los bárbaros. Recordemos que cuando expusimos la experiencia dionisiaca directa e inmediata, esto es, sin intervención del arte, Nietzsche diferenciaba entre dos tipos: la de los griegos y la de los bárbaros. Lo que decía era que los bárbaros poseídos no llegaban a ser fenómeno artístico, que en ellos solo se destruía parte de su individualidad, que no llegaban a unirse con el Uno-primordial; mientras que los griegos poseídos sí eran un fenómeno artístico, en ellos Dioniso imponía su poder completamente y, así, lograban la redención. Esta tercera edad dionisiaca que destruye las construcciones olímpicas consiste, entonces, en la irrupción de tales bárbaros dionisiacamente poseídos que solo llegaban a embriagarse a medias.

En cuanto a la cuarta edad, al menos sabemos su nombre: es el dórico; pero tampoco se detiene Nietzsche en explicarnos demasiado en qué consiste. Nos dice que frente a los bárbaros los griegos "estuvieron durante algún tiempo, como parece, completamente asegurados y protegidos por la figura de Apolo"<sup>700</sup>, que frente a ellos los griegos levantaron "un permanente campamento bélico de lo apolíneo"<sup>701</sup>. Esto quiere decir que a pesar de que los bárbaros destrozaran todo el Olimpo, a pesar de que allá donde irrumpieron fueron destrozadas las construcciones apolíneas, los griegos crearon una nueva construcción que necesariamente debió ser más robusta, más sólida y más bella que el Olimpo, pues el enemigo a combatir era más fuerte. Y así nos lo dice Nietzsche: "la autoridad y la majestad del dios délfico se manifestaron más inflexibles y amenazadoras que nunca"<sup>702</sup>.

---

<sup>697</sup> Ibid., p. 350.

<sup>698</sup> Ibid., p. 343.

<sup>699</sup> Ibid., p. 343.

<sup>700</sup> Ibid., p. 343.

<sup>701</sup> Ibid., p. 350.

<sup>702</sup> Ibid., p. 350.

De tal manera que "la historia helénica más antigua queda escindida, en razón de la lucha entre aquellos dos principios hostiles, en cuatro grandes etapas artísticas"<sup>703</sup>; pero al final sucederá algo más, un "misterioso enlace matrimonial"<sup>704</sup> de los dos dioses que luego comentaremos, un enlace matrimonial necesario para solucionar una imparable nueva irrupción de Dioniso. En efecto, el dórico fue una respuesta a las fiestas bárbaras que llegaban hasta los griegos, pero este reinado de Apolo no pudo hacer nada cuando "desde la raíz más honda de lo helénico se abrieron paso finalmente pulsiones similares", esto es, cuando el griego no solo veía a los bárbaros dionisiácamente poseídos, sino que él mismo comenzó a experimentar la posesión en "orgías"<sup>705</sup> y "festividades"<sup>706</sup> propias, pero no iguales a las bárbaras, sino verdaderamente dionisiacas. Ante esta tercera irrupción de Dioniso, Apolo solo puede responder uniéndose a él, surgiendo entonces la obra de arte perfecta de la tragedia.

### III. Arte dionisiaco

#### III. a. Música

La música es el arte dionisiaco por excelencia, pero no toda la música, sino solo un tipo de música, como la de los griegos, y aun entre los griegos no toda, sino solo una parte. Seguramente sabía Nietzsche que Apolo era un dios a quien en la antigüedad griega se le relacionaba con la música<sup>707</sup>, y quizás por eso en esta obra Nietzsche acepta que antes de la música dionisiaca existió otra música, una música apolínea: "parece que la música ya era conocida como un arte apolíneo"<sup>708</sup>, como "arquitectónica dórica en sonidos, pero en sonidos solamente insinuados, como son los que emite la cítara"<sup>709</sup>, una música que "mantuvo

---

<sup>703</sup> Ibid., p. 350.

<sup>704</sup> Ibid., p. 351.

<sup>705</sup> Ibid., p. 343.

<sup>706</sup> Ibid., p. 343.

<sup>707</sup> Ya lo hemos visto al hablar de los sátiros, pero podemos añadir algo más. El himno *A las Musas y a Apolo (Himnos homéricos – La "Batracomiomaquia"* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 1988), pp. 279-281) dice, por ejemplo, que "merced a las Musas y a Apolo, el Certero Flechador, existen sobre la tierra los aedos y los citaristas" (Ibid., p. 280). Y estos versos precisamente cantan lo mismo que Hesíodo dice en su *Teogonía*: "De las Musas y del flechador Apolo descienden los aedos y citaristas que hay sobre la tierra" (Hesíodo, s. VII a.C., *Obras y fragmentos* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 1990), p. 75). También Robert Graves, 1955, *Los mitos griegos 1* (Madrid: Alianza Editorial 2015), p., 118, nos aporta las siguientes interesantes palabras sobre Apolo: "En la época clásica, la música, la poesía, la filosofía, la astronomía, las matemáticas, la medicina y las ciencias en general estuvieron bajo el control de Apolo. Enemigo del barbarismo, predicó la moderación en todo, y las siete cuerdas de su lira estaban conectadas con las siete vocales del alfabeto griego posterior (véase 52.8), tenían un significado místico y se usaban como terapia musical".

<sup>708</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 344.

<sup>709</sup> Ibid., p. 344.

apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal"<sup>710</sup>. Solo cuando surgen los primeros embriagados en Grecia, cuando lo dionisiaco irrumpe desde Grecia misma y el dórico no logra contenerlo como lo había hecho contra los bárbaros, surge la música dionisiaca; es decir, solo después de la cuarta edad de Grecia, como final de esta edad, surge la música dionisiaca —ante la que Apolo no tiene más opción que lanzarse inmediatamente a su encuentro, pactar y procrear una obra de arte querida por ambos dioses. Igualmente, la música posterior a los griegos no será música dionisiaca, pero tampoco será música apolínea, sino algo que después revelaremos como detestable para Nietzsche. A pesar de todo, la música dionisiaca volverá a surgir mucho después, concretamente en la música alemana, desde Lutero hasta Wagner; pero de esto hablaremos en otro lugar.

Lo que Nietzsche está haciendo es distinguir entre una música genuina y una falsa, y lo que inmediatamente pensamos es que esta distinción es una nueva invención para enaltecer a los griegos frente a otros pueblos y, también, para satisfacer su patriotismo. Ya hemos visto que solo los griegos se embriagan correctamente; ahora vemos que solo ellos —y algunos genios alemanes— son capaces de crear música verdaderamente dionisiaca. De esta manera puede Nietzsche librarse de muchos inconvenientes, como el hecho de que entre los griegos existiera música antes de la última irrupción dionisiaca: simplemente eso no era música verdadera.

A partir de ahora nosotros nos referiremos a esta música verdadera, una música cuyo resultado es el surgimiento de la tragedia. Recordemos que la era de los titanes se caracterizó por una irrupción de lo dionisiaco, pero por una irrupción en la que el griego no llegó a unirse con el Uno-primordial y no obtuvo la sabiduría dionisiaca, y que por eso Apolo pudo hacer frente a esta irrupción con la creación del Olimpo; que luego aconteció una irrupción dionisiaca más fuerte desde los pueblos bárbaros, ante la que Apolo levantó el dórico para contenerla; pero que después surgieron los griegos dionisiacamente poseídos, uniéndose exitosamente al Uno-primordial, y que ante ellos Apolo no pudo hacer nada. Ahora podemos decir que esta última irrupción dionisiaca radical no solo se caracteriza por embriagueces genuinas, sino por el surgimiento de la música genuina, por "la *música* dionisiaca"<sup>711</sup>. Además, es necesario que así sea, porque es después de esta última irrupción cuando surge la tragedia, y la tragedia solo surge de la música.

---

<sup>710</sup> Ibid., p. 344.

<sup>711</sup> Ibid., p. 343.

La música dionisiaca de la que se habla en esta obra hará su aparición en la lírica; solo con el ditirambo el griego sentirá "algo jamás sentido"<sup>712</sup>. Y el único gran exponente de la lírica que Nietzsche menciona es Arquíloco. Más aún: con la lírica comienza la música, el lírico se halla íntimamente unido a la música: "el fenómeno más importante de toda la lírica antigua"<sup>713</sup> es "la unión, más aún, *identidad del lírico con el músico*"<sup>714</sup>. Pero tengamos presente algo que después expondremos: que el lírico no es solo músico, sino algo más, y que en realidad la música dionisiaca no puede existir por sí sola, sino que siempre habrá de venir acompañada por la presencia de Apolo, de manera que el arte dionisiaco puro es imposible. No obstante, nosotros, de momento, vamos a aislar este arte dionisiaco, vamos a analizar la música por sí sola y a observar únicamente al lírico en cuanto músico.

Nos dice Nietzsche que el lírico, "como artista dionisiaco, ha llegado a hacerse uno plenamente con el Uno-primordial"<sup>715</sup>, pero además nos precisa algo de suma importancia: que el lírico se hace uno "con su dolor y contradicción"<sup>716</sup>. También nos dice que "[e]l músico dionisiaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de ese mismo dolor"<sup>717</sup>. Gracias a esto confirmamos lo que antes habíamos aventurado: que si la redención del individuo consiste en fundirse con el placer primordial, el artista se fundirá con otra parte del Uno-primordial, con la parte de donde brota el acto metafísico de creación, esto es, con el dolor primordial.

El lugar al que todo esto nos lleva es a que el artista dionisiaco no crea una apariencia de la apariencia, sino algo similar a la mera apariencia, porque el acto creativo brota desde el mismo lugar del que brota el acto creativo de la apariencia, a saber, desde el dolor primordial. Por consiguiente, si la apariencia es la apariencia del Uno-primordial, en la música ocurre que el artista, una vez perdida toda su individualidad y siendo solamente Uno-primordial, crea una apariencia de sí mismo, una nueva apariencia o, dicho de otro modo: "de ese Uno-primordial produce una réplica que es música"<sup>718</sup>. También nos dice que "[l]a música verdaderamente dionisiaca se nos presenta como tal espejo universal de la voluntad del mundo"<sup>719</sup>, o que la música dionisiaca "se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor

---

<sup>712</sup> Ibid., p. 344.

<sup>713</sup> Ibid., p. 353.

<sup>714</sup> Ibid., p. 353.

<sup>715</sup> Ibid., p. 353.

<sup>716</sup> Ibid., p. 353.

<sup>717</sup> Ibid., p. 353.

<sup>718</sup> Ibid., p. 353.

<sup>719</sup> Ibid., p. 406.

primordial que se hallan en el corazón del Uno-primordial"<sup>720</sup>. De tal manera que entre el mundo de la apariencia y la música hay una analogía: ambos son una imagen del Uno-primordial, concretamente de su dolor. Por eso nos dice Nietzsche que la música "ha sido llamada con todo derecho una repetición del mundo"<sup>721</sup>, es decir, una repetición del mundo de la apariencia.

Todo esto nos recuerda a Schopenhauer, porque, cuando al final del libro tercero de su obra principal nos habla de la música, nos dice precisamente lo mismo: que "podemos considerar el mundo fenoménico o naturaleza, por un lado, y la música, por otro, como dos expresiones distintas de una misma cosa"<sup>722</sup>, a saber, de la voluntad. La música, dice Schopenhauer, "es una objetivación, una copia tan *inmediata* de la totalidad de la *voluntad* como lo es el mundo mismo y como lo son las ideas mismas, cuya múltiple manifestación constituye el mundo de las cosas particulares. Así pues, la música no es en modo alguno, como las demás artes, una reproducción de las ideas, sino una *reproducción de la voluntad misma*"<sup>723</sup> o, dicho de otro modo, "una reproducción inmediata de la voluntad misma"<sup>724</sup>. Por eso, "la música, al trascender las ideas, es totalmente independiente del mundo fenoménico, lo ignora completamente y, en cierto modo, podría existir aunque el mundo no existiese"<sup>725</sup>. Precisamente Nietzsche cita un largo pasaje de Schopenhauer en donde dice esto mismo y, después, añade: "de acuerdo con la doctrina de Schopenhauer, nosotros entendemos la música como el lenguaje inmediato de la voluntad"<sup>726</sup>.

Pero si la música es la objetivación del Uno-primordial, podríamos pensar que debería ser una creación exactamente igual al mundo de la apariencia, porque esta también es la objetivación del Uno-primordial. Pero hay diferencias, diferencias que nos recuerdan una vez más a Schopenhauer: para ambos, para Schopenhauer y para Nietzsche, la música es una objetivación de la voluntad o del Uno-primordial, así como también lo es el mundo como representación o la apariencia; pero también, para ambos, la música está más cerca de lo metafísico que de lo físico. Y esto es así hasta tal punto, que llega a decir Schopenhauer —y a citar Nietzsche— que "podríamos denominar al mundo tanto música corporeizada como voluntad corporeizada"<sup>727</sup>. Nos encontramos, por lo tanto, con una importante distinción entre

---

<sup>720</sup> Ibid., p. 358.

<sup>721</sup> Ibid., p. 353.

<sup>722</sup> A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., p. 288.

<sup>723</sup> Ibid., p. 284.

<sup>724</sup> Ibid., p. 289.

<sup>725</sup> Ibid., p. 283.

<sup>726</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 402.

<sup>727</sup> A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., p. 289.

la música y el mundo de la apariencia: la música está más cerca del Uno-primordial de lo que lo está la apariencia.

Que la música sea más profunda que el mundo físico, que sea menos apariencia que el mundo de apariencias, quiere decir que está unida a un conocimiento más esencial que el de cualquier fenómeno del mundo físico. Justamente Nietzsche también cita las siguientes palabras de Schopenhauer: que la música "expresa lo que hay de metafísico en el mundo físico, la cosa en sí en todo fenómeno"<sup>728</sup>, que "la música, si la consideramos como expresión del mundo, es un lenguaje universal en grado máximo"<sup>729</sup>.

Por lo tanto, si nos centramos en esta obra que estamos tratando, tenemos que decir que la música no es exactamente igual al mundo de la apariencia, no es una copia absolutamente idéntica, sino que hay una importante diferencia: la música no posee tantos velos como el mundo de la apariencia, no hay fenómenos tan nítidos como aquellos entre los cuales el individuo diurno y sobrio vive, sino que en la música hay una "renovada apariencia afigurativa y aconceptual del dolor primordial"<sup>730</sup>, es decir, que en la música hay una especie de apariencia amorfa, de apariencia indefinida y demasiado cercana al Uno-primordial. Esto, por de pronto, nos parece obvio: mientras que Apolo se aleja del Uno-primordial y crea apariencia de la apariencia, Dioniso se acerca y crea algo muy cercano al Uno-primordial. Pero la música sigue siendo un fenómeno, una manifestación, una expresión, lo cual es completamente consecuente, pues si la música fuera el mismo dolor primordial o el mismo Uno-primordial, no sería una obra de arte, no sería una creación, no habría ningún tipo de diferencia entre la música y lo puramente metafísico y carecería de sentido, entonces, hablar de música. Y todavía podemos decir más: la música, el arte dionisiaco, es una apariencia más cercana al dolor-primordial que la apariencia del mundo diurno y sobrio, es menos capaz de ocultar el dolor primordial y, por lo tanto, menos bello.

Tenemos que decir que la música permite acceder a un conocimiento muy profundo de la realidad. La música es "la idea inmediata"<sup>731</sup> de la vida eterna del Uno-primordial, "la música es la auténtica Idea del mundo"<sup>732</sup>, de manera que comenzamos a sospechar que la música debe ser peligrosa para el individuo —porque el conocimiento es peligroso, tal y como hemos visto al hablar del arte apolíneo y de su labor de ocultación de la sabiduría silénica.

---

<sup>728</sup> Ibid., p. 289.

<sup>729</sup> Ibid., p. 288.

<sup>730</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 353.

<sup>731</sup> Ibid., p. 403.

<sup>732</sup> Ibid., p. 426.

### III. b. Sabiduría dionisiaca

Que el artista dionisiaco se funda con el dolor primordial y que la música creada por él sea apariencia de este dolor primordial no significa que el contemplador artístico experimente tal dolor: sabemos que experimenta lo contrario, placer primordial, y que precisamente esta experiencia dionisiaca constituye su redención. El Uno-primordial crea para contemplar y el hombre crea, también, para contemplar; lo principal es la contemplación de la obra de arte; por eso aquí, en el arte dionisiaco, no debemos perder de vista la unión mística que con él se logra. De todos modos, nos resulta difícil entender cómo es posible que esto ocurra, cómo es posible que al contemplar una obra de arte de este tipo se acceda al placer primordial —por qué ocurre esto, cuáles son las fases de este proceso, cómo se siguen unas de otras—, pero Nietzsche no se detiene a explicárnoslo, como en general no se detiene a explicar el arte dionisiaco, y quizás él tampoco lo entendiese y por eso tiene que hablar de la magia de lo dionisiaco.

Lo que sí sabemos con certeza y es importante resaltar es lo que ocurre después de la unión mística. Se trata de algo que no hemos comentado todavía, de algo muy diferente a esta experiencia de unión mística, desagradable más que agradable, molesto en vez de saludable, perjudicial para el individuo y nada reconfortante. Mientras dura la contemplación del arte dionisiaco "estamos obligados a introducir nuestra mirada en los horrores de la existencia individual [...] ahora nos parecen necesarios la lucha, el tormento, la aniquilación de los fenómenos"<sup>733</sup>; pero "no debemos quedar petrificados de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras en mutación"<sup>734</sup>. No obstante, cuando la contemplación termina y volvemos a ser individuos, la unión metafísica ya no es un consuelo y aquellos conocimientos permanecen en nosotros. Cuando el "éxtasis del estado dionisiaco"<sup>735</sup> termina y la "realidad cotidiana vuelve a introducirse en la consciencia"<sup>736</sup>, lo que ocurre es lo siguiente: esta "es sentida en cuanto tal con náuseas"<sup>737</sup> y "un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad, es el fruto de esos estados"<sup>738</sup>. El que ha sido dionisiacamente poseído "ha conseguido alcanzar el centro tanto del terrible movimiento de destrucción de la así llamada historia universal como de la crueldad de la naturaleza"<sup>739</sup> y "está

---

<sup>733</sup> Ibid., p. 404.

<sup>734</sup> Ibid., p. 404.

<sup>735</sup> Ibid., p. 362.

<sup>736</sup> Ibid., p. 362.

<sup>737</sup> Ibid., p. 362.

<sup>738</sup> Ibid., p. 362.

<sup>739</sup> Ibid., p. 362.



en peligro de anhelar una negación budista de la voluntad"<sup>740</sup>. Es decir, cuando la unión mística termina y el individuo vuelve a ser individuo, no puede vivir como antes lo hacía, no puede sentirse cómodo de nuevo en el mundo sobrio de la apariencia, y esto es así porque, cuando el individuo vuelve a ser individuo, tiene "consciencia de la verdad que ha contemplado"<sup>741</sup> y "ve ahora en todas partes solamente lo horroroso o absurdo del ser"<sup>742</sup>. Ha llegado a saber que el mundo de la apariencia es necesario y que vivir en este mundo es una condena, es decir, que es placentero para el Uno-primordial, pero no para los seres individuales que viven en él. En definitiva, es el conocimiento adquirido durante la unión mística el que le impide volver a vivir: "El conocimiento mata el obrar, para obrar se requiere estar envuelto por el velo de la ilusión"<sup>743</sup>.

Con este conocimiento, con esta verdad que ha logrado conquistar, el hombre se acerca a un estado de negación del mundo, un estado ascético, lo que nos recuerda inmediatamente a Schopenhauer. Según Schopenhauer, la música es el arte supremo, pero en general todo arte hace que el contemplador, mientras dura la contemplación, abandone su voluntad y halle paz y descanso, y que también, después de la contemplación, las impertinencias de la voluntad le vuelvan a abrumar: "tan pronto como la consciencia del propio yo, la subjetividad, es decir, la voluntad, adquiere de nuevo la supremacía, se apodera de nosotros, en el grado correspondiente, el malestar y el desasosiego"<sup>744</sup>.

En Nietzsche este malestar y desasosiego es mayor que el que el individuo tenía antes, pero no solo mayor, sino traumático, porque le provoca un cambio súbito en su vida —se la paraliza, le impide seguir viviendo. En relación con esto en una ocasión se dirige "a quienes están emparentados directamente con la música, tienen en ella, por así decirlo, su seno materno"<sup>745</sup> —es decir, a aquellos que se relacionan con la música del modo en que Nietzsche nos ha expuesto— y les pregunta:

¿[P]ueden acaso imaginarse un ser humano que esté capacitado para sentir el tercer acto de *Tristán e Isolda* sin ninguna ayuda de palabra e imagen, puramente como un enorme movimiento sinfónico, y que no expire bajo un espasmódico despliegue de todas las alas del alma? [...] ¿no debería de inmediato quedar despedazado? [...] Pero si semejante obra puede, ciertamente, sentirse como un todo sin negación de la

---

<sup>740</sup> Ibid., p. 362.

<sup>741</sup> Ibid., p. 363.

<sup>742</sup> Ibid., p. 363.

<sup>743</sup> Ibid., p. 362.

<sup>744</sup> A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., p. 808.

<sup>745</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 424.

existencia individual, si semejante creación pudo crearse sin destrozar a su creador — ¿dónde obtendremos la solución de semejante contradicción?<sup>746</sup>

La respuesta a esta última pregunta es evidente si se considera que se está tomando solamente la música de este drama musical, es decir, la música sin poesía ni imagen; pero ahora no es el momento de adentrarnos en este tipo de obra de arte. Lo que nos importa es el arte dionisiaco, la música, y el peligro que acarrea contemplarla. Decíamos que el gran peligro es provocar que el oyente deje de vivir para siempre, que renuncie al mundo y a la vida y se vuelva un asceta, todo ello porque la experiencia mística de unión con el placer primordial viene unida a un conocimiento. Pero si tan peligroso es este conocimiento, si tan inevitable es que quien lo posea caiga en un estado de anhelar la negación de la vida y del mundo, si tan seguro es que la posesión dionisiaca permite acceder a tal conocimiento, entonces solo basta tener una experiencia dionisiaca para tener que enfrentarse a esta amenaza, y así parece pensar Nietzsche cuando dice:

En este sentido el ser humano dionisiaco tiene semejanza con Hamlet: ambos han lanzado una vez una mirada verdadera a la esencia de las cosas, ambos han *conocido*, y sienten náuseas de obrar; puesto que su acción no puede cambiar nada en la esencia eterna de las cosas, sienten como ridículo o vergonzoso que se les exija volver a ajustar el mundo que se ha salido de quicio.<sup>747</sup>

Este conocimiento que se obtiene en la unión mística no es una simple sabiduría silénica, sino una "sabiduría dionisiaca [*dionysische Weisheit*]"<sup>748</sup> que Nietzsche también nombra como "conocimiento trágico"<sup>749</sup>, como "consideración trágica del mundo"<sup>750</sup> o como "filosofía de la naturaleza salvaje y desnuda"<sup>751</sup>. Mientras que la sabiduría silénica consiste en el conocimiento de que la apariencia está llena de sufrimientos, la sabiduría dionisiaca consiste en el conocimiento de que esos sufrimientos son necesarios e inevitables. Se ha logrado la unión mística con el placer primordial y se ha llegado a saber que este placer surge del mundo de la apariencia que, desde el punto de vista del individuo, es un mundo de dolores, y que esto nunca va a detenerse. La sabiduría dionisiaca incluye la sabiduría silénica; el que ha experimentado lo dionisiaco "reconoce la sabiduría de Sileno"<sup>752</sup>; pero no solo consiste en el conocimiento de que el mundo está lleno de dolores, sino en "el conocimiento verdadero"<sup>753</sup>,

---

<sup>746</sup> Ibid., p. 424.

<sup>747</sup> Ibid., p. 362.

<sup>748</sup> Ibid., pp. 361, 370, 376, 402, 408, 418, 426 o 427.

<sup>749</sup> Ibid., p. 398.

<sup>750</sup> Ibid., p. 405.

<sup>751</sup> Ibid., p. 376.

<sup>752</sup> Ibid., p. 363.

<sup>753</sup> Ibid., p. 363.

"la espantosa verdad"<sup>754</sup> que está detrás de esos dolores: que nunca van a desaparecer, por mucho que se aparte la mirada, porque el Uno-primordial los necesita para su redención.

Con este conocimiento obtenido en la contemplación del arte dionisiaco —es decir, con la unión mística—, el individuo ya no es capaz de seguir viviendo, pero, además, tampoco es capaz de volver a un estado de inconsciencia por medio del Olimpo o por medio de la creación de un nuevo Olimpo. Los dioses no pueden hacer frente a esta sabiduría dionisiaca: la belleza no puede ocultarla, la ingenuidad no puede olvidarla, el arte apolíneo no puede vencerla: "ningún consuelo produce ya efecto, el anhelo va más allá de un mundo después de la muerte, incluso más allá de los dioses, la existencia es negada, junto con su resplandeciente reverberación en los dioses o en un más allá inmortal"<sup>755</sup>.

### III. c. La música es el primer momento de la creación de una obra de arte superior

Hay otro momento en la historia en donde ha existido lo dionisiaco, en donde lo dionisiaco ha venido al mundo, en donde ha habido experiencias dionisiacas y en donde se ha creado genuina música. Se trata de la propia historia de Alemania, concretamente de "*la música alemana*, como hemos de entenderla sobre todo en su poderoso curso solar que va de Bach a Beethoven, de Beethoven a Wagner"<sup>756</sup>. La música alemana es "el único espíritu de fuego limpio, puro y purificador"<sup>757</sup>. Pero, si queremos ser más específicos, debemos decir que esta música alemana surgió con la Reforma protestante:

[L]a Reforma alemana: en su coral sonó por vez primera la melodía del futuro de la música alemana. Tan profundo, valiente y expresivo, tan superabundantemente bueno y delicado resonó ese coral de Lutero, como el primer reclamo dionisiaco que, en la cercanía de la primavera, irrumpe desde espeso zarzal. Le respondió en un eco de emulación aquel cortejo festivo, arrogante y con solemnidad, de entusiastas dionisiacos, a los que debemos la música alemana<sup>758</sup>.

Efectivamente, nos habla Nietzsche del ascenso de un poder desde "el fondo dionisiaco del espíritu alemán"<sup>759</sup>, de un "*paulatino despertar del espíritu dionisiaco* en nuestro mundo actual"<sup>760</sup>, cuya consecuencia será la unión de los dos dioses. Por lo demás, hay que tener presente que ese apareamiento de los dos dioses solo es posible si Dioniso se manifiesta

---

<sup>754</sup> Ibid., p. 363.

<sup>755</sup> Ibid., p. 363.

<sup>756</sup> Ibid., p. 417.

<sup>757</sup> Ibid., p. 418.

<sup>758</sup> Ibid., p. 432.

<sup>759</sup> Ibid., p. 417.

<sup>760</sup> Ibid., p. 417.

mediatamente en la música, no si lo hace inmediatamente a través de brebajes o a través de la llegada de la primavera. Nos dice que "la tragedia perece ciertamente por la desaparición del espíritu de la música, del mismo modo que solo puede nacer de este espíritu"<sup>761</sup>. Está seguro de que "estamos viviendo *el renacimiento de la tragedia*"<sup>762</sup> o, en otras palabras, "un renacimiento ya inminente de la Antigüedad helénica"<sup>763</sup>. Por eso no le importa exhortarnos: "creed conmigo en la vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia"<sup>764</sup>.

De todos modos, la música precede necesariamente al surgimiento de la tragedia y por eso a Nietzsche no le preocupa pertenecer a una época y a un lugar caracterizado por su irrupción, no se muestra alarmado ni horrorizado por el peligro que supone la música y no promueve una huida o su erradicación. Lo que ofrece la tragedia al individuo lo veremos después; por ahora solo digamos que se trata de su redención, es decir, de la unión mística, pero sin los peligros de la música absoluta. De manera que si Nietzsche no aboga por el cultivo de la música por sí sola —si incluso dice que es imposible que exista música sin que desde ella brote la tragedia—, no es porque rechace la unión mística que con ella se logra, sino porque tal unión mística no es beneficiosa para el individuo en tanto que individuo. La tragedia, en definitiva, permite al individuo redimirse sin tener que sacrificar el bienestar terrenal. No obstante, a nosotros nos parece que aquí hay otro motivo por el que Nietzsche tiene que decir que la música no es el arte supremo: Wagner. No debe sorprendernos, primero, que la música dionisiaca haya surgido en Alemania, solo en Alemania, y, segundo, que la tragedia finalmente solo haya de renacer con Wagner.

Lo que tenemos ante nosotros, en definitiva, es que la música es un preámbulo, un requisito, una primera fase de una obra de arte superior. Al igual que antes, cuando tratamos el arte apolíneo, vimos que Dioniso —en el sentido en el que allí se trataba, es decir, en el sentido de los dolores del mundo—, resultaba ser un dios beneficioso para el Uno-primordial, porque promueve una labor más enérgica en su contrario Apolo, ahora tenemos que decir que el arte dionisiaco también resulta ser beneficioso para el Uno-primordial en tanto que promueve una respuesta apolínea que termina engendrando una nueva obra de arte, la cual, como veremos, no solo supone una redención para el individuo sin daños, sino una redención para el Uno-primordial, de manera que en esta obra todos salen bien parados, incluidos los dos dioses, pues ambos alcanzan la plena realización de sus tendencias.

---

<sup>761</sup> Ibid., p. 399.

<sup>762</sup> Ibid., p. 418.

<sup>763</sup> Ibid., p. 420.

<sup>764</sup> Ibid., p. 421.

Ahora bien, esto quiere decir que el músico absoluto en realidad no existe. Antes hemos hablado del lírico como de un músico dionisiaco y luego hemos visto que la música dionisiaca, como la música de Wagner aislada de la poesía, es peligrosa y destruye al creador. Si Wagner no ha sido destruido, es porque él no es un músico dionisiaco absoluto, sino porque también crea poesía. Y esto mismo hemos de decir del lírico: el lírico no es un artista dionisiaco más allá de un primer momento en el que crea música, pues después, como Wagner, crea poesía, es decir, que solamente es músico en una primera fase de su actividad creadora, pues la creación del lírico no solo es eco del dolor primordial, sino también algo que se elabora a partir de tal eco. De momento, tenemos que concluir que Nietzsche no nos ha mencionado, por lo tanto, ningún artista dionisiaco, como de hecho tampoco nos habla de un arte dionisiaco puro, es decir, sin ser solamente una parte o un primer paso para un arte de otro tipo.

## 6. Tragedia

Como ya sabemos, la historia griega se encamina a una finalidad, toda ella transcurre hacia un propósito, que no es más que engendrar "la sublime y alabadísima obra de arte de la tragedia y del ditirambo dramático"<sup>765</sup>, una obra de arte que supone la "alianza fraternal de ambas pulsiones"<sup>766</sup>, una obra de arte en la que se logra "la cima tanto de los propósitos artísticos apolíneos como de los dionisiacos"<sup>767</sup> y los dos dioses obtienen lo que anhelan, una obra de arte en cuyo "misterio de esa unidad"<sup>768</sup> también el individuo y el Uno-primordial alcanzan su redención, una obra de arte que es creada no por un artista apolíneo ni por uno dionisiaco, sino por un "genio dionisiaco-apolíneo"<sup>769</sup>.

Ha sido necesaria una sucesión de reinos apolíneos y dionisiacos: primero una irrupción dionisiaca, luego una exitosa respuesta apolínea por medio de la creación del Olimpo, más tarde una nueva incursión de Dioniso y, finalmente, una resistencia apolínea que no pudo hacer frente a una última y radical venida de Dioniso. Los sufrimientos del mundo, su conocimiento, la sabiduría silénica, es necesaria para la creación apolínea; pero Grecia había llegado a un punto en el que Dioniso había desvelado una sabiduría mucho más profunda, una sabiduría dionisiaca que no solo mostraba los dolores del mundo, sino el mismo dolor primordial y la irremediable miseria del mundo, una sabiduría que Apolo ya no podía ocultar. Tanto para la creación apolínea como para la creación de la tragedia es necesaria una sabiduría previa, una sabiduría menos o más intensa, pero una sabiduría acerca del dolor; esto quiere decir que ambas creaciones artísticas son una respuesta al dolor, una huída del dolor, una respuesta al sufrimiento, del mismo modo que el Uno-primordial crea la apariencia para escapar y ocultar su dolor primordial.

### I. La lírica

Aunque Nietzsche sitúe a Arquíloco junto a Homero y diga que ambos son "los padres primordiales y los portadores de la antorcha de la poesía griega"<sup>770</sup>, el primero de la lírica y el segundo de la épica, no podemos ver en ellos una contraposición tal que nos haga considerarlos como claros representantes de los dos tipos de arte, es decir, del apolíneo y del

---

<sup>765</sup> Ibid., p. 351.

<sup>766</sup> Ibid., p. 426.

<sup>767</sup> Ibid., p. 434.

<sup>768</sup> Ibid., p. 352.

<sup>769</sup> Ibid., p. 352.

<sup>770</sup> Ibid., p. 352.

dionisiaco. Es cierto que Homero es un artista apolíneo, que la épica es una construcción exclusivamente de Apolo; pero Arquíloco y la poesía lírica no son dionisiacos o, mejor dicho, no son exclusivamente dionisiacos. Ya hemos visto antes que Nietzsche solo habla de una música que viene seguida de un proceso ulterior, que no menciona un arte dionisiaco puro ni tampoco un artista dionisiaco puro. Por eso, cuando Nietzsche dice que el lírico se identifica con el músico no puede estar diciendo que el lírico sea nada más que músico y tampoco puede estar diciendo que el músico se identifique con el lírico, sino solo que el lírico es músico en un primer momento, porque, como estamos diciendo, hay un segundo momento en la creación lírica que consiste precisamente en la intervención de Apolo.

Si ahora, al comenzar a hablar sobre la tragedia, es cuando tratamos a Arquíloco, es porque él es un lírico y la lírica no es un arte totalmente dionisiaco; es porque solamente hemos examinado la primera fase de la creación lírica y nos falta todavía por examinar la segunda fase y descubrir que, en realidad, la lírica es muy parecida a la tragedia.<sup>771</sup> Nos dice Nietzsche que Arquíloco fue quien "introdujo la *canción popular* en la literatura"<sup>772</sup> y la canción popular es "el *perpetuum vestigium* de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco"<sup>773</sup>, es decir, el vestigio de la tragedia, el Beethoven que precede y balbucea el nacimiento de la tragedia.

#### I. a. La subjetividad en la creación

Uno de los grandes problemas al que se enfrenta Nietzsche es explicar la aparente subjetividad de los poemas de Arquíloco: "nuestra estética tiene que resolver primero ese problema, a saber, cómo es posible el «lírico» en cuanto artista: él, que, según la experiencia de todos los tiempos, siempre dice «yo»"<sup>774</sup>. En efecto, sus poemas suelen hablar de sus aventuras, de sus

---

<sup>771</sup> Por eso es posible pensar que el punto central en esta obra es la lírica, no la tragedia. En esta línea de pensamiento se ha emprendido toda una investigación: Héctor Julio Pérez López, 2001, *Hacia el nacimiento de la tragedia – Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*, Op. cit., expone muy bien su cometido: "Los resultados de la investigación que se presentarán no son un comentario o una lectura del primer libro nietzscheano, sino un estudio sobre aquello que constituye su núcleo; es decir: ese conjunto de teorías estéticas y filosóficas que se ha venido llamando la metafísica del artista" (Ibid., p. 13). Y: "Propongo una metafísica del artista que no es la metafísica de la creación de lo trágico, sino una metafísica del artista creador lírico. Esto significa que definiendo en numerosas partes del estudio que Nietzsche concibió la teoría de la creación, centro de la metafísica del artista, como una teoría de la creación lírica, y no del teatro trágico" (Ibid., p. 13). Sin embargo, tenemos que decir que la lírica no es exactamente igual que la tragedia, sobre todo en cuanto a sus efectos en el Uno-primordial, pues la lírica carece del héroe trágico que caracteriza a la tragedia.

<sup>772</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 356.

<sup>773</sup> Ibid., p. 356.

<sup>774</sup> Ibid., p. 352.

vivencias, de su pasado, de sus experiencias bélicas y amorosas, y, en fin, de sí mismo, como lo podemos comprobar en estos versos:

La cubrí con mi suave manto  
mientras rodeaba su cuello con mis brazos,  
agitada de temor cual cervatillo,  
y puse mis manos con dulzura sobre sus pechos,  
[por donde] dejó ver la frescura de su piel,  
hechizo de su juventud,  
y abrazando su hermoso cuerpo,  
expulsé mi blanco vigor, al tiempo que rozaba su rubio cabello.<sup>775</sup>

Y es importante para Nietzsche explicar este fenómeno porque, como ya hemos comentado, la creación artística se caracteriza por la ausencia de la subjetividad del artista, por la ausencia de interferencias o contaminaciones de su individualidad, pues solamente existe un artista, el Uno-primordial, y solamente él es el único creador. Precisamente aquí, cuando nos habla del lírico, nos dice:

[N]osotros no conocemos al artista subjetivo más que como mal artista, y en toda especie y nivel de arte exigimos ante todo y sobre todo victoria sobre lo subjetivo, redención del «yo» y silenciamiento de toda voluntad y veleidad individuales, más aún, si no hay objetividad, si no hay pura contemplación desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima procreación verdaderamente artística.<sup>776</sup>

Pero centrémonos en cómo explica Nietzsche el hecho de que Arquíloco cree obras con elementos tan personales. El lírico comienza siendo un artista dionisiaco y creando música, y la música, como hemos visto, es una apariencia del Uno-primordial, pero una apariencia amorfa e indeterminada, con velos borrosos y demasiado transparentes. Aquí, en este primer momento, el artista, en tanto que artista, ya ha perdido toda su individualidad y es solo Uno-primordial: "ha superado su subjetividad ya en el proceso dionisiaco"<sup>777</sup>. Ahora nos falta ver cómo en un segundo momento mantiene esta supresión de la subjetividad, cómo el lírico continúa siendo solo Uno-primordial hasta el final de la creación. En este segundo momento lo que ocurre es que la amorfa música toma forma, se determina, se concretiza, define y fija sus velos, se vuelve más apariencia y aparecen individualidades y *yoes* por obra de Apolo. Si la música era un reflejo del dolor primordial, ahora aparece "un segundo reflejo, que es una

---

<sup>775</sup> Arquíloco, s. VII a.C., en *Yambógrafos griegos*, pp. 71-198, (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 2002), pp. 175-176.

<sup>776</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 352.

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 353.



alegoría o ejemplo individual"<sup>778</sup>, y es aquí cuando aparecen los elementos tan subjetivos, las historias tan personales, los enredos tan pasionales que Nietzsche tiene que demostrar que no son fruto de la intervención de la individualidad en el acto creativo. Esto parece una tarea difícil, más aún si tenemos en cuenta que este segundo momento se produce por obra de Apolo, pero Nietzsche es claro en su cometido y mantiene su postura de que en la creación lírica, en toda ella, el artista no deja de ser única y solamente el Uno-primordial:

Arquíloco, el ser humano inflamado de pasión, que ama y odia apasionadamente, no es más que una visión del genio, el cual no es ya Arquíloco, sino el genio del mundo y, como tal, expresa simbólicamente su dolor primordial en esa metáfora que es el ser humano Arquíloco: mientras que aquel ser humano Arquíloco que quiere y apetece de manera subjetiva no puede ni podrá ser jamás poeta.<sup>779</sup>

Lo que esto quiere decir es que el Uno-primordial hace uso del individuo Arquíloco, de sus vivencias, de sus aventuras, como de un material que tiene a mano para poder ejemplificar y concretizar en una figura determinada la música que previamente había creado, es decir, que busca en este individuo lo que puede servirle para reflejar por segunda vez el dolor primordial, pues la música es un primer reflejo. El único artista es el Uno-primordial y Arquíloco pasa a ser un fenómeno a su servicio: "aunque ahora parezca que el genio lírico y el no-genio unido a él sean una misma cosa, y que el primero, al decir la palabrita «yo», la dijera de sí mismo: esa apariencia ya no podrá ahora seguir llevándonos a errar"<sup>780</sup>. Y el hecho de que en la lírica se cuenten tantas cosas personales —que el Uno-primordial tome elementos del individuo que ha poseído— puede estar relacionado con que la lírica, al fin y al cabo, es un arte incipiente, un tanteo, un preámbulo, una primera versión de lo que será la tragedia, de manera que todavía no es capaz de ir más allá y escoger elementos de otras individualidades: "no es en modo alguno necesario que el lírico vea ante sí, como renovada apariencia del ser eterno, única y precisamente el fenómeno del ser humano Arquíloco; y la tragedia demuestra hasta qué punto el mundo de la visión del lírico puede alejarse de ese fenómeno, que es de todos modos el que se encuentra en primer lugar"<sup>781</sup>.

Así que la tragedia parece diferenciarse del lirismo en el fenómeno usado para reflejar la música. No obstante, independiente de qué fenómeno se use, lo que ocurre sigue siendo lo mismo: el Uno-primordial crea música y, después, la da forma y cuerpo. Pero debemos preguntarnos, entonces, si el segundo reflejo creado es realmente una creación a partir de la música o más bien un elemento tomado del mundo de la apariencia para convertirlo en

---

<sup>778</sup> Ibid., p. 353.

<sup>779</sup> Ibid., p. 354.

<sup>780</sup> Ibid., p. 354.

<sup>781</sup> Ibid., p. 354.

representante y encarnación de la música. Según lo que acabamos de ver, el Uno-primordial, en la lírica, toma elementos de lo primero que encuentra, esto es, del individuo que ha poseído, lo que quiere decir que no crea algo nuevo a partir de la música. De momento, esto es comprensible y es el resultado consecuente de la explicación que nos ha dado Nietzsche sobre la aparente subjetividad de Arquíloco, pero abre un preocupante problema: la diferencia que existe, entonces, entre el resultado de la creación lírica y el mundo de la apariencia.

Sin embargo, no tenemos que responder a esta pregunta, porque Nietzsche, a pesar de todo, no afirma que el segundo momento de la creación lírica consista en seleccionar fenómenos del mundo de la apariencia. Nos dice que el lírico, tras haber creado un reflejo del dolor primordial en la música, "ahora esta música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo de los sueños, como en una *imagen onírica de tipo metafórico*"<sup>782</sup>. O dicho de otro modo: "la imagen que le muestra ahora su unidad con el corazón del mundo es una escena onírica"<sup>783</sup>. O también: "consideramos la canción popular ante todo como espejo musical del mundo, como melodía originaria, que ahora se procura una manifestación onírica paralela y la expresa en la poesía"<sup>784</sup>. Según esto, el resultado de la creación lírica se asemejaría al mundo onírico, es decir, a la apariencia de la apariencia. Pero aquí no aparece el problema de antes, porque no está diciendo Nietzsche que en la creación lírica se seleccionen elementos propios de los sueños, sino que se crea un sueño propio que brota de la música. Tengamos en cuenta que la música es un nuevo mundo de apariencia, de manera que si la música se procura una imagen, será una apariencia de la apariencia análoga a los sueños. Precisamente en otros lugares nos dice que la poesía es una creación nacida de la música: que "[l]a melodía da a luz desde sí misma a la poesía y, ciertamente, una y otra vez hace que nazca de nuevo"<sup>785</sup>, que la melodía "continuamente está dando a luz, lanza a su alrededor chispas portadoras de imágenes"<sup>786</sup>. También nos dice que el artista trágico "crea sus figuras como si fuera una exuberante divinidad de la *individuatío*, y en este sentido difícilmente se podría considerar su obra como una «imitación de la naturaleza»"<sup>787</sup>.

Es la música la que "ha obligado al lírico a hablar en imágenes"<sup>788</sup>. En una ocasión en la que se refiere a la sexta sinfonía de Beethoven, la llamada *Sinfonía Pastoral*, Nietzsche se cuida de

---

<sup>782</sup> Ibid., p. 353.

<sup>783</sup> Ibid., p. 353.

<sup>784</sup> Ibid., p. 356.

<sup>785</sup> Ibid., p. 356.

<sup>786</sup> Ibid., p. 356.

<sup>787</sup> Ibid., p. 428.

<sup>788</sup> Ibid., p. 358.

indicar que, en realidad, esta música no ha podido surgir como imitación o reflejo de la naturaleza y paisajes campestres:

[C]uando el poeta musical [*Tondichter*] incluso haya hablado en imágenes sobre una composición, por ejemplo, designando una sinfonía como pastoral [...] todas estas cosas no son igualmente más que representaciones de tipo metafórico, nacidas de la música [*aus der Musik geborne Vorstellungen*] —y no los objetos imitados por la música o cosas así—, representaciones que en ningún aspecto pueden instruirnos sobre el contenido *dionisiaco* de la música, más aún, que no tienen, junto a otras imágenes, ningún valor exclusivo.<sup>789</sup>

Aquí nos dice que las imágenes, las representaciones fenoménicas, nacen de la música. La música no imita las imágenes, sino que son las imágenes las que imitan la música: "en la poesía de la canción popular vemos al lenguaje habiéndose esforzado de manera extrema *para imitar la música*"<sup>790</sup>. También nos dice que el lírico "interpreta la música con imágenes"<sup>791</sup>, es decir, que la poesía es una interpretación de la música. O también que en la creación lírica "la música sufre una descarga en imágenes"<sup>792</sup>. O que toda imagen o todo fenómeno "es más bien solo una metáfora"<sup>793</sup> de la música. Podríamos decir, en definitiva, que la poesía es la objetivación de la música, pues la música puede soportar "múltiples objetivaciones, en múltiples textos"<sup>794</sup>. Y si tenemos en cuenta que la música es la objetivación del dolor-primordial, ahora podemos decir que la poesía que de ella surge es una objetivación de la objetivación del dolor-primordial. Esto hace que la comparemos con las creaciones del arte apolíneo, pues estas son, también, una objetivación de la objetivación del dolor-primordial, y que veamos dónde radica la diferencia: en que estas creaciones son la objetivación del mundo de la apariencia, mientras que la poesía lírica lo es de la música, y la música, como sabemos, es una apariencia mucho menos perfecta que la apariencia de donde nace el arte apolíneo, una apariencia en donde el dolor-primordial es mucho más manifiesto y cercano.

Pero, de todos modos, aunque Nietzsche no pueda afirmar que la poesía lírica consista en una apropiación de fenómenos pertenecientes al mundo de la apariencia —como aquellos fenómenos que constituyen la subjetividad de Arquíloco—, es indudable que su parecido es asombroso. Pensemos en lo diferente que es la música del mundo de la apariencia: si ahora, de la música, surge un nuevo mundo, debería contarnos y describirnos formas y circunstancias extrañas e inauditas, no solo en comparación al mundo de la apariencia, sino al mundo de los

---

<sup>789</sup> Ibid., p. 357.

<sup>790</sup> Ibid., p. 356.

<sup>791</sup> Ibid., p. 358.

<sup>792</sup> Ibid., p. 357.

<sup>793</sup> Ibid., p. 358.

<sup>794</sup> Ibid., p. 356.

sueños y del arte apolíneo. Quizás porque Nietzsche se dio cuenta de que las diferencias deberían ser palpables, se encarga por afirmar precisamente que existen tales diferencias, lo cual quizás en parte sea cierto, pero también, en parte, sea fruto de una necesidad de diferenciar entre las creaciones propias de la lírica y las creación puramente apolíneas y demostrar, así, que cada una proviene de un ámbito muy distinto, la una de la música y la otra del mundo de la apariencia. Nos dice que "[e]l genio lírico siente surgir del estado místico de autoenajenación y unidad un mundo de imágenes y metáforas que tiene una coloración, una causalidad y una velocidad que son totalmente diferentes de aquel mundo del escultor y del poeta épico"<sup>795</sup>, es decir, que los colores, la velocidad e incluso la causalidad es particular y distinta a la que un artista apolíneo crea en sus obras. También en otra ocasión nos dice que las imágenes aparecidas en este segundo momento "revelan en su policromía, en su cambio súbito, más aún, en su loca precipitación una fuerza completamente extraña a la apariencia épica"<sup>796</sup>. Por eso mismo resalta "la diferencia lingüística de color, estructura sintáctica y material léxico en Homero y Píndaro"<sup>797</sup>.

Pero independientemente de las diferencias o similitudes que existan entre las creaciones poéticas de la lírica y los demás fenómenos apolíneos, podemos estar seguros de que una peculiaridad imprescindible de la poesía lírica es que viene acompañada por la música. El resultado de la creación lírica, lo que aparece en la segunda de sus fases, es una construcción apolínea, pero esto no quiere decir que la música, que es la primera de sus fases, desaparezca. En los fenómenos de la mera apariencia o de la mera apariencia de la apariencia no existe acompañamiento musical, pero en la poesía lírica la música acompaña lo apolíneo, es decir, la música penetra e invade lo apolíneo para poder disponer de cuerpo y forma.

Precisamente nos señala Nietzsche un efecto muy peculiar de la creación lírica que parece deberse a ese elemento musical. Nos dice que, finalmente, esa elaboración apolínea que sigue a la creación de la música "hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor primordiales junto con el placer primordial de la apariencia"<sup>798</sup>. Que la obra de arte lírica haga que el dolor y la contradicción primordiales se hagan sensibles, además del placer primordial, lo entendemos como que el contemplador accede a la sabiduría dionisiaca, no se desprende de ella, no queda oculta: entiende los secretos del mundo, entiende que esa imagen apolínea es una metáfora de ese dolor y contradicción y que todo esto no existe sino para generar un placer primordial. No obstante, no podemos decir mucho más. No profundiza Nietzsche suficientemente sobre

---

<sup>795</sup> Ibid., pp. 353-354.

<sup>796</sup> Ibid., p. 356.

<sup>797</sup> Ibid., p. 357.

<sup>798</sup> Ibid., p. 353.

esto, no trata, en general, de explicar la lírica al completo; pero dado que esta obra de arte es una especie de tragedia primigenia, quizás después entenderemos, cuando exploremos la obra de arte de la tragedia, todos los secretos de la lírica.

#### I. b. La subjetividad en la contemplación

Con todo lo dicho podemos entender la pequeña crítica que le hace Nietzsche a Schopenhauer y que antes hemos mencionado, pero no explicado. Lo que le critica es no haber desenredado certeramente los secretos del lírico y de la canción, a pesar de que "él tuvo en sus manos, en su profunda metafísica de la música, el medio con el que aquella dificultad podía quedar eliminada de manera definitiva"<sup>799</sup>, y por eso Nietzsche dice haber aportado la solución en su homenaje. Cita entonces Nietzsche un pasaje de Schopenhauer<sup>800</sup> en el que vemos, efectivamente, lo que piensa Schopenhauer: que en la lírica hay estados de pura contemplación propios del arte supremo de la música, pero también, alternativamente y mezclándose, estados en donde la voluntad, lo subjetivo, irrumpe y hace que el individuo vuelva a internarse en el mundo de la vida y del deseo. Por eso dice Nietzsche que aquí "la lírica está caracterizada como un arte imperfectamente conseguido, el cual, por así decirlo, llega a la meta por momentos y raras veces, más aún, como un arte a medias, cuyo *ser* debería consistir en que el querer y el puro contemplar, es decir, el estado no-estético y el estético estarían entremezclados de manera singular"<sup>801</sup>. Lo que Nietzsche pretende corregir de Schopenhauer es la intromisión de lo subjetivo en la contemplación lírica: lo subjetivo no puede intervenir ni interferir, al igual que hemos visto que ocurre en su proceso creativo.

No obstante, en una ocasión nos dice Nietzsche que la poesía lírica es "una fulguración imitativa de la música en imágenes y conceptos"<sup>802</sup> y que en este "espejo de la figuratividad y de los conceptos"<sup>803</sup> la música "[s]e manifiesta como voluntad [Sie erscheint als Wille]"<sup>804</sup>. Aquí la voluntad hay que entenderla no como sinónimo del Uno-primordial, sino como la voluntad objetivada, la voluntad del individuo, sus deseos e ímpetus. Por eso, esta voluntad será la "antítesis del estado de ánimo estético, puramente contemplativo, exento de voluntad"<sup>805</sup>. Es

---

<sup>799</sup> Ibid., p. 354.

<sup>800</sup> Ibid., pp. 354-355, correspondientes a la página 276 de A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit.

<sup>801</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 355.

<sup>802</sup> Ibid., p. 357.

<sup>803</sup> Ibid., p. 357.

<sup>804</sup> Ibid., p. 357.

<sup>805</sup> Ibid., pp. 357-358.

decir, la música, que es afigurativa y aconceptual, se manifiesta en la imagen apolínea como el torrente de los deseos del mundo de los individuos, esto es, como fenómeno —como voluntad objetivada.

Aparentemente, aquí nos topamos precisamente con lo mismo que Nietzsche reprocha a Schopenhauer: que en la lírica hay un componente —la poesía— que no se relaciona con lo estético. Nos dice que "se ha de distinguir de la manera más nítida posible entre el concepto de esencia [*Wesen*] y el concepto de fenómeno [*Erscheinung*]: pues es imposible que la música, por su esencia, sea voluntad, ya que, si lo fuera, habría que expulsarla completamente del ámbito del arte — pues la voluntad es lo no-estético en sí—; pero se manifiesta como voluntad [*sie erscheint als Wille*]"<sup>806</sup>. Por lo tanto, podríamos pensar que las creaciones apolíneas del segundo momento de la creación lírica no provocan un estado de ánimo estético, pues en ellas se introducen elementos propios de la individualidad y lo estético es ajeno a todos estos elementos. Entonces Nietzsche estaría cayendo en el mismo error que reprocha a Schopenhauer: lo musical en la lírica permite al contemplador tener una experiencia estética, pero lo poético no se relaciona con lo estético, sino con la contemplación apolínea de imágenes y apariencias, pues lo estético exige el desvanecimiento de toda imagen y toda apariencia, la desaparición de todo fenómeno y todo rastro de individualidad para que se produzca una unión mística.

Pero en realidad esto solo es aparente, porque aquí Nietzsche está hablando de la configuración de la obra de arte, no de los efectos en el contemplador. Es cierto que lo apolíneo de la lírica es un elemento no estético y que no puede producir efectos propiamente estéticos, pero esto no quiere decir que su contemplador tenga una experiencia en donde su voluntad individual, sus pasiones y sus subjetividades tengan que intervenir. Si no queremos atribuirle a Nietzsche lo mismo que él reprocha a Schopenhauer, debemos pensar así. A pesar de que aquello que se contempla sea movimiento de la voluntad y pasiones y subjetividades, a pesar de que esto no pueda considerarse estético y suscitar un estado de ánimo estético, el contemplador no se ve afectado en su individualidad, no sufre movimientos en su voluntad, no se despiertan sus pasiones y su subjetividad no interviene.

---

<sup>806</sup> Ibid., p. 358.

## I. c. Música y poesía

La poesía siempre es un segundo momento que sigue a la creación musical. En esto Nietzsche es claro y unánime y siempre nos dice que la música o la melodía es "*lo primero y universal*"<sup>807</sup>. También nos dice en uno de sus *Fragmentos* que creer que la poesía surge de la música es "[u]na temeridad que a mí me parece como la de un hijo que quisiera procrear a su padre"<sup>808</sup>.

Hay dos momentos en la creación lírica: uno musical y otro en el que se objetiva esta musicalidad, toma forma, se expresa, se encarna para que pueda ser contemplada. Pero no solo la música es lo primero, sino lo principal: como decimos, lo que diferencia la lírica de la épica es la música, y por eso nos dice Nietzsche que en este arte lírico "la música misma, en su completa soberanía, no *necesita* de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los *soporta* a su lado"<sup>809</sup>. Así mismo, nos dice que tales imágenes y conceptos no pueden "decir nada que no esté ya en la música con la más extrema generalidad y la máxima vigencia universal"<sup>810</sup>. Queda clara la superioridad de la música respecto a la poesía y, de momento, pareciera que la poesía no aporta nada a la creación lírica; pero sí tiene una función que después, cuando nos adentremos en la tragedia, entenderemos.

Ahora prestemos atención al hecho de que antes Nietzsche se ha referido al poeta musical —*Tondichter*— como aquel que extrae de la música la poesía, lo que nos hace recordar a Wagner y su distinción entre el poeta musical y el poeta de las palabras. Según Wagner, el poeta musical es quien ha extraído la poesía del seno materno musical del lenguaje, pues solo él es capaz de acceder a este seno materno musical y extraer la verdadera poesía; pero esto es solo un primer momento en la creación del drama musical: después la poesía tendrá que fecundar incestuosamente a la misma música de la que nació, para que surja la definitiva música que coronará la obra de arte resultante. Por lo tanto, aquí Nietzsche no se está refiriendo a lo mismo que dice Wagner, pues está hablando del poeta musical como aquel que extrae la poesía de la música ya formada y definitiva. Comenzamos a vislumbrar las diferencias respecto a estos dos amigos, diferencias que, a pesar de todo, quizás debido a la amistad y veneración que Nietzsche sentía hacia Wagner, no se mencionan ni exponen en esta obra: Nietzsche no emprende ninguna discusión contra Wagner, no critica sus ideas sobre la relación entre poesía y música y no menciona siquiera que en este asunto puede haber discordancias. Mientras que para Wagner la música del drama musical surge del poeta, para Nietzsche es la

---

<sup>807</sup> Ibid., p. 356.

<sup>808</sup> Fragmento 12 [1]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., p. 285.

<sup>809</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 358.

<sup>810</sup> Ibid., p. 358.

poesía la que surge de la música y tratará de mantener siempre a la música en primer plano, tanto en la lírica como en la tragedia.<sup>811</sup> Pero a pesar de que esta diferencia no esté expresada en esta obra, sí podemos verla en obras posteriores, en obras escritas por un Nietzsche desligado de la amistad y veneración hacia Wagner —e inclinado al lado contrario, a la enemistad y al desprecio. Mucho tiempo después, en *El caso Wagner*, Nietzsche hará alusión a este asunto de la poesía y la música y dirá:

No toda música ha necesitado hasta ahora de literatura: haremos bien en indagar aquí por la razón suficiente de tal necesidad. ¿Será que la música de Wagner es demasiado difícil de entender? ¿O temía él lo contrario, que se la entendiera con excesiva facilidad — que *no* se la entendiera *con suficiente dificultad*? — ¡Lo bien cierto es que ha repetido durante toda su vida un único principio: que su música no significaba solamente música! ¡Sino más! ¡Sino infinitamente mucho más!... «*No solo música*» — ningún músico habla así. [...] «La música no es nunca sino un medio»: esta era su teoría, esta era, ante todo, la única *praxis* que le era posible en absoluto. Pero así no piensa ningún músico. — Wagner tenía necesidad de literatura para convencer a todo el mundo de que tomase en serio su música y la considerase profunda, «porque esa música *significaba* lo infinito»; a lo largo de toda su vida él fue el comentarista de la «*idea*».<sup>812</sup>

De todos modos, hay algo que tanto Nietzsche como Wagner compartían, al menos, en los tiempos de su amistad —en los tiempos en los que aparece *El nacimiento de la tragedia*—: la obra de arte perfecta es el drama musical, es decir, la unión de la música y la poesía. Y este es un punto fundamental en común que les separa de Schopenhauer. Si observamos lo que Schopenhauer dice sobre el arte, vemos que la música es el arte supremo sin necesidad de ser fecundado. Es cierto que afirma la unión de la palabra y la música, y que "si en alguna escena, acción, suceso o circunstancia suena una música apropiada, esta música parece manifestarnos el sentido más secreto de ellos y ofrecernos el comentario más exacto y claro de lo que presenciamos"<sup>813</sup>; pero mantiene ambos elementos separados, aislados en comparación con la

---

<sup>811</sup> Enrico Fubini, 2002, *Música absoluta y 'Wort-Ton-Drama' en el pensamiento de Nietzsche*, pp. 33-47 de la revista *Estudios Nietzsche*, nº 2, (Málaga: Universidad de Málaga 2002), pp. 33-34, se da cuenta de que entre Nietzsche y Wagner no hay absoluto acuerdo y nos dice que pensar lo contrario ha sido bastante común en los estudios sobre Nietzsche: "En la mayor parte de los estudios sobre el pensamiento musical de Nietzsche, se mantiene que entre el filósofo y el músico había una perfecta identidad de concepciones sobre los principales problemas inherentes a la música, a su historia y a sus perspectivas, por lo menos en la época de *El nacimiento de la tragedia*, con la dedicatoria a Richard Wagner, «insigne precursor en el campo de batalla». En realidad, un análisis atento del pensamiento de Nietzsche demuestra que las afinidades con el pensamiento de Wagner no son tan evidentes, y que la fractura que explotó en la época del *Parsifal* estaba ya presente *in nuce* desde los tiempos de *El nacimiento de la tragedia*".

<sup>812</sup> F. Nietzsche, *Obras completas IV*, Op. cit., pp. 592-593. Esta misma observación hace Mauro Sarquis, 2018, *Ópera y arte de masas en El nacimiento de la tragedia de Nietzsche*, Op. cit., p. 104, y añade, acertadamente: "En todo caso, las páginas de *El nacimiento de la tragedia* no discuten esta idea", es decir, no discuten la idea sobre la relación entre poesía y música que Wagner sostiene.

<sup>813</sup> A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., p. 289.



unión que se produce en el drama musical del que hablan Wagner y Nietzsche. La música para Schopenhauer es capaz de dotar a una poesía de más profundidad, "la música da a todo cuadro, a toda escena de la vida real y del mundo, un sentido más elevado"<sup>814</sup>, y por eso es posible "adaptar musicalmente un poema, una escena visible o ambos a la vez; en el primer caso tenemos una canción, en el segundo una pantomima y en el último una ópera"<sup>815</sup>.

Schopenhauer sitúa en la cima del arte a la música, y si acaso la ópera es superior a otras artes, será ante todo por lo musical que hay en ella. Igualmente, dado que Schopenhauer concebía la tragedia griega como un arte poético, como "la cima del arte poético"<sup>816</sup>, es decir, sin prestar atención al componente musical que tanto Wagner como Nietzsche le atribuyen, es de suponer que, de concebirla de igual manera que estos dos, diría algo parecido a lo que dice de la ópera: que si acaso es un arte superior a las demás artes, será solo por lo musical que hay en ella. En cuanto a la relación de la tragedia con la ópera, nos dice, en los complementos a su obra principal, por ejemplo, que *Norma* es "una tragedia perfecta"<sup>817</sup>, pero lo dice "dejando totalmente aparte su encantadora música"<sup>818</sup>, lo que nos hace pensar que la ópera solo es tragedia en cuanto a la poesía.

Según Schopenhauer, la poesía puede ser intensificada por la música, pero no ocurrirá lo contrario. La música es un arte totalmente diferente a todos los demás, y es el arte absoluto: no habrá un arte mayor, menos aún si tiene que nacer de la unión del arte absoluto con un arte inferior. Nos dice, en los complementos a su obra principal, hablando de la ópera:

Si es cierto que la música, lejos de ser un simple auxilio de la poesía, es un arte independiente, incluso el más poderoso de todos, capaz de lograr sus propósitos por sus propios medios, es indudable que no necesita ni la letra del canto ni la acción de la ópera. [...] Las palabras son y serán siempre, para la música, una adición extraña de un valor subordinado, pues el efecto de los sonidos es incomparablemente más poderoso, más infalible y más rápido que el de las palabras; estas, si son incorporadas a la música, no deben ocupar sino un lugar completamente subordinado y plegarse a las exigencias de los sonidos. La relación es inversa cuando se trata de una poesía dada, es decir, de una canción o de un libreto de ópera al que se le pone música. En este caso, el arte de la música muestra enseguida su poder y su superioridad, ofreciéndonos la explicación más profunda, más perfecta y más secreta de los sentimientos expresados en la canción o de la acción representada en la ópera, pues formulará la esencia propia y verdadera de esa acción y nos dará a conocer el alma más íntima de las situaciones y los acontecimientos, de los cuales solo vemos en la escena la envoltura y el cuerpo.<sup>819</sup>

---

<sup>814</sup> Ibid., p. 289.

<sup>815</sup> Ibid., p. 289.

<sup>816</sup> Ibid., p. 279.

<sup>817</sup> Ibid., p. 876.

<sup>818</sup> Ibid., p. 876.

<sup>819</sup> Ibid., p. 888.

Wagner no puede afirmar lo mismo, da valor a la poesía, afirma la posibilidad de una unión entre poesía y música y cree que esta unión constituye la obra de arte perfecta. Y Nietzsche, tal y como estamos viendo, se sitúa en el lado de Wagner y critica la incapacidad de Schopenhauer de concebir la unión entre poesía y música y, por lo tanto, de concebir o entender que de esta unión es de donde sale la obra de arte perfecta —como lo fue la tragedia griega y como lo es el drama musical wagneriano.

## II. La tragedia primitiva

Como ya hemos anunciado, la explicación de la tragedia que nos ofrece Nietzsche es similar a la explicación de la lírica: un estado dionisiaco que da acceso a la sabiduría dionisiaca obliga a Apolo a intervenir, de manera que el drama surge de lo musical y el contemplador se libera del peso y peligro de lo dionisiaco. Que la tragedia nazca de la música resulta evidente desde el mismo momento en el que prestamos atención al título que esta obra tuvo en su primera y segunda edición: *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*.<sup>820</sup>

Por lo tanto, Nietzsche, siguiendo y aceptando "la tradición antigua"<sup>821</sup> que afirma "*que la tragedia surgió del coro trágico* y que originariamente no era sino coro y nada más que coro"<sup>822</sup>, nos ofrece una descripción de este coro acorde a sus ideas de que lo musical y lo dionisiaco están en el origen de la tragedia. Consecuentemente, las explicaciones que antes de Nietzsche se han dado del coro y que no corresponden con lo que él nos ofrece son rechazadas; en particular dos. La primera es aquella que dice que el coro trágico "ha de representar al pueblo frente a la zona principesca de la escena"<sup>823</sup>, como si el coro o el pueblo tuviera la misión de juzgar a sus reyes y, además, la capacidad de hacerlo, y como si el fin de la tragedia fuera ofrecer una enseñanza moral —lo cual está muy lejos de ser la finalidad que Nietzsche otorga a la tragedia. La segunda de las explicaciones que rechaza Nietzsche es aquella que dice que el coro trágico es "el espectador ideal"<sup>824</sup>, entre otros motivos porque "el coro en sí, sin escenario, esto es, la forma primitiva de la tragedia, y aquel coro de

---

<sup>820</sup> Por lo demás, el título que en la tercera edición Nietzsche definitivamente estableció es *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*, y es en esta tercera edición en donde introduce su *Ensayo de autocritica*.

<sup>821</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 359.

<sup>822</sup> Ibid., p. 359.

<sup>823</sup> Ibid., p. 359.

<sup>824</sup> Ibid., p. 359.

espectadores ideales no son compatibles entre sí<sup>825</sup>. No hay escenario alguno, no hay espectáculo y un "espectador sin espectáculo es un concepto absurdo"<sup>826</sup>.

Así que "al coro solo se lo puede comprender como *causa* de la tragedia y de lo trágico en general"<sup>827</sup>, y la tragedia nace de la música, "solo puede nacer de este espíritu"<sup>828</sup>, por lo que al coro hay que relacionarlo con la música o, en definitiva, con lo dionisiaco. Por eso el coro es el sátiro: el sátiro, nos dice Nietzsche, es el "coreuta dionisiaco"<sup>829</sup>, el "coro de la tragedia originaria"<sup>830</sup>, de manera que hablar de coro es lo mismo que hablar de "coro satírico griego"<sup>831</sup>. Que la tragedia se relacione con los sátiros no es extraño; solo nos basta tener en cuenta que la tetralogía que solían crear los poetas trágicos constaba de tres tragedias y un drama satírico. Pero indagemos un poco en la figura del sátiro, para conocer mejor quién es y por qué está tan relacionado con lo que en esta obra se considera dionisiaco.

## II. a. Los sátiros

Según nos dice Estrabón que dice Hesíodo, los sátiros son parientes de las ninfas y de los Curetes, todos descendientes de Hecateo y de la hija de Foroneo, y son "inútiles, incapaces de trabajar"<sup>832</sup>. Esto es lo único que nos dice Hesíodo, pero resulta de suma importancia, porque nos está indicando por qué Nietzsche ha podido escoger a los sátiros como aquellos seres dionisiacamente poseídos que dan origen a la tragedia. Los sátiros son incapaces de trabajar, es decir, son incapaces de aportar bienes al avance de la civilización, son ajenos y están alejados de la civilización, no se cubren con ropajes propios de Apolo —porque Apolo es el formador de Estados—, lo que significa que no poseen una individualidad tan densa como la propia de los hombres.

Si observamos a los trágicos obtendremos más resaltables observaciones. Hay una tragedia de Sófocles que no se conserva en su totalidad, llamada *Los rastreadores*<sup>833</sup>, en la que los sátiros hacen precisamente de Corifeo y son, además, los hijos de Sileno —lo que hace ver que se trata de un drama satírico. La trama de esta tragedia también es sumamente interesante:

---

<sup>825</sup> Ibid., p. 360.

<sup>826</sup> Ibid., p. 360.

<sup>827</sup> Ibid., p. 393.

<sup>828</sup> Ibid., p. 399.

<sup>829</sup> Ibid., p. 361.

<sup>830</sup> Ibid., p. 361.

<sup>831</sup> Ibid., p. 361.

<sup>832</sup> Hesíodo, s. VII a.C., *Obras y fragmentos*, Op. cit., p. 258.

<sup>833</sup> Sófocles, s. V a. C., *Fragmentos* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 1983), pp. 152-177.

comienza con Apolo pidiendo ayuda para rescatar unas vacas que le han sido robadas por el recién nacido Hermes, y el primero en intervenir es Sileno:

... en cuanto escuché tu voz [exponiendo a gritos] los términos de tu recta proclama, con la diligencia que es posible a un anciano, la [capté] y, queriendo serte, Febo Apolo, grato bienhechor, con este paso presuroso me he encaminado, por si de algún modo logro seguirte la pista a ese asunto. En ese caso [es preciso] sobre todo [añadir a tus indicaciones] que el premio para mí fijado sea una corona de oro, y a [mis] hijos con sus ojos... [enviaría], si realmente vas a cumplir lo que estás diciendo.<sup>834</sup>

Finalmente, lo sátiros encuentran las vacas y encuentran a Hermes, quien ha inventado la lira. El final está inconcluso, pero es probable que fuera feliz —como ocurre en los dramas satíricos— y que Apolo diera a Sileno y a los sátiros la recompensa acordada y que Hermes diera a Apolo su nueva invención, la lira.

Precisamente en el Himno homérico a Hermes<sup>835</sup> se nos dice que "Hermes fue en efecto el primero que se fabricó una tortuga musical"<sup>836</sup>, esto es, una especie de lira o cítara con el caparazón de una tortuga. También se nos dice que "Hermes en efecto inventó por primera vez los enjutos y el fuego"<sup>837</sup>. Y aunque en este himno no aparecen ni Sileno ni los sátiros, se cuenta la historia del robo de las vacas de Apolo y cómo este, al final, las encuentra y traba amistad con Hermes, quien le muestra su invención musical, ante cuyos sonidos le dice Apolo: "También yo, en efecto, soy compañero de las Musas del Olimpo a las que atraen los coros y la espléndida ruta del canto, la floreciente cadencia y el deseable clamor de las flautas. Pero pese a todo, jamás otra cosa atrajo tanto a mi ánimo entre las diestras habilidades de los jóvenes en los banquetes"<sup>838</sup>. Hermes le contesta: "puesto que tu ánimo se ve impulsado a tañer la cítara, acompáñete, tañe la cítara y, recibéndola de mí, conságrate a estos júbilos. Y tú, amigo, concédeme la gloria. [...] En adelante llévala tranquilo al floreciente banquete, a la danza encantadora y a la ronda ganosa de gloria, alegría de la noche y del día"<sup>839</sup>. Finalmente, Hermes le tendió la cítara y Apolo "le puso en la mano a Hermes de buen grado un reluciente látigo y le encomendó el pastoreo de sus vacas"<sup>840</sup>.

Nos resulta interesante esta nueva asociación de la música con Apolo y, respecto a aquella tragedia de Sófocles, nos resulta interesante que Sileno y los sátiros ayuden a Apolo. Pero no es nuestro cometido reprochar a Nietzsche que sus ideas sobre los griegos no parezcan del

---

<sup>834</sup> Ibid., p. 159.

<sup>835</sup> *Himnos homéricos – La "Batracomiomaquia"*, Op. cit., pp. 131-174.

<sup>836</sup> Ibid., p. 152.

<sup>837</sup> Ibid., p. 156.

<sup>838</sup> Ibid., p. 169.

<sup>839</sup> Ibid., p. 170.

<sup>840</sup> Ibid., p. 170.

todo adecuadas —sobre todo en cuanto a la separación de Apolo del arte musical. Quedémonos con que Sileno es presentado por Sófocles como el padre de los sátiros. Por lo demás, aunque perdido, hay otro drama satírico de Sófocles cuyo coro está compuesto por sátiros y cuyo título es, precisamente, *Dioniso niño*<sup>841</sup>, y cuya trama es, quizás, la crianza de Dioniso por Sileno y los sátiros. Esto nos hace ver que Sileno y los sátiros también se relacionan con la crianza misma de Dioniso.

Que Sileno sea el padre de los sátiros nos lo dice también Eurípides en el drama satírico *El cíclope*.<sup>842</sup> Aquí se cuenta cómo Odiseo, de vuelta de Troya, tiene que arribar en una isla para aprovisionarse, una isla en donde vive el cíclope Polifemo. En la isla se encuentra con Sileno y sus hijos, los sátiros, que hacen de Corifeo, prisioneros de Polifemo. Sileno y los sátiros son prisioneros porque su navío terminó llegando, por una tempestad, a esa isla, y precisamente iban en un navío porque iban en busca de Dioniso, quien había sido secuestrado por unos piratas. Aquí sucede el famoso episodio que también se narra en la *Odisea* en el que Nadie ciega a Polifemo. En la tragedia de Eurípides, Odiseo le da vino para emborracharle, después de que Sileno mismo también haya bebido con grandes ganas. Cuando Odiseo le dice que trae consigo "la bebida de Dioniso"<sup>843</sup>, Sileno le contesta: "¡Qué palabra queridísima acabas de pronunciar! ¡Con el tiempo que hace que carecíamos de ella!"<sup>844</sup>, y después de apurar una copa, dice: "Bien loco está quien no se alegra bebiendo, cuando entonces es posible que esta (*haciendo un gesto obsceno*) se empine y acariciar un pecho y un prado dispuesto a ser palpado con ambas manos, y es posible la danza y el olvido de los males"<sup>845</sup>.

Que la embriaguez y la sexualidad y los sátiros y Dioniso estén unidos lo observamos de nuevo si nos vamos hasta las *Dionisíacas* de Nono de Panópolis. Allí se nos cuenta que cuando Dioniso trae el vino al mundo, los sátiros están presentes, le ayudan en su labor y también terminan embriagándose:

Así, uno iba desparramando el báquico líquido que hechiza el corazón y dejaba la huella de sus pies en forma de círculo. Pues uno y otro pie movía alternativamente de un lado a otro. Las velludas mandíbulas se bañaban en el licor de Baco. Otro Sátiro, sacudido por el aguijón de la embriaguez, daba saltos al oír el terrible mugido del batido pandero. Otro mostraba su oscura barbilla roja del rosado licor, por haber bebido incontinentemente del chorro del vino que quita las penas. Y otro dirigía a lo alto de un árbol su salvaje mirada para espiar a una ninfa desnuda que se veía a medias; y hubiese trepado al alto árbol con las extremidades de sus pies con pezuñas,

---

<sup>841</sup> Sófocles, s. V a. C., *Fragmentos*, Op. cit., pp. 84-86.

<sup>842</sup> Eurípides, s. V c. C., *Tragedias I* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 2003), pp. 99-140.

<sup>843</sup> Ibid., p. 117.

<sup>844</sup> Ibid., p. 117.

<sup>845</sup> Ibid., p. 119.

si Dioniso no lo hubiese contenido. Otro más, llevado por el enajenante impulso de la excitante borrachera, se lanzaba sobre una acuática Néyade que se hallaba sin velos; y de cierto que la hubiese tomado con sus velludas manos, mientras ella nadaba, si no se hubiese escondido en la profundidad del torrente. Solo a Dioniso otorgó Rea la amatista que salva al bebedor de las cadenas de la locura.

Muchos de los cornudos Sátiros celebraban con ágil pie una enloquecida danza. Uno de ellos, con el corazón tomado por esta nueva y caliente locura, alentadora de deseos, tomaba por el talle con su peludo brazo a una Bacante. Y otro, excitado por el agujijón de la embriaguez que extravía la mente, tenía del cinto a una casta doncella, ignorante de uniones; y arrancaba los vestidos de la joven que se resistía ante Cipris mientras con su mano acariciaba por detrás los rosados miembros. Otro más acometía contra su voluntad a una joven de los Misterios, portadora de la antorcha que se enciende en las celebraciones nocturnas de Dioniso; con cautos dedos tocaba los pechos hasta apretar la hinchada curva del firme seno.<sup>846</sup>

La relación de los sátiros con la sexualidad puede verse también en las representaciones itifálicas que de ellos se hacían y que se han conservado en pinturas y esculturas. Además, en estas representaciones solían poseer partes de cuerpos animales. El lugar al que todo esto apunta es al que ya hemos mencionado antes: que los sátiros son más animales que hombres, que en ellos la civilización todavía no ha obrado y su sexualidad todavía no ha sido reprimida, sino que vaga inocente, como en los animales. También podríamos pensar en el sátiro como en un ángel: a medio camino del cielo y de la tierra, a medio camino del Uno-primordial y del mundo de la apariencia, aunque más terrenales que los ángeles, porque, mientras que estos carecen de los arrebatos de la sexualidad, los sátiros todavía están presos de ella. Esto nos recuerda a los estados a los que llegaban los bárbaros dionisiacos —a los estados en los que no alcanzaban una unión total con el Uno-primordial, pero en los que se desprendían de parte de su individualidad, concretamente de su humanidad, hasta quedar siendo solo monos o tigres entregados a orgías desenfrenadas.

Pero hasta ahora hemos estado hablando del sátiro según algunos testimonios griegos y nos falta por ver qué significa exactamente para Nietzsche. Para ello precisamente tenemos que volver a los bárbaros dionisiacos, porque cuando hubimos visto a tales bárbaros dionisiacos los comparamos, efectivamente, a los sátiros: las posesiones dionisiacas bárbaras se relacionan con las posesiones dionisiacas griegas «como el sátiro barbudo, al que el macho cabrío prestó su nombre y sus atributos, se relaciona con Dioniso». Debemos pensar, por lo tanto, que los sátiros están en el mismo lado que esas posesiones dionisiacas bárbaras, es decir, que parecen ejemplificar al bárbaro incapaz de alcanzar una genuina posesión dionisiaca. Además,

---

<sup>846</sup> Nono de Panópolis, s. V, *Dionisiacas* – Cantos I-XII (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 1995), pp. 342-343.

Nietzsche también nos dice que los sátiros son "la imagen emblemática de la omnipotencia sexual de la naturaleza"<sup>847</sup>.

Pero pronto debemos enfrentar esta asociación con otra parte de la obra que nos dice que el sátiro, ante la mirada del griego, "no coincidía aún, para él, con el mono"<sup>848</sup>, y en verdad lo que nos cuenta Nietzsche sobre este coreuta primigenio —y el tono con el que lo cuenta— no nos permite afirmar que pertenezca a un barbarismo lejano de lo genuinamente dionisiaco, sino precisamente lo contrario, es decir, que el sátiro es un caso de genuina posesión dionisiaca. Nos dice en otro lugar —precisamente al hablar del origen de la tragedia en el coro— que "el griego dionisiaco [...] se ve a sí mismo transformado mágicamente en sátiro"<sup>849</sup>. De manera que nos volvemos a encontrar con lo mágico y debemos santificar al sátiro más de lo que nos parecía: debemos desposeerle de la animalidad, debemos desposeerle de sus arrebatos terrenales, porque si realmente se corresponde al griego dionisiacamente poseído, se ha tenido que desprender de toda individualidad y deseo corporal y no se parece ya al bárbaro dionisiacamente poseído ni a la imagen que los griegos mismos nos han transmitido, tal y como hemos visto. Entonces, quizás, cuando dice que los sátiros son «la imagen emblemática de la omnipotencia sexual de la naturaleza», lo hace para no entablar conflictos con los testimonios griegos sobre el sátiro; pero al hacer esto abre un problema con sus propias ideas, pues no entendemos cómo es posible que un dionisiacamente poseído —en unión mística y habiéndose desprendido de toda su individualidad— sea la ejemplificación de algo tan terrenal y pasional como la sexualidad.

No obstante, esto no hace sino acentuar la oposición y separación entre el hombre y el sátiro. Nos dice Nietzsche que "el sátiro, el ser natural fingido, se relaciona con el ser humano cultural de la misma manera que la música dionisiaca con la civilización"<sup>850</sup>; que el coro de sátiros es un "coro de seres naturales que, por así decirlo, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos"<sup>851</sup>. Por eso los sátiros muestran con "corpórea claridad"<sup>852</sup> el "consuelo metafísico"<sup>853</sup>. También nos dice que "[l]a naturaleza en la que aún no ha trabajado ningún conocimiento, en la que todavía no han sido forzados los cerrojos de la

---

<sup>847</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 364.

<sup>848</sup> Ibid., p. 364.

<sup>849</sup> Ibid., p. 364.

<sup>850</sup> Ibid., p. 362.

<sup>851</sup> Ibid., p. 362.

<sup>852</sup> Ibid., p. 362.

<sup>853</sup> Ibid., p. 362.

cultura — eso es lo que veía el griego en su sátiro<sup>854</sup>. O dicho de otro modo: que ante el sátiro "el ser humano de la cultura se reducía a una caricatura mentirosa"<sup>855</sup> y que "[e]l contraste entre esta auténtica verdad natural y la mentira cultural que se comporta como única realidad es un contraste similar al que se da entre el núcleo eterno de las cosas, la cosa en sí, y el mundo fenoménico en su conjunto"<sup>856</sup>.

Quedémonos con que el sátiro se opone a la humanidad, con que el sátiro es el ser dionisiácamente poseído, es decir, un ser que ha pasado a ser solo Uno-primordial —a fundirse con su placer primordial y a obtener la redención. Entonces tiene sentido que Nietzsche diga de él que es "la imagen primordial del ser humano"<sup>857</sup> o "el verdadero ser humano"<sup>858</sup>, porque la verdadera esencia del hombre, como la de cualquier otro fenómeno, no es más que el Uno-primordial.

Con todo esto que hemos mencionado sobre los sátiros podemos comprender mejor lo que Nietzsche nos dice sobre ellos. Son el coro de las tragedias primitivas, y en estas tragedias solo hay coro, de manera que en las tragedias primitivas solo hay sátiros, es decir, seres en posesión dionisiaca. Por supuesto, no puede estar hablando en serio: los sátiros no existen ni existieron; por eso dice que estos coreutas satíricos fueron "fingidos *seres naturales*"<sup>859</sup> colocados sobre un "fingido *estado natural*"<sup>860</sup>, es decir, que los griegos situaron a los sátiros como origen de la tragedia para poder elevar este arte "muy por encima del camino por el que andan realmente los mortales"<sup>861</sup> y para que estuviera "exenta desde el principio de presentar un penoso retrato de la realidad"<sup>862</sup>. Pero, a pesar de todo, el mundo de los sátiros "no es ningún mundo fantasmagórico introducido arbitrariamente entre cielo y tierra"<sup>863</sup>, sino "un mundo de realidad y credibilidad idénticas a las que, para el heleno creyente, poseían el Olimpo y todos los que en el Olimpo habitaban"<sup>864</sup>. Son "creaciones generadas por un anhelo dirigido hacia lo originario y natural"<sup>865</sup>.

---

<sup>854</sup> Ibid., p. 364.

<sup>855</sup> Ibid., p. 364.

<sup>856</sup> Ibid., p. 364.

<sup>857</sup> Ibid., p. 364.

<sup>858</sup> Ibid., p. 364.

<sup>859</sup> Ibid., p. 361.

<sup>860</sup> Ibid., p. 361.

<sup>861</sup> Ibid., p. 361.

<sup>862</sup> Ibid., p. 361.

<sup>863</sup> Ibid., p. 361.

<sup>864</sup> Ibid., p. 361.

<sup>865</sup> Ibid., p. 364.



Entonces el griego dionisiaco se veía a sí mismo como sátiro. O, dicho de otro modo, el sátiro es, en definitiva, el griego dionisiacamente poseído que ya no se veía pertenecer a la cultura ni al mundo de los hombres: en esta tragedia primitiva aparece "un sentimiento de unidad que tiene fuerza superior, el cual lleva de retorno al corazón de la naturaleza"<sup>866</sup>. Y si el sátiro es, en definitiva, un ser en unión mística, entendemos que Nietzsche nos diga que es "el heraldo de una sabiduría que brota desde lo más hondo del pecho de la naturaleza"<sup>867</sup>, es decir, que el sátiro es el portador de "la sabiduría dionisiaca de la tragedia"<sup>868</sup>. Por lo tanto, decir que la tragedia surge de un coro de sátiros es decir que surge de un coro de poseídos por Dioniso, de verdaderos embriagados y verdaderos músicos, así que ahora tenemos que observar qué más ocurre con este coro de poseídos, cómo crean la tragedia y qué es exactamente lo que crean. Pero antes de adentrarnos en las vicisitudes del desarrollo de la tragedia, indagemos un poco más en estos sátiros y preguntémonos qué diferencias tienen con un genuino embriagado común y corriente, porque, de momento, solo sabemos que el sátiro es un embriagado que se ve a sí mismo como sátiro, pero no sabemos qué significa esto y por qué es algo tan importante.

## II. b. La unión mística en los sátiros no es perjudicial para la vida

Si tenemos presente en todo momento que en la tragedia primitiva solo hay coro y si tenemos en cuenta que Nietzsche está hablando de tragedia primitiva, es decir, de tragedia, no nos costará entender que una de las características fundamentales de la tragedia se encuentra en este coro de sátiros, a saber: que la unión mística que se produce no viene seguida por el peligro de no poder seguir viviendo en el mundo sobrio de los individuos.

Efectivamente, nos dice Nietzsche, hablando de esta "tragedia dionisiaca"<sup>869</sup> constituida solo por un "coro satírico"<sup>870</sup>, que los peligros propios de la unión mística ya no existen: "El coro del ditirambo es el acto salvador del arte griego"<sup>871</sup>, el acto salvador porque permite al griego lanzarse a lo dionisiaco sin ser destruido. Siendo sátiro es como el griego puede consolarse sin nefastas consecuencias: "con este coro se consuela el profundo heleno"<sup>872</sup>. "A este heleno lo

---

<sup>866</sup> Ibid., p. 362.

<sup>867</sup> Ibid., p. 364.

<sup>868</sup> Ibid., p. 361.

<sup>869</sup> Ibid., p. 362.

<sup>870</sup> Ibid., p. 362.

<sup>871</sup> Ibid., p. 363.

<sup>872</sup> Ibid., p. 362.

salva el arte"<sup>873</sup> y, por eso, "mediante el arte lo salva para sí — la vida"<sup>874</sup>: mediante este fenómeno artístico del coro el mundo de la apariencia no pierde a una de sus criaturas y el Uno-primordial puede seguir contemplándola para su redención.

El punto clave de todo esto es que el sátiro es un dionisiácamente poseído que se ve a sí mismo como sátiro, mientras que un dionisiácamente poseído común no se ve como sátiro. Es esta visión de sí mismo, esta representación que se hace de sí mismo lo que permite a un poseído estar poseído sin caer en los inconvenientes de la posesión. Aquí ocurre una transformación, aunque no sepamos cómo se produce exactamente, porque Nietzsche no se detiene a explicárnoslo y quizás él tampoco pudo comprenderlo del todo y, por eso, nos habla de nuevo de la magia: "Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, se acerca el *arte*, como un mago que salva"<sup>875</sup>. A pesar de todo, podemos decir algo más, algo totalmente consecuente y que Nietzsche también contempla, aunque solo cuando tratemos la tragedia en su forma final lo entenderemos completamente.

Solo puede ser Apolo quien salva al individuo de las consecuencias de la unión mística; solo puede ser el drama el que evita los peligros de la música en la tragedia. Por eso debemos decir que el griego dionisiácamente poseído que se ve a sí mismo como sátiro sufre esta transformación por obra de Apolo, es decir, que esta visión de sí mismo como sátiro es una construcción apolínea. Es este componente apolíneo el que le salva de los peligros de la unión mística y el que lo distingue, por lo tanto, de un griego dionisiácamente poseído común —que no se transforma en sátiro. Precisamente encontramos la confirmación de esto cuando Nietzsche nos dice que estos sátiros de la tragedia primitiva son "el auténtico drama primordial"<sup>876</sup>. El drama, en esta tragedia primitiva, todavía está indistinguiblemente unido al sátiro —pues solo hay coro. Mejor dicho: el drama, en esta tragedia primitiva, es el mismo sátiro, es decir, que el dionisiácamente poseído, al verse a sí mismo como sátiro, está proyectando lo que experimenta en la imagen que se hace de sí mismo, y este proyectar, este hacer que otro sea quien experimenta lo que él experimenta, es lo que le salva de los peligros de esta experiencia. Después, como veremos, el drama se separa, cobra un cuerpo propio y aparece el héroe trágico, un personaje que concentra y recoge este componente apolíneo que en la tragedia primitiva todavía pertenece al coro.

---

<sup>873</sup> Ibid., p. 362.

<sup>874</sup> Ibid., p. 362.

<sup>875</sup> Ibid., p. 363.

<sup>876</sup> Ibid., p. 359.

Sin embargo, todavía tenemos que decir algo más sobre este elemento apolíneo que se encuentra en el sátiro y que constituirá el drama en la definitiva tragedia. El sátiro no solamente es un ser en posesión dionisiaca, sino un ser "que comparte el sufrimiento y en el que se repite el sufrimiento del dios"<sup>877</sup>, es decir, el sufrimiento de Dioniso al ser despedazado, el sufrimiento consustancial a la individuación, el sufrimiento que comienza cuando el mundo de la apariencia aparece. En el sátiro se concentran dos elementos que estarán presentes con más claridad en el héroe trágico: una repetición o ejemplificación de los sufrimientos del mundo de la *individuatio* y una negación del mundo para alcanzar la redención en la unión mística. Por supuesto, esta introducción en el sátiro de los sufrimientos propios del mundo de los individuos resulta desconcertante, porque no sabemos cómo puede ser esto posible si, al mismo tiempo, el sátiro es el símbolo de la unión mística; pero después, cuando hablemos del héroe trágico, lo entenderemos.

Antes de examinar cómo evoluciona la tragedia y cómo Apolo hace su definitiva y completa aparición, digamos algo en relación a la lírica: que la lírica, aunque su proceso artístico sea igual al de la tragedia, no puede ser considerada el lugar del que esta surge, porque estamos viendo que la tragedia como tal tiene otro origen independiente, esto es, el coro. Por eso, aunque Nietzsche nos diga que la lírica es el "germen, que luego se desarrollará hasta llegar a la tragedia y al ditirambo dramático"<sup>878</sup>, no podemos ver en la explicación que esta obra nos ofrece sobre el nacimiento de la tragedia la confirmación de tales palabras. La lírica y la tragedia nacen de lo dionisiaco, de la música, y en esto se parecen, al igual que se parecen en la intervención de Apolo; pero no podemos decir que la tragedia provenga de la lírica ni que la lírica sea una tragedia primitiva.

### III. La tragedia en su forma final

#### III. a. Los espectadores

En un principio hay un grupo de dionisiacamente poseídos "que se imaginan viéndose como genios restituidos, como sátiros"<sup>879</sup>; solo hay un coro de sátiros en una inofensiva unión mística. La tragedia comienza a desarrollarse cuando unos espectadores comienzan a observar a estos sátiros que cantan y bailan en un éxtasis envidiable y cuando estos espectadores se ven afectados por lo que observan o, para ser más exactos, cuando imitan lo que observan. Nos

---

<sup>877</sup> Ibid., p. 364.

<sup>878</sup> Ibid., p. 352.

<sup>879</sup> Ibid., p. 365.

dice Nietzsche que "[l]a constitución posterior del coro de las tragedias es la imitación artística de ese fenómeno natural"<sup>880</sup>, es decir, del fenómeno de los sátiros. Para que exista tal imitación hay que distinguir entre aquello que es imitado y aquello que imita: "en esta imitación fue necesario realizar, de todos modos, una separación entre los espectadores dionisiacos y los dionisiacos mágicamente transformados"<sup>881</sup>. Ahora bien, debemos fijarnos en que nos está hablando Nietzsche de que este proceso corresponde a «la constitución posterior del coro», es decir, que todavía puede decirse que solo hay coro, aunque mucho más complejo que el primitivo. Por eso nos dice Nietzsche que, a pesar de esta distinción, "en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro"<sup>882</sup>.

Un grupo de dionisiacamente poseídos que se ven y comportan como sátiros comienza a tener espectadores, se expone, se muestra en un escenario ante los ojos de unos espectadores. Y si en el fondo no hay antítesis entre estos poseídos y los espectadores, es porque los espectadores se sentían ellos mismos como los sátiros que observaban, se hacían "representar por estos sátiros"<sup>883</sup>, el público "se reencontraba a sí mismo en el coro de la orquesta"<sup>884</sup> y podía "imaginarse coreuta él mismo"<sup>885</sup>. No sabemos cómo se produce esta identificación, quizás sea la magia —como es la magia la que permite al sátiro verse como sátiro—, pero Nietzsche nos comenta que para que ocurra es importante la forma de los teatros: "con una estructura de terrazas que ascendían en arcos concéntricos en la zona de espectadores, a cada uno le era posible *mirar desde arriba*, por completo y de manera totalmente propia, el mundo cultural que tenía a su alrededor"<sup>886</sup>.

Este mundo cultural es el mundo en el que el espectador vive, el mundo de la apariencia, y si nos dice Nietzsche que el espectador es capaz de mirarlo desde arriba, nos señala algo que de todos modos deberíamos afirmar: si el espectador se identifica con el sátiro, también debe obtener lo mismo que el sátiro obtiene, esto es, olvidarse de la vida que le rodea, desprenderse de la individualidad y alcanzar la unión mística con el Uno-primordial, evitando también los peligros que conlleva. Por eso estos espectadores son «espectadores dionisiacos». De todas maneras, aquí todavía no termina el desarrollo de la tragedia.

---

<sup>880</sup> Ibid., p. 365.

<sup>881</sup> Ibid., p. 365.

<sup>882</sup> Ibid., p. 365.

<sup>883</sup> Ibid., p. 365.

<sup>884</sup> Ibid., p. 365.

<sup>885</sup> Ibid., p. 365.

<sup>886</sup> Ibid., p. 365.

### III. b. La construcción dramática

Del mismo modo que los espectadores comienzan a contemplar a los sátiros, los sátiros comienzan a contemplar visiones; del mismo modo que "[e]l coro de sátiros es ante todo una visión que tiene la masa dionisiaca"<sup>887</sup>, "el mundo del escenario es, a su vez, una visión que tiene ese coro de sátiros"<sup>888</sup>. También se refiere Nietzsche a estas visiones apolíneas como imágenes "de tipo metafórico"<sup>889</sup>, como "mundo apolíneo de imágenes"<sup>890</sup> o como "apolíneo mundo onírico del escenario"<sup>891</sup>. Estas visiones, estas construcciones, son el drama. Y si tenemos en cuenta que los sátiros mismos ya son una construcción dramática primordial, debemos pensar que esta aparición del drama definitivo es un alejamiento de aquello que constituye al sátiro, un alejamiento en nuevas visiones, una nueva transformación del dionisiacamente poseído que hasta entonces solo podía verse como sátiro.

Por eso mismo nos cuenta Nietzsche que en la creación del drama es fundamental sentirse y vivir en los personajes creados, no solo tenerlos frente a sí como una visión, y que aquí radica la diferencia respecto a la creación épica: "se es poeta tan solo con tener la capacidad de ver constantemente un juego viviente y de vivir rodeado continuamente por multitudes de espíritus; se es dramaturgo tan solo con sentir la pulsión de transformarse a sí mismo y de ponerse a hablar desde otros cuerpos y otras almas"<sup>892</sup>. La diferencia entre la poesía épica y la trágica es que el artista apolíneo ve los personajes y los sucesos "fuera de sí con ojo contemplativo"<sup>893</sup>, es decir, que siempre se mantiene consciente de estar ante una obra de arte, ante algo que no es él mismo, de manera que "no se fusiona con sus imágenes"<sup>894</sup>; mientras que el artista trágico se ve en los personajes y vive los sucesos que acontecen: es "el fenómeno *dramático* primordial: verse transformado a sí mismo delante de sí, y actuar entonces como si uno realmente hubiese pasado a formar parte de otro cuerpo, de otro carácter"<sup>895</sup>. Por eso nos dice Nietzsche que "el coro ditirámico es un coro de transformados"<sup>896</sup>, que "en el ditirambo está ante nosotros una comunidad de actores

---

<sup>887</sup> Ibid., p. 365.

<sup>888</sup> Ibid., p. 365.

<sup>889</sup> Ibid., p. 402.

<sup>890</sup> Ibid., p. 367

<sup>891</sup> Ibid., p. 368.

<sup>892</sup> Ibid., p. 366.

<sup>893</sup> Ibid., p. 366.

<sup>894</sup> Ibid., p. 366.

<sup>895</sup> Ibid., p. 366.

<sup>896</sup> Ibid., p. 366.

inconscientes, que se ven a sí mismos los unos a los otros como transformados<sup>897</sup> o, en otras palabras, que "toda una multitud se siente mágicamente transformada de esa manera"<sup>898</sup>.

Por lo tanto, el sátiro, primero, se transforma en sátiro, y, luego, se transforma en los personajes que va viendo delante de sí y que van conformando el espectáculo: "En esta mágica transformación el entusiasta dionisiaco se ve a sí mismo como sátiro, *y como sátiro percibe también al dios*, es decir, ve, en su transformación, una nueva visión fuera de sí, como consumación apolínea de su estado"<sup>899</sup>. Y si acaso nos preguntamos de nuevo cómo puede ser esto posible, ya nos lo ha dejado claro Nietzsche al hablarnos de la magia de la transformación; pero si queremos estar más seguros de que la magia posibilita toda esta secuencia de transformaciones, podemos traer estas otras palabras: "La transformación mágica es el presupuesto de todo arte dramático"<sup>900</sup>.

El dionisiacamente poseído se transforma en sátiro y el sátiro se transforma en los personajes dramáticos —pues esta transformación es fundamental para la creación de la poesía trágica, en comparación con la poesía épica— y "[c]on esta nueva visión está el drama completo"<sup>901</sup>.

Ahora bien, estas nuevas visiones no son cualquier visión, sino una muy particular que ya hemos mencionado de pasada: aquello que el sátiro ve es «*al dios*», y este dios solo puede ser Dioniso. Que Dioniso sea el dios representado en el drama es incuestionable: Dioniso es "el auténtico héroe del escenario y el centro de esa visión"<sup>902</sup>; "Dioniso se objetiva"<sup>903</sup> en tal visión, en el drama, en la construcción apolínea; en tal visión "Dioniso no habla ya mediante fuerzas, sino como un héroe épico, casi con el lenguaje de Homero"<sup>904</sup>. También nos dice Nietzsche que en esta tragedia en la que interviene lo apolíneo se "hace el ensayo de mostrar al dios como un dios real y de presentar la figura de la visión, junto con toda la enmarcación transfiguradora, como visible a cualquier ojo: así es como comienza el «drama» en sentido estricto"<sup>905</sup>.

Y ya sabemos qué es aquello que debe representarse en la figura de Dioniso: al igual que el sátiro es la ejemplificación de los sufrimientos propios del mundo de la apariencia y su

---

<sup>897</sup> Ibid., p. 366.

<sup>898</sup> Ibid., p. 366.

<sup>899</sup> Ibid., p. 367.

<sup>900</sup> Ibid., p. 367.

<sup>901</sup> Ibid., p. 367.

<sup>902</sup> Ibid., p. 368.

<sup>903</sup> Ibid., p. 368.

<sup>904</sup> Ibid., p. 368.

<sup>905</sup> Ibid., p. 368.

negación y unión mística, Dioniso es representado como el dios que sufre el desmembramiento y luego su reunificación. Por eso nos dice Nietzsche que el "coro contempla en su visión a su señor y maestro Dioniso [...] él ve cómo aquel, el dios, sufre y se glorifica"<sup>906</sup>, es decir, ve cómo Dioniso es despedazado —"experimenta en sí los sufrimientos de la individuación"<sup>907</sup>— y, finalmente, es restituido. En otras palabras: la construcción apolínea creada en el drama muestra "el despedazamiento del individuo y su unificación con el ser primordial"<sup>908</sup>.

Que sea Dioniso el héroe que comienza a representarse en las tragedias significa, para Nietzsche, que siempre seguirá siendo Dioniso el héroe representado. A pesar de que aparezcan héroes con diferentes nombres, en el fondo todos ellos son el mismo dios: los sufrimientos que tales héroes padecen son, en el fondo, los sufrimientos de Dioniso, y la redención a la que se encaminan es, en el fondo, la reunificación del mismo Dioniso. Nos dice Nietzsche que "durante muchísimo tiempo el único héroe que estaba presente en el escenario fue precisamente Dioniso"<sup>909</sup>, que "la tragedia griega tuvo solo como objeto los sufrimientos de Dioniso"<sup>910</sup>; que con el tiempo aparecieron los héroes como Edipo, Prometeo u Orestes, pero que "en ningún momento, hasta Eurípides, Dioniso ha dejado de ser el héroe trágico"<sup>911</sup> y que "todas las famosas figuras del escenario griego, Prometeo, Edipo, etc., no son sino máscaras de aquel héroe originario, Dioniso"<sup>912</sup>; de tal manera que "el único Dioniso verdaderamente real se manifiesta en una pluralidad de figuras"<sup>913</sup>. Por supuesto, cuando la tragedia era solo coro y no había drama alguno, Dioniso no podía estar presente, no podía aparecer, porque su aparición significa el comienzo del drama en sentido estricto, y por eso nos dice Nietzsche que "*Dioniso* [...] al principio, en el período más antiguo de la tragedia, no está verdaderamente presente, sino que sólo está representado como presente"<sup>914</sup>.

Según todo esto, nos podemos acercar a la siguiente idea: que el sátiro se transforma en unos personajes —ya sean Dioniso o máscaras de Dioniso— que sufren las penas propias de la individuación, pero que tras este sufrimiento, después de este sufrimiento, quizás precisamente por causa de este sufrimiento, abandonan la individuación, renuncian al mundo

---

<sup>906</sup> Ibid., p. 367.

<sup>907</sup> Ibid., pp. 374-375.

<sup>908</sup> Ibid., p. 367.

<sup>909</sup> Ibid., p. 374.

<sup>910</sup> Ibid., p. 374.

<sup>911</sup> Ibid., p. 374.

<sup>912</sup> Ibid., p. 374.

<sup>913</sup> Ibid., p. 374.

<sup>914</sup> Ibid., p. 368.

y se unen al Uno-primordial. Si nos fijamos en el drama musical *Tristán e Isolda* que Nietzsche tanto admira, nos encontramos con lo siguiente: que los personajes están atados al mundo de la apariencia, al mundo físico, al mundo corporal, al mundo de las pasiones del individuo, y, por eso, terminan sufriendo las penas y tormentos tan propios de este mundo, pero con una intensidad tan extrema, tan radical, que finalmente obra en ellos una transformación: la renuncia a dicho mundo, la negación de sus vidas y la inmersión en la redención. Así nos lo dice Nietzsche en otra ocasión: "El mito trágico solo se ha de comprender como una configuración plástica de la sabiduría dionisiaca por medios artísticos apolíneos; él lleva el mundo del fenómeno a los límites en los que este se niega a sí mismo e intenta refugiarse de nuevo en el seno de la verdadera y única realidad"<sup>915</sup>.

De manera que en el drama de la tragedia se objetivan, por una parte, la individualidad con sus sufrimientos consustanciales y, por otra parte, la negación de esta individualidad con la consecuente unión con el placer primordial. El héroe trágico se une al Uno-primordial, pero antes tiene que tener motivos para hacerlo: no es suficiente con que se represente a un personaje embriagado, sino que este ha de llegar a la posesión dionisiaca —a la unión mística— por otro camino: por el dolor, por el sufrimiento, por el padecimiento propio del mundo de los individuos. Son los dolores de la apariencia los que hacen que el héroe trágico alcance la redención, y aquí nos topamos con algo nuevo, pues nunca en ninguna otra ocasión nos había dicho Nietzsche que pudiera llegarse a tal estado por este camino. Únicamente hemos visto los medios directos, como la embriaguez, y los mediados por el arte, como la música.

No obstante, no nos resulta del todo extraño este nuevo camino que toman los héroes trágicos, porque es precisamente el que Schopenhauer señala para alcanzar la redención de la que él nos habla. Exactamente, lo que nos dice Schopenhauer es que el sufrimiento padecido lleva a conocer que los sufrimientos son consustanciales al mundo, de manera que puede obrar el cambio súbito en el individuo: negar el mundo, renunciar a la vida. En último lugar, es el conocimiento, según Schopenhauer, el que posibilita la redención: "La voluntad de vivir en sí misma no puede ser suprimida sino por el *conocimiento*"<sup>916</sup>. Por supuesto, no podemos afirmar que es esto lo que ocurre exactamente en el héroe trágico del que nos habla Nietzsche: su sufrimiento no le puede llevar al conocimiento dionisiaco —al conocimiento de que los sufrimientos son necesarios e inevitables— y, luego, a la renuncia de la vida para fundirse con el Uno-primordial, porque justamente la sabiduría dionisiaca se alcanza en la unión mística.

---

<sup>915</sup> Ibid., p. 427.

<sup>916</sup> A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., p. 426.



Son solo los sufrimientos padecidos lo que lleva al héroe trágico a la negación del mundo, a unirse con el Uno-primordial y, luego, a descubrir la sabiduría dionisiaca, a descubrir que hay un placer superior que surge de los sufrimientos que él ha padecido, placer superior en el que ahora, en su redención, se encuentra inmerso.

Si tenemos en cuenta que el espectador se siente sátiro y el sátiro siente lo que el héroe siente, podríamos decir que el espectador también siente lo que el héroe siente: "el espectador dionisiacamente estimulado veía avanzar por el escenario al dios con cuyo sufrimiento estaba ya identificado"<sup>917</sup>, es decir, que participa de los infortunios que el héroe trágico padece, y luego, junto al héroe, huye de tales infortunios, alcanza un estado de unión mística, halla la redención y comprende y afirma placenteramente los sufrimientos que ha tenido que padecer. También nos dice Nietzsche que "nos imaginamos nosotros al artista trágico mismo, que crea sus figuras como si fuera una exuberante divinidad de la *individuatio* [...] y luego, sin embargo, su enorme pulsión dionisiaca se traga todo ese mundo de los fenómenos, para dejar presentir, detrás de ese mundo y mediante su aniquilación, una suprema alegría primordial artística en el seno del Uno primordial"<sup>918</sup>. Asimismo, nos dice que la tragedia "nos recuerda un ser que es distinto y un placer que es superior, para el cual el héroe combatiente se prepara, lleno de presentimientos, mediante su ocaso, no mediante sus victorias"<sup>919</sup>.

Todavía tenemos que decir algo más sobre el contenido del drama. Los héroes trágicos son, como hemos señalado antes, máscaras de Dioniso; pero tales máscaras son, por ejemplo, Edipo, Prometeo u Orestes. Esto quiere decir que no son creaciones nacidas del coro de sátiros, que no son visiones surgidas de un estado dionisiaco, sino apropiaciones de construcciones apolíneas ya existentes. Nos dice Nietzsche que "bajo el influjo prepotente de la poesía trágica, los mitos homéricos vuelven a nacer con nuevas formas"<sup>920</sup>, que con la música el mito "volvió a florecer con colores como nunca había mostrado"<sup>921</sup>, es decir, que la tragedia se sirvió de mitos ya existentes, aunque les insuflara otro sentido. Este otro sentido es, por lo demás, "una consideración del mundo que todavía es más profunda"<sup>922</sup>, "un perfume que despertaba un nostálgico presagio de un mundo metafísico"<sup>923</sup>, de modo que "[g]racias a

---

<sup>917</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 368.

<sup>918</sup> *Ibid.*, p. 428.

<sup>919</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>921</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>922</sup> *Ibid.*, p. 375-376.

<sup>923</sup> *Ibid.*, p. 376.

la tragedia el mito alcanza su contenido más hondo, su forma más expresiva<sup>924</sup>. El mito, insuflado por la música, da acceso a la sabiduría dionisiaca —la sabiduría sobre un placer primordial que exige necesariamente un continuo e inevitable mundo de sufrimientos. Por lo tanto, el mito olímpico revivificado en mito trágico "habla en metáforas acerca del conocimiento dionisiaco"<sup>925</sup>. Por eso nos dice Nietzsche que el mito trágico "comparte con la esfera artística apolínea el placer pleno por la apariencia y por la visión, y al mismo tiempo niega este placer y tiene una satisfacción aún más alta en la aniquilación del mundo visible de la apariencia"<sup>926</sup>.

Recordemos que el mito apolíneo creado en la edad olímpica es una ocultación de los dolores del mundo de la apariencia y que tal ocultación, no obstante, no tiene por qué consistir en dichas y alegrías, del mismo modo que el mundo de la apariencia, a pesar de ser la ocultación del dolor primordial, todavía es un mundo de sufrimientos —aunque solo desde el punto de vista del individuo, pues, desde el punto de vista del Uno-primordial, en comparación con el dolor primordial, estos sufrimientos significan alivio y descanso. Ahora, en la tragedia, se pretende que los mitos ejemplifiquen los sufrimientos propios de la apariencia y muestren, así mismo, que hay un placer superior que surge de estos sufrimientos —como de toda apariencia— y en cuya unión el individuo alcanza la redención. Con todo lo que hemos expuesto quizás podamos pensar que para este cometido la tragedia selecciona los mitos menos dichosos y agradados, porque necesita que el héroe sufra para mostrar el profundo sentido dionisiaco.

De todos modos, nos está hablando Nietzsche de una revivificación de mitos ya existentes, de una apropiación y no de una construcción propia surgida de la música. Nos encontramos con lo mismo que señalábamos en la creación lírica: las imágenes surgidas en la segunda fase de la creación lírica no parecen creaciones surgidas de la música, sino más bien elementos ya existentes que son seleccionados y recogidos, a pesar de que Nietzsche afirme lo contrario. En el caso de la lírica los elementos que se utilizan como objetivaciones de la música son elementos del mundo de la apariencia, como todas las aventuras personales que el artista lírico toma del individuo Arquíloco; mientras que en el caso de la tragedia los elementos tomados para que sean objetivaciones de los sufrimientos de la individuación y de la experiencia dionisiaca que tales sufrimientos desembocan son elementos del Olimpo creado

---

<sup>924</sup> Ibid., p. 376.

<sup>925</sup> Ibid., p. 402.

<sup>926</sup> Ibid., p. 435.

por Apolo. Los héroes que aparecen en la tragedia no son invenciones del artista trágico, sino creaciones del artista épico de las que el trágico se aprovecha para sus propósitos.

Pero al contrario de lo que sucedía en la lírica, aquí Nietzsche no trata de afirmar que la poesía nazca y surja de la música. Repite tantas veces que el drama hace uso de mitos ya existentes, resulta tan evidente, que no puede afirmar lo contrario. Pero entonces la poesía no nace de la música, aunque solo la música sea capaz de dar un sentido dionisiaco a la poesía: de hacer que sea metáfora —un "fenómeno de tipo metafórico"<sup>927</sup>— de lo dionisiaco.

### III. c. Los efectos de la tragedia en el individuo

Obviamente, el efecto principal de la tragedia en el individuo es la unión mística, y esta no puede provocarla el drama, sino solo la música; pero sobre este efecto, sobre la unión mística, ya hemos dicho suficiente a lo largo de nuestra investigación. Lo que nos interesa ahora es el efecto que produce el drama: cómo es posible que evite los peligros de la unión mística.

Cuando hablamos de la tragedia primitiva en la que solo había coro, decíamos que los sátiros se diferencian de una común posesión dionisiaca en que son capaces de unirse místicamente sin sufrir luego los inconvenientes que le siguen, y decíamos que el punto clave se encuentra en que ellos mismos son una transformación y que, por lo tanto, se representan su propia unión mística y los sufrimientos propios del mundo de la apariencia. Es su condición de seres que se representan a sí mismos lo que les salva, del mismo modo que es el héroe el que salva al espectador de la tragedia. No obstante, todavía no sabemos exactamente por qué ocurre esto. Para empezar a entenderlo es necesario recordar que toda esta representación, que todo drama, que todo héroe trágico es una objetivación y que una objetivación, según lo que hemos visto hasta ahora, es una ocultación.

Con esto en mente, podemos decir que la labor de Apolo es ocultar al espectador precisamente los dolores propios del mundo de la apariencia y la renuncia a dicho mundo, con la consecuente redención y unión mística. El héroe, por lo tanto, experimenta los sufrimientos y la redención en nombre del espectador, y solo así el espectador puede tener tales experiencias sin salir perjudicado. Por eso nos dice Nietzsche que el héroe trágico, "igual que un titán poderoso, toma sobre sus espaldas el mundo dionisiaco entero y nos descarga a

---

<sup>927</sup> Ibid., p. 374.

nosotros de él"<sup>928</sup> o que "la tragedia sabe redimirnos, en la persona del héroe trágico, del impulso voraz hacia esa existencia"<sup>929</sup>, esto es, hacia esa existencia dionisiaca. Esto mismo nos lo repite Nietzsche en más ocasiones: Apolo salva al espectador "de una unificación inmediata con la música dionisiaca"<sup>930</sup>, "la imagen metafórica del mito nos salva de la intuición inmediata de la idea suprema del mundo"<sup>931</sup>, los héroes dramáticos "son, por así decirlo, manchas luminosas para curar la mirada lesionada por la noche espeluznante"<sup>932</sup>.

Al igual que el dionisiacamente poseído proyecta en la tragedia primitiva su experiencia dionisiaca en el sátiro que él mismo representa, en la tragedia final esta proyección se consolida con más seguridad y nitidez en el héroe trágico. El drama, la poesía, crea la ilusión de que lo expresado musicalmente, lo dionisiaco, solo acontece en el caso observado, que solamente el héroe es quien sufre, que solo el héroe es quien se une al placer primordial. El drama oculta al espectador lo dionisiaco, pero este ocultamiento no es el mismo ocultamiento que ocurre en el arte apolíneo, sino un ocultamiento de otro tipo, un ocultamiento que se parece más bien a un engaño. Por eso Nietzsche nos habla de un "engaño apolíneo"<sup>933</sup> o de un "bálsamo curativo de un engaño delicioso"<sup>934</sup>. Mientras que en la ocultación propia del arte apolíneo se hace creer al individuo que se vive en una existencia más dichosa, en la ocultación dramática de la tragedia se acentúan las desdichas de la existencia, pero se hace creer que tales desdichas solo son padecidas por el héroe trágico y que la salida o salvación de tales desdichas solo le es necesaria al héroe trágico. Por eso, mientras que en el arte apolíneo se transfigura la apariencia divinizándola, en el drama de la tragedia se pregunta Nietzsche: "¿qué es lo que el mito trágico transfigura cuando representa el mundo fenoménico bajo la imagen del héroe que sufre? Lo que menos, la «realidad» de ese mundo fenoménico, pues nos dice precisamente: «¡Mirad! ¡Mirad bien! ¡He aquí vuestra vida! ¡He aquí la aguja que muestra las horas en el reloj de vuestra existencia!»"<sup>935</sup>.

---

<sup>928</sup> Ibid., p. 423.

<sup>929</sup> Ibid., p. 423.

<sup>930</sup> Ibid., p. 434.

<sup>931</sup> Ibid., p. 425.

<sup>932</sup> Ibid., p. 369. A este respecto, nos dice Peter Sloterdijk, 1986, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Op. cit., p. 61: "Lo dionisiaco nunca alcanza como tal el poder. El elemento musical orgiástico nunca corre el peligro de romper las barreras apolíneas. Pues el escenario mismo, el espacio trágico —tal como Nietzsche lo construye— no es otra cosa, según su disposición general, que una suerte de dispositivo apolíneo de bloqueo que se encarga de que el canto orgiástico del coro *no* se transforme en ninguna orgía". Quizás, en tanto que los sátiros son una especie de seres dionisiacamente poseídos con características animales y grandes pasiones sexuales, también el peligro de eliminar el componente apolíneo consista en que todo termine en una gran orgía.

<sup>933</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 426.

<sup>934</sup> Ibid., p. 424.

<sup>935</sup> Ibid., p. 435.

Para entender este engaño, recordemos que antes hemos dicho que la música de *Tristán e Isolda* desapegada de la poesía sume al oyente, según Nietzsche, en un estado dionisiaco terriblemente peligroso para su vida individual. Precisamente nos dice, refiriéndose a esta obra de Wagner, que la labor apolínea consiste en ocultar "engañosamente la universalidad del suceso dionisiaco"<sup>936</sup>, llevando al espectador "a la ilusión de que él ve una sola imagen del mundo, por ejemplo Tristán e Isolda, y que, *mediante la música*, tan solo la podrá *ver* aún mejor y más íntimamente"<sup>937</sup>. El drama está para evitar que la música afecte directamente al espectador, es decir, que "[e]l mito nos protege de la música"<sup>938</sup>. Lo dionisiaco golpea únicamente al héroe trágico, permitiendo al individuo no sufrir sus conmociones. Gracias a la música, gracias a la tragedia, la poesía se convierte en imagen de lo dionisiaco y, por lo tanto, su contemplador ahora es capaz de "*intuir de manera metafórica* la universalidad dionisiaca"<sup>939</sup>.

Si el drama recibe toda la embestida de la música, el drama cobra un significado dionisiaco máximo imposible de alcanzar, obviamente, sin la música. Por eso nos dice Nietzsche que la música hace que el drama se haga "visible y comprensible desde dentro en un grado que es inalcanzable en todo otro arte apolíneo"<sup>940</sup>. Asimismo, al mismo tiempo que la música se concentra en el drama y lo hincha dionisiacamente, el drama permite a la música expresarse plenamente —porque lo hace bajo los límites inocuos del drama. El drama da a la música "la máxima libertad"<sup>941</sup> y "lleva precisamente a la música a que alcance la perfección"<sup>942</sup>.

Pero si el espectador se identifica con el héroe trágico, es para poder llegar a donde el héroe llega: a la unión mística con el Uno-primordial y a la sabiduría dionisiaca que le hace comprender que toda la vida del héroe, por muy desgraciada que haya sido, es metafísicamente placentera, es decir, que desde la profundidad metafísica del mundo es contemplada con placer y, por eso, nunca va a dejar de existir. Al fin y al cabo, el héroe se entrega completamente a la vida y por eso sufre sus consecuencias: "todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso lleno de sufrimiento"<sup>943</sup>. Se podría decir que el héroe, al afirmar la vida, sufre, y que la medida de su afirmación está dada por la medida de su sufrimiento, y que por eso puede considerársele un individuo ideal o, en otras palabras, "el fenómeno

---

<sup>936</sup> Ibid., p. 425.

<sup>937</sup> Ibid., p. 425.

<sup>938</sup> Ibid., p. 423.

<sup>939</sup> Ibid., p. 402.

<sup>940</sup> Ibid., p. 434.

<sup>941</sup> Ibid., p. 423.

<sup>942</sup> Ibid., p. 423.

<sup>943</sup> Ibid., p. 404.

supremo de la voluntad"<sup>944</sup>. Pero todo el recorrido que hace el héroe y que el espectador sigue no es más que la necesaria preparación para alcanzar un fin: la redención. "«Nosotros creemos en la vida eterna», así exclama la tragedia"<sup>945</sup>. Lo que se obtiene es un consuelo metafísico, un "consuelo metafísico [...] de que en el fondo de las cosas, y pese a todo el cambio de los fenómenos, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera"<sup>946</sup>. Uniéndonos al placer primordial "comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo"<sup>947</sup> y disfrutamos de ese placer. Por eso nos habla Nietzsche de la "alegría metafísica por lo trágico"<sup>948</sup>. También nos recuerda unas palabras del *Fausto* para mostrarnos lo que "la naturaleza misma"<sup>949</sup> nos dice en la tragedia: "«¡Sed lo que soy! ¡Bajo el cambio incesante de los fenómenos, la madre primordial eternamente creadora, la madre primordial que eternamente apremia hacia la existencia y que eternamente encuentra en este cambio de los fenómenos su propia satisfacción!»"<sup>950</sup>. La tragedia nos sitúa en el punto de vista del Uno-primordial, penetramos en su placer y nos hace ver que todos los sufrimientos del mundo valen la pena para tal placer: "Música y mito trágico [...] ambos justifican con ese juego la existencia incluso del «peor de los mundos»"<sup>951</sup>.

El héroe trágico le muestra el camino al espectador, le lleva de la mano, pero un paso por delante, para recibir él todo el daño que esta experiencia trae consigo. Los sufrimientos del héroe son el camino que le llevan a la renuncia del mundo y a la redención, y este último momento es el que realmente interesa al individuo: la unión mística. Por eso quizás no sea necesario que el héroe trágico termine redimido, sino simplemente que le haga ver al espectador que esta es la única salida.

Esto quiere decir que el espectador se engaña y cree que esta verdad descubierta solo le afecta al héroe: que solo este tiene que sufrir, vivir, ser un fenómeno del hambriento Uno-primordial. La contemplación de sufrimientos ajenos es placentera. A este respecto, dice Lucrecio:

Revolviendo los vientos las llanuras  
del mar, es deleitable desde tierra

---

<sup>944</sup> Ibid., p. 403.

<sup>945</sup> Ibid., p. 403.

<sup>946</sup> Ibid., p. 362.

<sup>947</sup> Ibid., p. 402.

<sup>948</sup> Ibid., p. 402.

<sup>949</sup> Ibid., p. 403.

<sup>950</sup> Ibid., p. 403.

<sup>951</sup> Ibid., p. 437.

contemplar el trabajo grande de otro;  
no porque dé contento y alegría  
ver a otro trabajando, mas es grato  
considerar los males que no tienes<sup>952</sup>.

En el caso de la tragedia, los sufrimientos y trabajos no solo son gratos, sino que dan contento y alegría a quien los contempla desde la seguridad de un teatro. En la tragedia se representa lo mismo que ocurre en el mundo en el que el espectador vive, la inevitable muerte y destrucción de todo ser, el necesario sufrimiento eterno de los hombres, pero condensado y ejemplificado con gran intensidad en el héroe trágico, para que sea posible creer que esto solo sucede en el escenario. El héroe carga con todos los sufrimientos y el espectador se cree liberado de ellos; el héroe concentra la sabiduría dionisiaca y el espectador cree que su sufrimiento no tiene que repetirse *ad infinitum* en todos los individuos. El héroe trágico se nos presenta como un chivo expiatorio que soporta todos los sufrimientos del mundo, que carga con el yugo de nuestros dolores, con nuestra cruz, con el pecado de haber nacido y de vivir en un mundo indeseable; recoge todas las desgracias de la vida, todas las desdichas posibles, para que desde entonces quede limpia y purificada, perdonada, solo constituida por alegrías y bonanzas.

Consecuentemente, si esta función del héroe realmente evita los peligros de la unión mística, debemos pensar que después de la contemplación de la tragedia el espectador se lleva consigo el convencimiento de que todas las posibles desgracias de la vida son sostenidas y soportadas únicamente por el héroe trágico y que por su sacrificio toda otra vida —como la del mismo espectador— está exenta de padecer cualquier tipo de penurias y de tener que seguir siendo un fenómeno entregado por completo al servicio del Uno-primordial. Con el sacrificio del héroe trágico todos los individuos quedan liberados; el Uno-primordial ya ha obtenido lo que tanto ansía, ya ha saciado su dolor primordial; a partir de ahora la vida no está sujeta a las necesidades metafísicas, deja de tener que ser apariencia que desde el punto de vista del individuo resulta tan desagradable, pero que desde el punto de vista del Uno-primordial es tan placentera. La vida, los sufrimientos ya no tienen que repetirse, porque el héroe trágico es el salvador que les pone fin. Entonces si un espectador vuelve a contemplar una tragedia no solo es para volver a tener una experiencia dionisiaca, sino para recordar esta entrega del héroe en nombre de todos los hombres. A este respecto son interesantes las siguientes palabras que Nietzsche dejó escritas en unos *Fragmentos*: "El drama musical antiguo tiene un análogo en la

---

<sup>952</sup> Lucrecio, s. I a. C., *De la naturaleza de las cosas* (Madrid: Orbis 1984), p. 139

misa solemne católica"<sup>953</sup>. Aquí está hablando del drama, del héroe trágico; del drama que es comparado con una misa, del héroe que es comparado con Cristo que carga con la cruz de la humanidad, que entrega su vida y es sacrificado para perdón de los pecados.

Por supuesto, el efecto principal de una tragedia es la unión mística y lo más importante de la labor apolínea es permitir que esta unión sea segura. Pero, según lo que hemos visto, esta labor apolínea parece exceder lo que Nietzsche explícitamente nos cuenta. A él solo le importa el componente dionisiaco de la tragedia, solo le interesa la redención del individuo, su unificación con el placer primordial, y por eso únicamente menciona el componente apolíneo en relación con lo dionisiaco, es decir, en relación con su capacidad de hacer posible una experiencia dionisiaca sin peligros. Nosotros, que hemos profundizado en el héroe trágico, hemos visto que sus beneficios no se limitan a permitir una experiencia dionisiaca segura, sino que el engaño que provoca en el espectador debe de ser muy placentero: el individuo se libera del terror a los sufrimientos que día a día contempla, porque el mundo en el que vive no va a dejar de mostrarle los males y peligros de los que está formado, y es capaz de vivir creyendo que los sufrimientos contemplados nunca se convertirán en sufrimientos padecidos.

Además, que lo apolíneo tenga cierto peso en la tragedia es necesario, porque Nietzsche mismo nos ha dicho que en esta obra de arte ambos dioses alcanzan su propósito y logran realizar lo que les es propio sin entorpecerse, lo que significa que el individuo debe poder alcanzar ambos tipos de experiencias, una dionisiaca y otra apolínea. Apolo no queda relegado a ser un simple medio para los propósitos de Dioniso: ambos dioses logran ejercer su poder, como corresponde a un arte en el que ambos logran sus propósitos. Existe unión mística en la tragedia, este es el efecto principal que la música provoca, pero también existe un efecto apolíneo que el drama provoca, un efecto que no tiene por qué limitarse a posibilitar la unión mística, sino que puede aportar placeres propios.

Con todo esto tocamos otro asunto importante que debemos resaltar: que la tragedia, además del efecto dionisiaco principal y del efecto apolíneo que acabamos de comentar, también es capaz de ofrecer otros efectos en el espectador.

---

<sup>953</sup> Fragmento 1 [45], datado de otoño de 1869, en los inicios de sus divagaciones sobre la tragedia. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., p. 70.



## II. d. Otros efectos de la tragedia en el individuo

Según Aristóteles, la tragedia muestra los infortunios de un héroe, las desgracias de su vida, pero de tal forma que no solo despiertan el temor, sino la compasión; por eso nos dice en su *Poética* que la tragedia es "imitadora de sucesos terribles y dignos de compasión"<sup>954</sup> y por eso el efecto de la tragedia en el espectador es "mediante la compasión y el temor la purificación [*kátharsis*] de pasiones tales"<sup>955</sup>. Quizás la catarsis sea beneficiosa para el individuo en tanto que expulsa y purga un exceso de temor y compasión y ayuda a serenar y moderar tales pasiones; pero aunque sus beneficios no consistan en esto o aunque pensemos incluso que la catarsis no sea beneficiosa, sino perjudicial, sus efectos se quedan dentro de los límites de lo individual. Podemos entender la catarsis de muchas maneras, pero todas ellas se refieren a las pasiones, al temor y a la compasión, y las pasiones pertenecen, como dice Aristóteles en *Magna moralia*, al alma<sup>956</sup>, es decir, al individuo. Por lo tanto, el efecto trágico, según Aristóteles, solamente actúa en el alma, no va más allá de la existencia individual, no se encamina hacia una experiencia metafísica o mística de unión con el Uno-primordial.<sup>957</sup>

Aristóteles, por lo tanto, se quedó en las pasiones, en el *phatos*, y esto, según Nietzsche, es una superficialidad, un efecto secundario entre los muchos que tiene la tragedia, como puede ser también el de "sentirnos elevados y entusiasmados con la victoria de los principios buenos

---

<sup>954</sup> Aristóteles, s. IV a. C., *Poética - Magna moralia* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 2011), p. 55.

<sup>955</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>956</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>957</sup> Sobre la catarsis en Aristóteles y su relación con esta obra de Nietzsche es interesante, por ejemplo, el siguiente estudio: Remedios Ávila Crespo, 2017, *El efecto catártico y el efecto tónico de la tragedia. Nietzsche frente a Aristóteles*, Op. cit. En la página 25 nos dice: "Así pues, Nietzsche, como Aristóteles, se pregunta por el «placer peculiar» que ofrece el mito trágico, pero a diferencia de él, advierte que se trata de un placer que hay que buscar en la esfera estética pura, más allá de la moral, de la compasión y de lo sublime".

Por lo demás, no han faltado quienes han intentado acercar lo más posible la catarsis de la que habla Aristóteles a los efectos de la tragedia según nos cuenta Nietzsche. Así, Maria João Mayer Branco, 2017, «A pesar del miedo y de la compasión...» *El valor de la katharsis en el Nacimiento de la tragedia*, pp. 83-94 de la revista *Estudios Nietzsche*, nº 17, (Málaga: Universidad de Málaga 2017) nos deja claro en el principio de su escrito su cometido: "este trabajo se centra en demostrar que Nietzsche no comprende la katharsis como un proceso de supresión de los estados afectivos de miedo y compasión y, en segundo lugar, que estas mismas emociones están en el corazón del efecto de lo trágico tal como él lo ha interpretado", *Ibid.*, p. 83. Y en la página 90 nos dice: "El miedo y la compasión —afecciones antagónicas que corresponden a dos tipos de movimiento del alma contrarios, a saber, un recogimiento en sí mismo y una expansión de sí mismo— son, pues, indispensables para el efecto trágico tal como Nietzsche lo entiende. Son incluso su condición de posibilidad, es decir, la condición del efecto estético de la tragedia y de lo que la define". Como veremos, es cierto que la compasión es un recurso que Nietzsche acepta para que se lleve a cabo el verdadero efecto de la tragedia, y también es cierto que deja abierta la posibilidad de que la tragedia, además de su efecto principal, posea otro tipo de efectos, como la catarsis. No obstante, en ningún caso la compasión o la catarsis son aquello hacia lo que la tragedia se encamina, sino simples medios o añadidos.

y nobles, con el sacrificio del héroe en el sentido de una consideración moral del mundo"<sup>958</sup>. Y quien considera que estos efectos secundarios, como el de la catarsis o el del entusiasmo moral, son los principales, está demostrando que no entiende la tragedia ni es capaz de ser un contemplador genuino: "con la misma certeza con la que yo creo que para numerosos seres humanos es precisamente ese, y solo ese, el efecto de la tragedia, con esa misma claridad se deduce de aquí que todos ellos, junto con sus estéticos que así lo interpretan, no han tenido ninguna experiencia de la tragedia como *arte* supremo"<sup>959</sup>. Aristóteles no fue capaz de entender ni de contemplar una tragedia, lo cual nos sorprende, porque la impresión que nos da Nietzsche cuando nos habla de la tragedia es que fue un arte ampliamente extendido y popular en Grecia, es decir, que todos o la mayoría de los griegos eran capaces de contemplar correctamente una tragedia, y más aún un hombre como Aristóteles —pero después comprenderemos, precisamente, que Aristóteles debía ser un inválido trágico.

Si para Aristóteles los efectos de la tragedia recaen en el individuo, Nietzsche amplifica enormemente los límites de acción: los efectos de la tragedia consisten precisamente en superar la individualidad y alcanzar un placer que no es de este mundo. Es este placer alcanzado, que sabemos que es el placer primordial, el único "placer estético"<sup>960</sup>. Pero Nietzsche no niega que exista el efecto de la catarsis en el contemplador de la tragedia —ni tampoco el efecto moral, entre otros—; lo único que dice es que este no es su propósito más elevado, profundo y digno: "pregunto por el placer estético, y sé muy bien que muchas de esas imágenes pueden producir además, en ocasiones, un deleite moral, por ejemplo, en forma de compasión o de triunfo moral"<sup>961</sup>. Los efectos de las pasiones son un lujo que los griegos se permitieron, un decoro, un "juego estético"<sup>962</sup> que está íntimamente unido al drama de la tragedia, es decir, relacionado con la construcción apolínea y no con el profundo significado dionisiaco que se encuentra detrás de ella. Pero en una ocasión Nietzsche nos dice algo que nos hace pensar que este juego estético de las pasiones, aunque sea algo secundario, es imprescindible para que la tragedia sea completa, concretamente para que la labor apolínea pueda obrar. Nos dice, hablando de este engaño apolíneo, que "[p]or muy violentamente que la compasión nos invada, en cierto sentido, sin embargo, la compasión nos salva del sufrimiento primordial del mundo"<sup>963</sup>. Quizás aquí se refiere a que la compasión hacia el héroe trágico es necesaria para poder hacerle representante y portador de todos los sufrimientos del

---

<sup>958</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 428.

<sup>959</sup> Ibid., p. 428.

<sup>960</sup> Ibid., p. 435.

<sup>961</sup> Ibid., p. 435.

<sup>962</sup> Ibid., p. 428.

<sup>963</sup> Ibid., p. 425.

mundo y único sacrificio necesario para saciar el dolor primordial. De todos modos, Nietzsche no se detiene en este asunto y, por muy imprescindible que sea la compasión para el éxito de la tragedia, sigue siendo cierto que Aristóteles no pudo ir más allá del drama y acceder a los estados dionisiacos que constituyen el verdadero placer estético.

A mitad de camino entre Aristóteles y Nietzsche se encuentra Schopenhauer; a mitad de camino, porque, respecto a Aristóteles, los efectos de la tragedia y de todo arte no obran sobre las pasiones del individuo, sino que suprimen la misma individualidad, y, respecto a Nietzsche, porque sus efectos no alcanzan la voluntad del mundo entero, sino solo la voluntad objetivada en el individuo contemplador —pues, para Nietzsche, los efectos de la tragedia también redimen al mismo Uno-primordial.

## II. e. Los efectos de la tragedia en el Uno-primordial

Sabemos que la tragedia beneficia al individuo, pero ahora nos tenemos que preguntar cómo puede beneficiar al Uno-primordial, porque no debemos perder de vista que solo él es lo único existente y aquello para lo cual todo arte existe. No nos resultará difícil encontrar la respuesta, aunque, antes de exponerla, debemos resaltar el hecho de que Nietzsche ni la comenta ni la menciona siquiera. Siempre que nos habla de la tragedia se centra en los efectos que provoca en el individuo —especialmente en el efecto dionisiaco— y no en los efectos que provoca en el Uno-primordial; se olvida del principal sentido de todo arte, de su última profundidad. Sin embargo, esto no es extraño: quien nos está hablando es un individuo que, obviamente, considera su propia redención como lo más importante.

Podríamos decir que el Uno-primordial se beneficia de la tragedia en tanto que el individuo, después de la posesión dionisiaca, vuelve a la vida con renovada entrega y entusiasmo, lo que significaría que el Uno-primordial se estaría redimiendo de una forma parecida a como lo hace con el arte apolíneo —en tanto que el individuo se aleja del conocimiento de los dolores del mundo y puede seguir viviendo con más alegría y entusiasmo. Pero esta redención sería una redención que podríamos considerar indirecta o casual y, además, debemos recordar que el arte apolíneo redime al Uno-primordial no solo por esto, sino sobre todo porque logra ocultarle su dolor, es decir, porque el mismo Uno-primordial es también el contemplador de la obra de arte apolínea, la cual le oculta doblemente su dolor primordial. Por eso debemos buscar el placer que el Uno-primordial obtiene de la tragedia en la misma contemplación que

hace de la tragedia, concretamente en la construcción apolínea, en el drama apolíneo, en el héroe trágico, porque Apolo, solo Apolo, es quien puede redimirle.

Podríamos decir, entonces, que el héroe, en tanto que un «fenómeno supremo de la voluntad» que se lanza a vivir hasta sus últimas consecuencias, redime al Uno-primordial. Pero por mucho que el héroe afirme la vida, por mucho que contribuya a la construcción del mundo de la apariencia, por mucho que sea un gran fenómeno del mundo, nos cuesta afirmar que el héroe ofrezca al Uno-primordial la visión más apropiada y perfecta para vivir vidas más dichosas que su existencia. El héroe trágico no se parece a una inmutable estatua apolínea y es el menos indicado para ocultar el dolor primordial. Por eso nos vemos impelidos a ir más lejos y buscar el placer que Apolo le ofrece en algo diferente.

Y lo encontramos en el mismo placer apolíneo que el individuo experimenta con el drama. Así como las construcciones puramente apolíneas, como los sueños, no solo son contempladas por el individuo, sino por el Uno-primordial, y así como la ocultación que provocan no solo afecta al individuo, sino al mismo Uno-primordial, debemos decir que aquel engaño que el espectador de una tragedia experimenta también es experimentado por el Uno-primordial. Efectivamente, desde el punto de vista del individuo el héroe trágico no se parece a una estatua o a un dios olímpico, no oculta los sufrimientos del mundo como lo hacen estas construcciones, pero, sin embargo, hemos visto que los oculta de una forma muy especial.

De igual manera que el individuo deposita en el héroe trágico todos los sufrimientos propios de la apariencia, de igual manera que carga con todos los sufrimientos de los individuos y se aparece como el único fenómeno que padece las desgracias de la vida, el mismo Uno-primordial también debe depositar en el héroe trágico su propio dolor primordial, convirtiéndole en un chivo expiatorio que le libera del peso de su cruz, haciéndole creer engañosamente que su sacrificio le ha despojado totalmente de su dolor. En este sentido, el héroe trágico redime al Uno-primordial de una forma extraordinaria y damos un mayor sentido al hecho de que la tragedia es el arte supremo tanto para el individuo como para el Uno-primordial.

Pero esto tiene una consecuencia de suma importancia: que en el mundo de la apariencia también deben existir esta clase de fenómenos que hacen al Uno-primordial creer que cargan con su dolor primordial. Tenemos que ver al héroe trágico como un fenómeno más perfecto que otros que existen en el mundo de la apariencia, porque en él se ejemplifican los sufrimientos de forma óptima. Esto significa, por lo tanto, que el Uno-primordial, al crear apariencia, no solo crea un sueño en el que los fenómenos son más dichosos que él, sino una

ejemplificación en la que los fenómenos también sufren más que él o, en todo caso, sufren lo suficiente como para que puedan engañarle y aliviarle.

Sin embargo, todo esto no deja de ser un engaño, un ocultamiento, un evadirse del propio dolor, es decir, belleza, ingenuidad, porque, al fin y al cabo, no deja de ser una obra de Apolo. El Uno-primordial siempre continuará con su dolor primordial y con su eterna redención. Y lo mismo debe decirse respecto al individuo.

## TERCERA PARTE: EPISTEMOLOGÍA

Son muchas las veces que a lo largo de toda la exposición nos hemos preguntado para nuestros adentros cómo es posible el conocimiento en tal o cual circunstancia o el conocimiento de esta o aquella realidad, pero hemos contenido nuestras ganas de prestar atención a estas preguntas para darles su justa dedicación en el lugar que les corresponde. Ahora es el momento de indagar en la manera, la capacidad, la facultad que tiene el hombre —y, por lo tanto, Nietzsche— de ver, de observar, de conocer tanto lo concerniente al mundo de la apariencia en el que vive, como lo concerniente a su esencia profunda.

## 7. Intuición

En el mismo comienzo de la obra nos dice Nietzsche que es una gran ganancia para la ciencia estética llegar "no solo al discernimiento lógico, sino a la seguridad inmediata de la intuición [*nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung*] de que el desarrollo continuado del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*"<sup>964</sup>. Se nos invita, por lo tanto, a arrojarnos a la intuición de que Dioniso y Apolo son los dioses que están detrás de las creaciones artísticas de los hombres. De momento, podemos estar seguros de que la intuición se refiere, al menos, al conocimiento del arte humano, concretamente al conocimiento de que existe un desarrollo en las artes y de que este desarrollo consiste en la continua retroalimentación de dos pulsiones, la apolínea y la dionisiaca, que dividen el arte en dos tipos de arte y que al final terminan engendrando la tragedia. Pero tengamos en cuenta que el discernimiento lógico no queda excluido de la capacidad de alcanzar este conocimiento; simplemente se está diciendo que dicho discernimiento no es tan valioso para la ciencia estética como lo es la intuición, quizás porque de la intuición se resalta su seguridad inmediata y el discernimiento lógico sea un saber inseguro y mediado por ciertos procesos o elementos que faltan en la intuición. Por lo demás, es obvio que con esta antítesis de los dos dioses se ganará mucho para la ciencia estética, porque la ciencia estética para Nietzsche es lo que él considera su estética verdadera y en ella tal antítesis es clave, mientras que carecer de ella supone no avanzar mucho y no poder llegar a donde él quiere llegar.

Detengámonos a analizar la facultad de intuir.<sup>965</sup> Y avisemos, antes de nada, que no vamos a encontrar detalladas divagaciones sobre su funcionamiento, su alcance, su origen o su naturaleza; que no vamos a descubrir minuciosas comparaciones y relaciones entre la intuición y aquello que aparentemente se le contrapone; que no vamos a ver incursiones tan diligentes en este terreno como las que podríamos encontrar, por ejemplo, en Schopenhauer —quien también habla de intuición y de una segunda facultad que llama *razón*. De hecho, nos asombra el poco tratamiento que en esta obra se hace de la intuición; prácticamente desde que al principio se habla de ella, no la volvemos a encontrar, al menos en esta forma tan evidente; así

---

<sup>964</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 338.

<sup>965</sup> Una facultad que Nietzsche distingue y dota de particularidades propias, a pesar de que en ocasiones use este término en un sentido laxo. Así, por ejemplo, habla de "nuestra perspectiva erudita [*unserer gelehrtenhaften Anschauung*]" (Ibid., p. 365) para referirse precisamente a lo contrario que a la intuición. También habla de la "visión de la Antigüedad griega [*Anschauung des griechischen Alterthums*]" (Ibid., p. 380) en el sentido de noción o idea que se ha tenido de la Antigüedad. Igualmente, habla de "idea clara [*anschaulich*]" (Ibid., p. 396) en un sentido también genérico.

que debemos seguir forzando nuestro entendimiento y seguir construyendo lo que ni siquiera está cimentado.

#### I. Dioses como guías de la intuición de los secretos del arte

Después de aconsejarnos llegar a la intuición de que el arte está ligado a las pulsiones apolínea y dionisiaca, continúa diciéndonos Nietzsche que el nombre de ambas divinidades "los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen que quien discierne pueda percibir [*dem Einsichtigen vernehmbar machen*] las profundas doctrinas secretas de su intuición del arte [*ihrer Kunstanschauung*] no, ciertamente, con conceptos [*nicht in Begriffen*], sino con las figuras penetrantemente claras del mundo de sus dioses"<sup>966</sup>. Aquí debemos hacer la siguiente aclaración: que cuando dice que aquel que discierne puede llegar, gracias a las figuras divinas de Apolo y Dioniso y no por medio de conceptos, a los conocimientos sobre el arte que los griegos intuyeron y que son precisamente los que Nietzsche expone en esta obra, no debemos considerar que este discernir sea el discernir lógico, sino simplemente una forma de mencionar a quien se entrega al saber en general o a quien se interesa por *conocer*.<sup>967</sup> Debemos entender que aquel discernimiento lógico pertenece a la misma forma de conocer que el pensar con conceptos, que ambos son caracterizaciones de una sola facultad que se contraponen a la intuición. Y lo que nos está diciendo Nietzsche es que debemos tomar el camino de la intuición, y para ello opone los dioses a los conceptos, es decir, sitúa a los dioses como guías de la intuición.

Los dos dioses son el camino que debemos tomar para intuir los secretos del arte, algo así como la llave que permite a la intuición llegar a dichos secretos, la morada en la que estos habitan, el ánfora que la intuición puede abrir para descubrir en su interior el tesoro del saber estético. De manera que la intuición puede ser despertada por elementos simbólicos, por figuras inspiradoras o evocadoras que nada pueden tener que ver con los conceptos o el discernimiento lógico. Por eso se habla de los dos dioses como de "representantes vivos e intuitivos [*lebendigen und anschaulichen Repräsentanten*]"<sup>968</sup>. Y por eso y por más razones se dice que los griegos son los "maestros supremos"<sup>969</sup> y los "luminosos guías"<sup>970</sup>. Y tan

---

<sup>966</sup> Ibid., p. 338.

<sup>967</sup> Efectivamente, *Einsicht* es un término que Nietzsche suele usar sin ninguna connotación especial (Ibid., pp. 360, 361, 365, 367, 373 o 396).

<sup>968</sup> Ibid., p. 399.

<sup>969</sup> Ibid., p. 418.

<sup>970</sup> Ibid., p. 432.



reveladores y sabios maestros son los griegos, que Nietzsche se atreve a afirmar, acerca de la interrelación entre las artes apolíneas y dionisiacas —concretamente de la necesaria intervención de Apolo ante una sobreabundancia de Dioniso—, que este equilibrio "todo el mundo lo percibiría por intuición [*durch Intuition*] con toda seguridad, si alguna vez se sintiera viviendo, aunque solo fuera en sueños, una existencia helénica en la Antigüedad"<sup>971</sup>.

Los griegos ya conocían los grandes y fundamentales conocimientos estéticos —las profundas doctrinas secretas— que en esta obra se exponen, las íntimas entrañas del arte, sus vitales movimientos apolíneos y dionisiacos como fuerzas que lo originan, lo mantienen y lo transforman. Pero no podemos decir que ellos dispusieran, al menos en sus inicios, de la guía de los dos dioses, porque precisamente son ellos quienes los construyeron. No se detiene Nietzsche a explicarnos cómo los griegos accedieron por primera vez a los secretos del arte, para luego levantar las dos divinidades en donde contenerlos; pero creemos poder acercarnos nosotros a una posible explicación.

Los dioses son, al fin y al cabo, las imágenes de las pulsiones de la naturaleza entera, del cosmos en el que vive el hombre, no solamente las imágenes de las pulsiones que rigen el arte humano, y tales pulsiones de la naturaleza entera ya sabemos cómo pueden captarse: inmediatamente en la misma naturaleza, por los sueños y por la embriaguez. Nos inclinamos a pensar que primero los griegos debieron experimentar estas pulsiones en la naturaleza y que luego dejaron constancia de lo que vieron en las figuras de los dos dioses, permitiendo desde entonces que aquel que se acercase a ellas —como nos anima a hacer Nietzsche— pudiera intuir los secretos del arte.

De todas maneras, dejemos de lado los medios inmediatos y pongamos el caso de que los griegos pudieran intuir los secretos del arte por medio de los dos dioses, una vez estos fueron erigidos. Aún así, nos preguntamos, extrañados, cómo es posible que no dejaran constancia de lo que veían. Que solo hayan llegado a esos secretos por intuición no parece significar que una vez adquiridos no pudieran traducirse a otro tipo de lenguaje no intuitivo. Pensamos sobre

---

<sup>971</sup> Ibid., p. 437. No ha pasado desapercibida esta sobrevaloración de los griegos, no solo en el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, sino en el anterior y el posterior —pues, ciertamente, su amor hacia los griegos está presente en todas sus obras. A este respecto, Herbert Frey, 2011, *La reinvencción nietzscheana de la antigüedad griega. El período arcaico como contraimagen de la época clásica griega*, Op. cit., p. 29, nos dice: "Todo esto significa que el joven Nietzsche se inventó una cercanía emocional e intelectual específica con «los griegos», que representaban para él la única cultura alternativa asequible frente a la tradición judeocristiana, una tradición que había convertido su vida en un infierno.

"No podemos saber con certeza, si «los griegos» fueron tan importantes para Nietzsche porque eran griegos, o porque representaban la única opción a su alcance frente a la religión de sus ancestros. Muy probablemente ambas cuestiones están íntimamente ligadas y merecen ser contestadas afirmativamente".

todo en Aristóteles, quien, precisamente, dejó constancia por medio de discursos lógicos y conceptuales de una imprecisa y errónea visión de la ciencia estética, pues, como hemos visto, sus ideas sobre la tragedia distan mucho de las de Nietzsche y de las que, supuestamente, todo griego debería tener. Si tenemos en cuenta que Nietzsche ha hablado de una «seguridad inmediata de la intuición», hemos de pensar que esta viene acompañada de un gran convencimiento de que lo intuido, en este caso los secretos del arte, es indiscutiblemente cierto. De manera que debemos descartar que Aristóteles intuyera estos secretos, que Aristóteles intuyera a través de los dos dioses los secretos que encierran sobre el arte, pues, de haberlo hecho, de haber creído en lo que veía, de haber estado seguro, de haber estado, al menos, algo turbado o interesado en tales revelaciones, habría elaborado una estética correcta o, al menos, habría dedicado algún pensamiento en indagar en estas posibilidades.

Pero no solo Aristóteles habría estado ciego para ver lo que los dos dioses contienen. Por ejemplo, en la *Enéada V* dice Plotino que los pitagóricos se referían a Apolo como al destructor de la individuación:

Empero nosotros nos quedamos perplejos con dolores de parto sin saber qué decir, y hablamos de lo inefable y lo denominamos queriendo dárnoslo a entender, como podemos, a nosotros mismos. Pero bien puede ser que aun el nombre de «Uno» comporte negación de multiplicidad. De ahí que los pitagóricos lo designaran entre sí con el nombre simbólico de «Apolo», negando así toda multiplicidad.<sup>972</sup>

Precisamente la crítica que Wilamowitz emprende contra el *Nacimiento de la tragedia* poco después de su publicación señala que Nietzsche debe ser "poco avezado en la literatura griega"<sup>973</sup> porque desconoce esta derivación que los pitagóricos daban a Apolo y defiende otra totalmente opuesta. Por su parte, en *Crátilo*, Platón dice que muchos temen el nombre de Apolo porque lo relacionan erróneamente con la destrucción, dice que "muchos sienten temor de Apóllōn, como si sugiriera algo terrible"<sup>974</sup>, que este nombre "lo temen como si tuviera el significado de destrucción"<sup>975</sup>.

Uno de los que más se acercan a la noción de dos pulsiones cósmicas de unificación y multiplicación es Empédocles, quien nos dice, según Aristóteles, que "el Amor hace que lo múltiple sea uno"<sup>976</sup> y que "el Odio dispersa la unidad en la multiplicidad"<sup>977</sup>. También Hipólito nos dice que "Empédocles... llama Necesidad a la transformación de lo Uno en lo múltiple

---

<sup>972</sup> Plotino, s. III, *Enéadas V-VI* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 2014), pp. 108-109.

<sup>973</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 912.

<sup>974</sup> Platón, s. IV a. C., *Diálogos II* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 2008), p. 401.

<sup>975</sup> Ibid., p. 403.

<sup>976</sup> Aristóteles, s. IV a. C., *Física* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 2008), p. 424.

<sup>977</sup> Ibid., p. 401.

según el Odio, y de lo múltiple en lo Uno según la Amistad"<sup>978</sup>. En este caso podríamos ver en este filósofo a alguien que intuyó las verdades de la naturaleza en los dos dioses y que luego, como corolario de lo intuido, elaboró una serie de divagaciones lógicas y conceptuales; pero no poseemos ningún testimonio que nos diga que este fue su proceder y, sobre todo, tampoco encontramos ningún lugar en donde se relacione su Amor y su Odio con Dioniso y con Apolo.

Lo que es seguro es que los pitagóricos, Aristóteles y el griego que Platón conoció estarían lejos de poder intuir los secretos del arte a través de los dos dioses: estos les serían tan mudos como estatuas —o, en todo caso, verían algo muy diferente a lo que nos dice Nietzsche que contienen. No obstante, nuestra extrañeza se verá explicada después, porque veremos que Nietzsche se las ingenia para explicar esta anomalía del mundo griego; dirá que la época en la que vivieron estos filósofos —la época de la filosofía— ya no era la misma que la anterior, que ya no era la genuina Grecia creadora del arte y de la tragedia, sino su final. Esta época final, esta época del surgimiento de la filosofía, será una época en la que se enaltecerá esa otra facultad contrapuesta a la intuición y que más tarde trataremos.

Pero en realidad podemos seguir asombrándonos de la falta de testimonios griegos sobre el saber estético. Si los griegos anteriores a la filosofía intuían lo que esconden los dos dioses, las construcciones mitológicas se habrían visto afectadas y, por ejemplo, Apolo sería un dios mucho más importante dentro del Olimpo, quizás ocupando el puesto de su padre Zeus, y a Dioniso se le otorgaría un protagonismo mayor en la música —en todo caso mayor que el que precisamente tiene Apolo. Si nos vamos a Hesíodo, no encontramos en su *Teogonía* grandes alabanzas a Apolo, no se habla mucho de él en comparación, por ejemplo, a Zeus. Además, como ya hemos mencionado, se asocia con Apolo el surgimiento de la música, y también se dice que Leto es su madre y su padre es "Zeus portador de la égida"<sup>979</sup>. En cuanto a Dioniso,

---

<sup>978</sup> Empédocles, s. V a. C., en *Los filósofos presocráticos II*, pp. 129-294, (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 1979), p. 166.

<sup>979</sup> Hesíodo, s. VII a.C., *Obras y fragmentos*, Op. cit., p. 110. Un estudio de la antigua Grecia podría hacer pensar incluso que Apolo está emparentado con la sexualidad y con el éxtasis —es decir, con características que en esta obra solo se habían asociado a Dioniso. Así nos lo cuenta Antonio Escohotado, 1989, *Historia general de las drogas* (Madrid: Espasa Calpe 2008), pp. 154-155: "Al igual que en Eleusis, y que en toda iglesia cristiana, el templo era una variante del templo o caverna (*antron*), donde la luz nunca proviene de aberturas hechas al nivel del suelo sino de arriba. Pero en el caso del santuario délfico se añaden connotaciones de matiz sexual, más llamativas a primera vista por representar Apolo también la serena armonía, la proporción inmutable perseguida por la ciencia y el «conócete a ti mismo» como programa vital. En efecto, *delphys* significa «matriz», y el recinto era un *stomios*, que significa «boca» y «vagina»; en el centro se encontraba el *omphalós* («ombligo») situado sobre una hendidura (*chasma*) desde la cual emanaban, según los cronistas antiguos, vapores con virtud embriagadora". Continúa diciéndonos que a pesar de que hoy en día no se haya encontrado hendidura alguna, a pesar de que no se conozca el medio por el que ocurría la embriaguez, lo cierto es que "la pitia dictaba su oráculo en trance extático" (Ibid., p. 155).

simplemente se dice que es un "ilustre hijo"<sup>980</sup> de la mortal Sémele y de Zeus, y que a Ariadna hizo "su floreciente esposa"<sup>981</sup>.

Recordemos que antes, cuando hubimos mencionado esa serie de tragedias de Esquilo que tratan sobre la maldición de los Atridas, vimos que Apolo era quien le había dicho a Orestes que vengara la muerte de su padre cometiendo un matricidio —de manera que hallábamos cierta confirmación de que Apolo era el constructor de ese mito que ocultaba el titánico acto de Atreo. Pero ahora, si nos vamos a la tercera de las tragedias, si nos vamos a *Las Euménides*, justamente cuando Apolo sale en defensa de Orestes ante los ciudadanos atenienses, ante Atenea misma y ante las Erinias, que hacen de Corifeo, observamos que el verdadero instigador de este matricidio es Zeus. Apolo mismo nos lo dice: "Jamás en mi trono profético hablé sobre un hombre, mujer o ciudad nada que no me ordenara Zeus, el padre de los dioses olímpicos. (A la Corifeo.) Entérate de qué inmensa fuerza contiene esa acción en cuanto a justicia. (A los jueces.) Os aclaro con ello que se ajustó a la voluntad de mi padre. Sí, un juramento no tiene un vigor mayor que el de Zeus"<sup>982</sup>. Las Erinias preguntan, entonces, para estar seguras: "¿Te ordenó Zeus —según dices tú— que anunciaras este oráculo a Orestes: que vengara la muerte de su padre, sin conceder a su madre honor ninguno?"<sup>983</sup> Y Apolo responde que sí. Por lo demás, si observamos *Prometeo encadenado*, encontramos que Zeus y no Apolo es quien ha ordenado encadenar al titán.

Quizás por todo esto nos confiesa Nietzsche que "hemos de admitir que la significación antes expuesta del mito trágico nunca llegó a ser transparente, con claridad conceptual, a los poetas griegos, y menos aún a los filósofos griegos"<sup>984</sup>. Pero los poetas, aunque no captaran los secretos del mundo por medio de esa facultad que obra con conceptos, sí debieron intuirlos, así que no logramos entender cómo es posible que a pesar de esto no hayan construido una correcta mitología.<sup>985</sup>

---

<sup>980</sup> Hesíodo, s. VII a.C., *Obras y fragmentos*, Op. cit., p. 111.

<sup>981</sup> Ibid., p. 111.

<sup>982</sup> Esquilo, s. V a.C., *Tragedias*, Op. cit., p. 252.

<sup>983</sup> Ibid., p. 252.

<sup>984</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 404.

<sup>985</sup> Tiene razón Paul Valadier, 1974, *Nietzsche y la crítica del cristianismo* (Madrid: Ediciones Cristiandad 1982), cuando dice que no hay que caer en la tentación "de tratar de comprender la significación del ideal dionisiaco haciendo referencia de manera erudita a la naturaleza de la religión dionisiaca en la Antigüedad, o intentando comparar la posición de Nietzsche con la de su amigo Rhode, o también, con mucha más razón, proyectando sobre los textos nietzscheanos todo lo que a nosotros nos evoque la exaltación dionisiaca. [...] Toda comparación erudita que tratara de recuperar la naturaleza del dionisismo en Nietzsche, partiendo de la religión griega, falsearía sus características esenciales" (Ibid., pp. 520-521). La visión que tiene Nietzsche de Dioniso, así como de Apolo, puede resultar muy diferente a la que un erudito puede extraer del estudio del antiguo mundo griego. En relación a esto, también

Debemos indicar también para aumento de nuestra extrañeza que muchos, prácticamente todos los que se han interesado por acceder a los secretos del arte y de la tragedia hasta Nietzsche han estado ciegos para ver los secretos que los dos dioses esconden. Por eso dice Nietzsche que estos secretos que él mismo está exponiendo en su obra hacen ver que "nuestra ciencia del helenismo clásico"<sup>986</sup> solo ha estado recreándose "con juegos de sombras y con exterioridades"<sup>987</sup>. Parece imposible que de tantos hombres que han conocido la existencia de estos dos dioses griegos, de tantos hombres que han contemplado sus estatuas y escuchado sus historias, no hayan surgido mareas de iluminados que dijeran haber intuido los saberes que los dioses contienen, que simplemente lo dijeran, que simplemente dejaran constancia de lo descubierto como quien deja constancia de un fenómeno observado con total convicción, que simplemente lo mencionaran sin tratarlo de explicar, pues es evidente que una intuición así puede comunicarse fácilmente —traducirse al discernimiento y a los conceptos, a esa otra facultad que después trataremos—: precisamente es lo que hace Nietzsche en esta obra o, en cualquier caso, es como nosotros estamos recibiendo todo lo que nos cuenta.

Podríamos imaginarnos que la explicación de esta ausencia de testimonios se debe a que para intuir en ambos dioses los secretos del arte es preciso una especie de iniciación, que solamente pueden escucharse las voces de los dioses después de haber sido iniciado y haber asimilado ciertos saberes previos. Pero esto solo haría alejar el problema, no solucionarlo, porque entonces tendríamos que preguntarnos cómo se produce tal iniciación. Si se produjera por la intuición, volveríamos a la incógnita de por qué ha sido tan poco común y por qué Nietzsche fue una excepción, y si se produjera por explicaciones y discursos lógicos, volveríamos a la misma incógnita y, además, tendríamos que considerar la intuición muy dependiente de la otra manera de acceder al saber estético, con lo que la intuición no sería algo de lo que asombrarse demasiado.

No obstante, que la sabiduría escondida en los dioses no haya sido universalmente revelada a la intuición desde la época de los griegos hasta ahora nos lo explicará después Nietzsche al decir que, en realidad, toda la historia posterior a Grecia no es más que una prolongación de

---

Paul Valadier, refiriéndose a la visión que con el tiempo se formará Nietzsche sobre San Pablo, resaltará "la flagrante contradicción que consiste en plantear, por un lado, la necesidad de una filología rigurosa de los textos, como acto de una voluntad justa y activa, creadora y sana, y en pronunciar, por otro lado, juicios que desprecian los textos tradicionales más probados del cristianismo; así, la figura de Pablo en la obra nietzscheana no puede diseñarse tomando sus rasgos de la visión que nos ofrecen las epístolas paulinas. [...] El filólogo Nietzsche, que reclama que se ponga en práctica hacia él una honradez total en la lectura, parece singularmente poco cuidadoso de proceder del mismo modo con sus adversarios «de rigor»" (Ibid., p. 556).

<sup>986</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 400.

<sup>987</sup> Ibid., p. 400.

aquel período final griego caracterizado por la filosofía y que tan contrario y alejado está de la capacidad de intuir.<sup>988</sup>

Pero a pesar de lo oculto de este saber, Schopenhauer es una excepción y pudo alcanzarlo. Sabemos la admiración que Nietzsche sentía hacia Schopenhauer y la que este sentía por la música; por eso le resulta a Nietzsche tan fácil hacer partícipe a Schopenhauer de las verdades de esta obra. Más aún: Schopenhauer se ha acercado a los secretos del arte "incluso sin esta guía del simbolismo de los dioses helénicos"<sup>989</sup>. No sabemos cómo lo hizo, si fue por sus propias experiencias de las dos pulsiones —inmediatamente en los sueños o embriagueces, o mediatamente a través del arte creado por los hombres— o por esa otra facultad de la que después hablaremos; pero el hecho es que lo hizo: que a pesar de no percibir la antítesis entre Apolo y Dioniso, sí percibió una antítesis drástica entre la música y las demás artes: que "reconoció a la música un carácter y un origen diferentes con respecto a todas las demás artes, porque ella, dice, no es, como todas estas, reproducción del fenómeno, sino de manera inmediata reproducción de la voluntad misma, y, por tanto, representa, *con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico*, y con respecto a todo fenómeno, la cosa en sí"<sup>990</sup>.

Asimismo, también Wagner parece haber llegado a este saber fundamental de la estética, pues después de habernos dicho aquello sobre Schopenhauer, nos dice Nietzsche que sobre tal saber desvelado por Schopenhauer "Richard Wagner ha impreso su sello, como confirmación de la eterna verdad de ese conocimiento, cuando en su *Beethoven* establece que la música ha de ser estimada según unos principios estéticos completamente distintos a todas las artes figurativas"<sup>991</sup>.

Y quizás también debemos considerar a Rafael una excepción. Recordemos que Nietzsche menciona la obra *La transfiguración* como una ejemplificación de la transfiguración a la que es sometido el mundo de la apariencia, es decir, como una ejemplificación del continuo ocultamiento o, lo que es lo mismo, del continuo embellecimiento de los sufrimientos del mundo de la *individuatío*, todo ello para que el hombre pueda seguir viviendo —para que la

---

<sup>988</sup> Como bien nos señala Herbert Frey, 2011, *La reinención nietzscheana de la antigüedad griega. El período arcaico como contraimagen de la época clásica griega*, Op. cit., p. 33: "Nietzsche habla del siglo VI antes de Cristo. Su interés científico, así como sus esperanzas pedagógicas y políticas están depositados en una «Antigüedad más antigua», en una época arcaica que se diferencia claramente del período helénico clásico". Y también: "La época ejemplar, no es la de la Atenas del siglo V con Fidias, Sócrates, la tragedia, la democracia y el nomos como lo habían enfatizado los filólogos clásicos. El objetivo de Nietzsche es resucitar de la muerte a la llamada época «arcaica»" (Ibid., p. 34).

<sup>989</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 399.

<sup>990</sup> Ibid., pp. 399-400.

<sup>991</sup> Ibid., p. 400.

vida le sea tolerable— y, ante todo, para que el Uno-primordial continúe redimiéndose. Esta obra ejemplifica este proceso mostrándonos en su parte inferior la sabiduría de Sileno, esto es, aquel fondo de sufrimiento que yace, como sostén y motor, en el mundo en el que se vive, y en su parte superior la belleza apolínea, esto es, aquel ocultamiento de ese fondo de sufrimiento. Esto indudablemente hace que nos adentremos en los secretos del arte, y por eso dice Nietzsche que ante esta obra, ante estas dos partes en "supremo simbolismo artístico"<sup>992</sup>, al tenerlas ante nuestros ojos, "comprendemos por intuición [*durch Intuition*] su mutua necesidad"<sup>993</sup>. Esto hace que pensemos en esta obra de Rafael como en algo similar a la creación de los dos dioses Apolo y Dioniso. Consecuentemente, esto hace crecer nuestra extrañeza anterior y nos preguntamos cómo es posible que tal intuición a la que esta obra de Rafael lleva no haya sido tan universalmente experimentada como para haber comenzado a sentar las certeras bases de la ciencia estética antes de Nietzsche, y cómo es posible que nosotros mismos, aun sabiendo el lugar a donde supuestamente esta obra ha de arrastrar nuestra intuición, no experimentamos nada extraordinario ni revelador. De todos modos, quizás Rafael, entonces, sea otra excepción que ha llegado a ver los secretos del arte, sea o no sea con ayuda de los dos dioses.

## II. Otros modos de alcanzar los secretos del arte

Hay más formas de alcanzar los secretos del arte y, por extensión, los secretos del cosmos. El menos infalible y seguro es el camino de aquella otra forma de conocer caracterizada por el discernir lógico y el uso de conceptos, que es la senda que quizás Schopenhauer tomó. Además, si acaso Nietzsche aprendió de Schopenhauer algo de los secretos del arte y del mundo, debió de ser por esta facultad contrapuesta a la intuición, pues debió de ser por sus escritos, por sus escritos filosóficos, en donde la lógica y los conceptos son fundamentales, y si acaso Nietzsche aprendió algo de otras lecturas de otros filósofos o filólogos o estudiosos, también debió de ser por esta facultad; pero Nietzsche no nos dice nada sobre esto y no se pronuncia al respecto.

Lo que sí nos dice es que el camino que nos recomienda —el camino de la intuición guiada por los dos dioses griegos— es un camino que él mismo dice haber recorrido. Hablando de la antítesis entre Apolo y Dioniso, nos dice

---

<sup>992</sup> Ibid., p. 349.

<sup>993</sup> Ibid., p. 349.

Una vez con el conocimiento de aquella antítesis enorme yo sentí una fuerte necesidad de acercarme a la esencia de la tragedia griega, y con ello a la revelación más profunda del genio helénico: pues solo entonces creí ser dueño de la magia suficiente para, más allá de la fraseología de nuestra estética ordinaria, poder plantearme a fondo de una manera corporal el problema primordial de la tragedia<sup>994</sup>.

Otra vez sale a nuestro encuentro la magia, en esta ocasión para referirse a los saberes que emanan y ofrecen los dos dioses. Pero prestemos atención únicamente a que aquí se está diciendo que la antítesis de los dos dioses le permitieron adentrarse en la esencia —*Wesen*— de la tragedia, en su problema primordial —*Urproblem*—, y esto no puede ser más que la metafísica más profunda, es decir, que los dos dioses permiten llegar hasta los últimos rincones de lo real. Por desgracia, la claridad pronto se ve oscurecida al decirnos Nietzsche esto otro:

De ellos [de los griegos] hemos tomado en préstamo hasta ahora, para purificación de nuestro conocimiento estético, aquellas dos imágenes de dioses, cada una de las cuales gobierna para sí un reino artístico separado, sobre cuyo contacto e intensificación mutuos hemos conseguido tener un presentimiento [*einer Ahnung*] gracias a la tragedia griega.<sup>995</sup>

Al contrario de lo que ocurría antes, aquí parece que la tragedia es lo primero y los dos dioses lo segundo, es decir, que a partir de la tragedia Nietzsche ha logrado entender lo que ambos dioses esconden. En este caso quizás tendríamos que decir que ha sido la contemplación de la tragedia, haber experimentado todo lo que ofrece al espectador, haber visto todo lo que esconde, aquello que le ha permitido llegar a conocer las dos fuerzas que simbolizan los dos dioses; pero esto sería muy sorprendente, porque las tragedias griegas no se han conservado —lo musical se ha perdido—<sup>996</sup>. Entonces lo que tendríamos que decir es que Nietzsche llegó a los secretos de la tragedia no por su contemplación, sino por el discernir lógico, y que esto le permitió conocer mejor a los dioses. Precisamente en una ocasión nos dice que "como es obvio, tenemos que reconstruirnos el superior poder del efecto musical casi por vía erudita,

---

<sup>994</sup> Ibid., p. 400.

<sup>995</sup> Ibid., p. 432.

<sup>996</sup> Es interesante que haya algunos que vean ese elemento musical como un elemento unido a la palabra, no separado, y por eso comparan un texto griego con una partitura que no sabemos leer —con lo que su ilegibilidad es mayor—: Babette E. Babich, 2004, *Música y palabras en Nietzsche: Sobre la cuestión de la ciencia, el estilo y la música de la tragedia antigua*, pp. 11-35 de la revista *Estudios Nietzsche*, nº 4, (Málaga: Universidad de Málaga 2004), pp. 26-27, nos dice: "Dada la desaparición del espíritu de la música trágica, tal como Nietzsche elaboró esta idea en *El nacimiento de la tragedia* más adelante, cuando nosotros hoy leemos los textos de la tragedia antigua, nosotros vemos pero no oímos con nuestros ojos. Esto puede ser aclarado con la diferencia que se da entre un músico que lee una partitura musical y un no-músico que lee la misma partitura. Meramente leyendo la partitura, el lector preparado musicalmente oye lo que el otro solo ve".



para percibir algo de aquel consuelo incomparable que tiene que ser propio de la verdadera tragedia"<sup>997</sup>.

En relación a esto, es interesante mencionar que en *El drama musical griego*, un escrito —el primer escrito que elaboró sobre estos asuntos— pronunciado en una conferencia del 18 de enero de 1870, es decir, dos años antes de publicarse *El nacimiento de la tragedia*, nos dice que es posible acceder a la tragedia griega si se es capaz de idealizar la ópera:

[E]l Esquilo y el Sófocles que nosotros conocemos solo los conocemos como poetas del texto de un libro, como libretistas, es decir, que justamente no los conocemos. [...] Cuando los caracterizamos como poetas, queremos decir precisamente poetas de libro: pero justo con esto perdemos toda visión de lo que es su ser, que se nos manifiesta solamente cuando alguna vez, en una hora poderosa, pletórica de fantasía, ponemos ante nuestra alma la *ópera* de manera tan idealizada, que se nos hace accesible precisamente la intuición del drama musical antiguo.<sup>998</sup>

No sabemos si esta idea siguió presente durante los años posteriores, pero lo que es seguro es que los dramas musicales de Wagner sí permiten —no solo a Nietzsche— tener experiencias trágicas. En una ocasión, después de haber estado hablando de la tragedia y del efecto que produce en el espectador, nos dice Nietzsche —refiriéndose a los dramas musicales de Wagner, justamente antes de hablarnos de la unión mística que tan bien explica Isolda y que ya hemos mencionado—: "Que el amigo atento tenga presente de manera pura y sin mezcla, según sus propias experiencias, el efecto de una verdadera tragedia musical. Pienso haber descrito de tal manera el fenómeno de ese efecto, atendiendo a ambas partes, que él sabrá ahora interpretarse sus propias experiencias"<sup>999</sup>.

Por lo tanto, hay que dejar abierta la posibilidad de que los dramas musicales de Wagner hayan sido para Nietzsche la puerta de acceso a las ideas que nos expone sobre el arte y el mundo, así como también lo puedan ser para nosotros; porque, como sabemos, estos dramas musicales son tragedias y la unión mística que se produce viene acompañada de la adquisición de la sabiduría dionisiaca. Asimismo, tampoco sería desacertado dejar abierta la posibilidad de que la música fuera para Nietzsche, así como para nosotros, otro acceso a los secretos del arte y del mundo, porque música dionisiaca ha existido en Alemania desde Lutero y la contemplación de esta música también trae consigo la adquisición de la sabiduría dionisiaca, a pesar de las muchas consecuencias nefastas que tenga para la vida del individuo.

---

<sup>997</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 405.

<sup>998</sup> Ibid., pp. 440-441.

<sup>999</sup> Ibid., p. 427.

Pero no solamente nos dice Nietzsche haber accedido a los saberes del arte y del mundo gracias a los dos dioses, ni haber penetrado en los dos dioses a través de la tragedia, sino que también nos dice algo más. Cuando hubimos expuesto la hipótesis metafísica —que consiste en que el Uno-primordial, lleno de dolor y contradicción, necesita crear apariencia para redimirse— dijimos que Nietzsche se sentía tanto más obligado a ella cuanto más advertía —"cuando más advierto [*gewahr werde*]"<sup>1000</sup>— en la misma naturaleza las pulsiones y, en ellas, un anhelo de apariencia, de ser redimidas por la apariencia. Esto nos abre otra posibilidad: que al igual que los griegos, antes de levantar sus dos dioses, debieron ver las dos pulsiones en la misma naturaleza —en los sueños y en la embriaguez, por ejemplo—, Nietzsche, además de tener ante sí a los dos dioses, es capaz de captar también las pulsiones desde la naturaleza misma —en los sueños y en la embriaguez, quizás—, y es esta vivencia la que le hace estar seguro de su hipótesis metafísica.

Hemos de añadir todavía algo más en relación al acceso que el individuo —y Nietzsche— tiene para alcanzar todo lo que en esta obra se dice. Hablando de que nosotros, en tanto que individuos, no somos más que creaciones redentoras del Uno-primordial, nos dice Nietzsche que lo que podemos comprender de esto, de esta condición de nuestra individualidad, es similar a lo que podrían comprender "los guerreros pintados sobre un lienzo de la batalla representada en él"<sup>1001</sup>, porque "todo nuestro saber artístico es en el fondo un saber completamente ilusorio, puesto que, en cuanto sapientes, no estamos unidos ni somos idénticos a aquel ser que, en cuanto creador y espectador único de aquella comedia artística, se causa un placer eterno"<sup>1002</sup>. Aquí se nos muestra, una vez más, que el saber artístico ha de incluir las profundidades más lejanas, y también que tal saber es imposible para el individuo en tanto que individuo y que solo el Uno-primordial, el verdadero creador y único contemplador, lo posee, o, mejor dicho, que solo desde el fondo abisal del Uno-primordial es posible poseerlo. Como sabemos, el artista, el genio, "en el *actus* de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo"<sup>1003</sup> y por eso a él sí le es posible saber algo del "eterno ser del arte"<sup>1004</sup>. Es la unión con el Uno-primordial la que le permite acceder a los secretos del arte: "tan solo en la medida"<sup>1005</sup> en que el artista se une, puede saber algo de tales secretos. El artista, cuando vuelve a su individualidad después de haberse hundido y unificado con el Uno-

---

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>1001</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>1002</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>1003</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>1004</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>1005</sup> *Ibid.*, p. 355.

primordial, trae consigo, como Prometeo trae consigo el fuego robado a los dioses, la sabiduría contemplada.

Pero no podemos decir que esto ocurra siempre, porque, si ocurriera siempre, habríamos de tener numerosos testimonios que dijeran lo mismo que nos está contando Nietzsche en esta obra y él mismo no estaría más que repitiendo una conocida sabiduría. Músicos —lo que Nietzsche entiende por verdaderos músicos— ha habido varios desde Lutero hasta Wagner. Con esto tanteamos una posibilidad interesante: que a pesar de que un artista dionisiaco se funda con el Uno-primordial y adquiera todos los saberes acerca del sentido del mundo, no por ello va a tener que traerlos cuando vuelva a su individualidad, sino que podrán permanecer en donde siempre habitan, en el fondo metafísico, ocultos y desconocidos para el individuo. De todos modos, aquí se está hablando de un acceso exclusivo para el artista, un acceso que quizás Nietzsche sintió y creyó haber tomado durante sus ocasionales y poco exitosas composiciones para piano —pues, como sabemos, Nietzsche tocaba el piano y creó alguna que otra composición. Por lo demás, si solo la unión con el Uno-primordial permite acceder a los secretos del arte, deberíamos afirmar que aquel camino de la intuición que parte de los dos dioses sobre el que tanto insiste Nietzsche es incapaz de llegar a tales secretos.

Como podemos ver, son muchas las formas por las que llegar a los profundos saberes del arte y del mundo y muchas las formas que Nietzsche dice haber seguido, pero, como podemos comprobar, todo esto es vago, confuso y a veces contradictorio, de manera que es inevitable que pensemos que no se preocupó demasiado por ser coherente con algo que supuestamente ha experimentado, que no se puso de acuerdo en cómo había captado todo su pensamiento y que no le importó justificarlo con acierto y claridad. Pero por muy fantástica y poco sólida que sea su obra, al menos sabemos con seguridad que Nietzsche afirma una facultad que llama *intuición* y se desinteresa por otra diferente caracterizada por el discernimiento lógico y los conceptos —y que la intuición es la encargada de recorrer el camino de los dos dioses, al igual que es la encargada de toda contemplación artística, tal y como ahora vamos a examinar.

### III. Contemplación artística

#### III. a. La contemplación del arte apolíneo

Empecemos por prestar atención a Apolo, concretamente a la contemplación del arte apolíneo. Normalmente, para hablar de la contemplación del arte apolíneo, Nietzsche usa el término *Anschaen*. Así, por ejemplo, nos dice que el artista apolíneo provoca con sus obras

una "feliz persistencia en una intuición exenta de voluntad [*willenlosem Anschauen*]"<sup>1006</sup>, es decir, la justificación del mundo de la apariencia "alcanzada en aquella intuición [*Anschauen*]"<sup>1007</sup>. Asimismo, nos dice que el artista apolíneo está inmerso en "la contemplación pura [*reine Anschauen*] de las imágenes"<sup>1008</sup>. Además, nos dice que Homero "describe de un modo mucho más plástico [*anschaulicher*] que todos los demás poetas"<sup>1009</sup> porque "él observa [*anschaut*] mucho más que ellos"<sup>1010</sup>. También nos dice que la epopeya obliga "al ojo que mira [*anschauende*] a que experimente aquel sosegado éxtasis en el mundo de la *individuat*"<sup>1011</sup>. Cuando habla del héroe trágico como de una creación por obra de Apolo, como una forma o máscara que tiene Dioniso, nos lo compara Nietzsche a "Admeto recordando en profunda meditación a su esposa Alceste, recientemente fallecida, y consumiéndose totalmente en la contemplación espiritual [*geistigen Anschauen*] de la misma"<sup>1012</sup>. Y si volvemos de nuevo a *La Transfiguración*, nos dice que de la parte inferior del cuadro asciende una nueva apariencia "en una contemplación [*Anschauen*] sin dolor"<sup>1013</sup>, y que esta obra nos enseña que los sufrimientos del mundo son necesarios para que sea posible su transfiguración, y que luego "inmerso en la contemplación [*Anschauen*] de esta, el individuo, en medio del mar, está sentado tranquilamente en su barca oscilante"<sup>1014</sup>. Y, también, en cuanto a la experiencia apolínea inmediata, como los sueños, nos habla Nietzsche de la "contemplación onírica [*Traumanschauens*]"<sup>1015</sup>.

En todos estos casos no se habla propiamente de intuición [*Anschauung*], sino de contemplación [*Anschauen*], pero, dada la similitud de ambas expresiones, no podemos evitar equipararlas y pensar que la contemplación artística se produce por la facultad de intuir.<sup>1016</sup> Y, efectivamente, así debemos pensar, porque nos encontramos con otros lugares en donde Nietzsche usa *Anschauung* para referirse a la contemplación apolínea, es decir, que usa indistintamente ambas expresiones.

---

<sup>1006</sup> Ibid., p. 427.

<sup>1007</sup> Ibid., p. 427.

<sup>1008</sup> Ibid., p. 353.

<sup>1009</sup> Ibid., p. 366.

<sup>1010</sup> Ibid., p. 366.

<sup>1011</sup> Ibid., p. 434.

<sup>1012</sup> Ibid., p. 368.

<sup>1013</sup> Ibid., p. 349.

<sup>1014</sup> Ibid., p. 349.

<sup>1015</sup> Ibid., p. 348.

<sup>1016</sup> Para una relación entre ambos términos, Iris Hennigfeld, 2021, *Anschauung, Anschauen (Intuition)*, Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts, vol. 1, nº 2, Nov. 2021, (Pittsburgh: University of Pittsburgh 2021).

Hablando de la creación del Olimpo, Nietzsche se refiere a este mundo en los siguientes términos: "este mundo perfecto de la contemplación [*diese vollendete Welt der Anschauung*]"<sup>1017</sup>. También se refiere a las creaciones artísticas apolíneas, a los efectos apolíneos del arte, como "contemplaciones apolíneas [*apollinischen Anschauungen*]"<sup>1018</sup>. Y en cuanto al artista apolíneo, concretamente al poeta de la epopeya dramatizada, como el rapsoda épico, nos dice que "continúa siendo siempre una contemplación sosegadamente inmóvil, que mira con grandes ojos, la cual ve las imágenes *delante de sí* [*er ist immer noch ruhig unbewegte, aus weiten Augen blickende Anschauung, die die Bilder vorsich sieht*]"<sup>1019</sup>.

### III. b. La contemplación del arte dionisiaco

Por lo tanto, podemos decir que el proceso por el que se accede a una obra de arte apolíneo es la intuición. En cuanto a Dioniso, a la contemplación del arte dionisiaco, también podemos estar seguros de que tal captación se hace por la intuición, porque, aunque no usa *Anschauung*, sí usa *Anschauen*, y estas dos expresiones hemos visto que son usadas indistintamente para hablar del arte apolíneo, por lo que no encontramos ningún motivo para mantenerlas como dos palabras que se refieren a dos formas de *conocer* diferentes —al menos tan diferentes como para hablar de dos facultades distintas, como lo son la intuición y aquel discernimiento lógico y por conceptos del que hablaremos después.<sup>1020</sup>

Nos habla Nietzsche de "la intuición inmediata [*unmittelbaren Anschauen*]"<sup>1021</sup> de la música, es decir, que la música se contempla por la intuición. También el mito al que la música hace brillar "quiere que lo sintamos intuitivamente [*anschaulich*]"<sup>1022</sup>. Asimismo, después de decir que la música es el espejo del Uno-primordial, dice que en tal espejo se refracta y se ensancha "el acontecimiento intuitivo [*anschauliche Ereigniss*]"<sup>1023</sup>. En otra ocasión nos dice, hablando de la

---

<sup>1017</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 347.

<sup>1018</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>1019</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>1020</sup> Además, la traducción que seguimos utiliza en bastantes ocasiones *intuición* para referirse a *Anschauen*, lo que nos hace pensar que efectivamente ambos términos, *Anschauen* y *Anschauung*, no son tan diferentes. Esto lo hemos visto ya en referencia al arte apolíneo, pero lo volvemos a ver en referencia al arte dionisiaco y trágico.

<sup>1021</sup> *Ibid.*, p. 425.

<sup>1022</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>1023</sup> *Ibid.*, p. 406.

relación entre la música y la poesía, que "la música incita a *intuir de manera metafórica* la universalidad dionisiaca [*gleichnissartigen Anschauen der dionysischen Allgemeinheit*]"<sup>1024</sup>.

Esto es lo que ocurre en la génesis de la tragedia y por eso también nos dice que en la tragedia "[l]a estructura de las escenas y las imágenes intuitivas [*anschaulichen Bilder*] revelan una sabiduría más profunda que la que el poeta mismo puede formular en palabras y conceptos [*Worte und Begriffe*] [...] que no es a partir de las palabras, sino de una visión y apreciación profundizada de la totalidad [*sondern aus dem vertieften Anschauen und Ueberschauen des Ganzen*]"<sup>1025</sup>. Y en general nos habla Nietzsche de "contemplar [*Anschauen*] la tragedia musical"<sup>1026</sup>.

En cuanto al artista dionisiaco y trágico, nos dice Nietzsche, hablando del lírico, que aquí debe de haber "pura contemplación desinteresada [*reines interesseloses Anschauen*]"<sup>1027</sup> para que pueda surgir una obra de arte. Y también, hablando del lírico, nos dice que después de haber creado las imágenes a partir de la música, las "contempla [*anschaut*]"<sup>1028</sup> a su alrededor.

Por lo demás, que sea la intuición la facultad propia del arte, que sea la intuición la facultad que accede a los secretos del arte y del cosmos, quiere decir que la sabiduría dionisiaca adquirida en la posesión dionisiaca también se capta gracias a la intuición. Por eso, cuando nos dice Nietzsche que el artista, en tanto que unificado y hecho uno con el Uno-primordial, es capaz de acceder a los saberes metafísicos del mundo, nos lo compara a "la inquietante imagen del cuento, la cual puede darles la vuelta a sus ojos y examinarse a sí misma [*sich selber anschauen*]"<sup>1029</sup>, es decir, que el artista, al ser Uno-primordial, puede conocerse a sí mismo, conocer su naturaleza metafísica, a través de una auto-contemplación o auto-intuición. En otra ocasión, después de exponernos que el héroe trágico es Dioniso, de hablarnos del despedazamiento de Dioniso y de la esperanza en su resurrección, termina diciendo que, en todas estas "intuiciones [*Anschauungen*] aducidas"<sup>1030</sup>, se encuentran todas las profundidades del mundo y de la tragedia, es decir, la sabiduría dionisiaca.

---

<sup>1024</sup> Ibid., p. 402.

<sup>1025</sup> Ibid., p. 404.

<sup>1026</sup> Ibid., p. 426.

<sup>1027</sup> Ibid., p. 352.

<sup>1028</sup> Ibid., p. 358.

<sup>1029</sup> Ibid., p. 355.

<sup>1030</sup> Ibid., p. 375.

### III. c. La apariencia es la auto-intuición del Uno-primordial

Pero que la contemplación artística entre los hombres se produzca por la intuición quiere decir que la contemplación del mundo de la apariencia por parte del Uno-primordial debe producirse también por la intuición, porque tal contemplación también es una contemplación artística y en ningún momento Nietzsche diferencia entre dos tipos de contemplación artística —la del Uno-primordial y la del individuo—, sino que siempre las ha relacionado y equiparado. Aunque no se dedique a hablarnos explícitamente sobre este punto, sí parece darlo por supuesto cuando dice, por ejemplo, que "[e]n los griegos la «voluntad» quiso contemplarse [*anschauen*] a sí misma en la transfiguración del genio y del mundo del arte"<sup>1031</sup>. Y si nos vamos a los *Fragmentos*, encontramos de nuevo más claridad que en la obra: "El proceso primordial es este: la voluntad única del mundo es al mismo tiempo autointuición"<sup>1032</sup>, "la voluntad se intuye a sí misma"<sup>1033</sup>, y llega a decir, también, que "parece que nuestra intuición sea solo la copia de la intuición única"<sup>1034</sup>.

No obstante, debemos señalar aquí un problema que solo podemos solucionar diferenciando entre dos tipos de intuición en el Uno-primordial. Acabamos de ver que la contemplación de sí mismo a la que se entrega el Uno-primordial y que da origen al mundo de la apariencia debe ser una auto-intuición; pero antes hemos visto que el artista, en la unión con el Uno-primordial, accede a los saberes metafísicos también por auto-intuición, y por eso ahora nos vemos obligados a diferenciar entre este tipo de auto-intuición y la auto-intuición creadora del mundo de la apariencia. Efectivamente, si el artista solamente accede a tales saberes en tanto que es Uno-primordial, debemos decir, en definitiva, que el Uno-primordial puede conocerse a sí mismo, observarse a sí mismo, de una forma diferente a aquella otra forma de observarse generadora de su propia representación, porque, de ser la misma forma, debería desembocar exactamente en el mismo resultado, esto es, en una igual representación de sí mismo. De manera que si el artista, en la unión con el Uno-primordial, accede a tales secretos por intuición, debemos postular —nosotros, pues Nietzsche ni siquiera parece darse cuenta de este problema— dos tipos de intuición, una en la que el Uno-primordial observa su propia naturaleza y extrae una sabiduría dionisiaca y otra en la que observa su dolor primordial y lo objetiviza en el mundo de la apariencia.

---

<sup>1031</sup> Ibid., p. 347.

<sup>1032</sup> Fragmento 7 [168]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., p. 188.

<sup>1033</sup> Fragmento 7 [168]. Ibid., p. 188.

<sup>1034</sup> Fragmento 7 [175]. Ibid., p. 190.

Lo que nos parece seguro y al menos por ahora debemos afirmar es que el Uno-primordial solamente intuye, solamente posee la facultad o el ojo de la intuición. En cuanto a la contemplación del mundo de la apariencia nos resulta totalmente claro: si el contemplador artístico humano es una analogía del Uno-primordial y ambos son, al fin y al cabo, contempladores de una obra de arte, entonces debemos aceptar —porque tampoco se nos dice lo contrario— que la facultad que el hombre usa para contemplar es la misma que la usada por el Uno-primordial para contemplar. En todo caso, estamos muy lejos de poder afirmar que el Uno-primordial contemple y cree el mundo de la apariencia por medio de esa otra capacidad de conocer que sí tienen los hombres —y que únicamente parece ser propia de los hombres, de los individuos— y que de momento solo hemos caracterizado como un discernir lógico y por conceptos. Pero todo esto conlleva algo de suma importancia: que si el mundo de la apariencia es intuido por el Uno-primordial, las formas del objeto entran dentro de su terreno, es decir, que el tiempo, el espacio y la causalidad son creaciones de la intuición. Por consiguiente, debemos aceptar la posibilidad de que la intuición entre los hombres sea también la facultad por la cual el mundo de la apariencia —todo el mundo de la *individuatío* en el que vive— aparece ante su mirada.

#### IV. Lo inconsciente

En el individuo los horizontes a los que llega la intuición son muy lejanos: comprende toda contemplación artística y también le permite alcanzar los saberes acerca del arte y del mundo de una forma distinta —y preferible para Nietzsche— que aquella otra facultad de la que más tarde trataremos. Además, la intuición en el individuo parece ser una analogía, una copia, una repetición de la capacidad de intuir que tiene el Uno-primordial y que es la encargada de contemplar su creación. No obstante, a pesar de que Nietzsche enaltezca esta facultad, no se preocupa demasiado por explicar qué es exactamente, cómo obra y por qué se caracteriza. Por eso debemos proseguir por nuestra cuenta extrayendo su comprensión, y el siguiente paso será prestar atención al inconsciente —*unbewusst*— y a los instintos —*Instincte*.

Como sabemos, la tragedia es creada por el artista trágico después de haber accedido a los secretos metafísicos del mundo, es decir, después de haber alcanzado con su mirada la sabiduría dionisiaca. También sabemos que esta sabiduría dionisiaca, en el caso del artista, es intuida, pero también hemos dejado abierta la posibilidad —que después confirmaremos— de que tal sabiduría pueda alcanzarse mediante esa otra facultad contrapuesta a la intuición. De todos modos, lo importante es que el proceso creativo del artista trágico comienza con la



intuición de la sabiduría dionisiaca. Asimismo, esta sabiduría permanece como verdad metafísica por detrás de la construcción dramática apolínea: es la sabiduría que el contemplador ve detrás de las imágenes de los héroes, ejemplificada y contenida en tales héroes y sin peligro de que se vea afectado por ella. Esta sabiduría dionisiaca tan propia y fundamental de la tragedia es mencionada en una ocasión por Nietzsche de una manera muy relevante: "sabiduría dionisiaca instintivamente inconsciente [*instinctiv unbewussten dionysischen Weisheit*]"<sup>1035</sup>. Aquí está hablando de la tragedia y está diciéndonos que la sabiduría dionisiaca que contiene es instintiva e inconsciente —que está escondida detrás de la imagen que la expresa, y que esto quiere decir que es instintivamente inconsciente.

En cuanto a los instintos, solo haremos ahora algunas breves observaciones. Digamos únicamente que nos encontramos con una contraposición entre la "naturaleza lógica"<sup>1036</sup> o el "conocer consciente"<sup>1037</sup>, por una parte, y la "sabiduría instintiva [*instinctive Weisheit*]"<sup>1038</sup>, por otra parte. Con esto se nos va abriendo aún más el camino hacia la relación entre los instintos con el inconsciente y la intuición, mientras que aquella otra facultad se relaciona con la consciencia. Y más seguridad ganamos si tenemos en cuenta que la creación artística está relacionada con la intuición y el inconsciente y, además, con los instintos, pues nos habla Nietzsche de unos "instintos artísticos [*künstlerischen Instincte*]"<sup>1039</sup> que son los que impulsan a la creación artística. En relación a esto, es interesante mencionar que en los *Fragmentos*, hablando sobre el genio, Nietzsche se refiere a su "sabiduría completamente infalible de su instinto"<sup>1040</sup> y a "la varita mágica de este instinto"<sup>1041</sup>.

Pero de momento no queremos decir nada más sobre los instintos, porque después, cuando tratemos esa otra facultad contrapuesta a la intuición, tendremos una ocasión más oportuna de hablar de ellos, precisamente como oposición a tal facultad, de manera que será entonces cuando podamos entenderlos mejor.

---

<sup>1035</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., pp. 402-403.

<sup>1036</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>1037</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>1038</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>1039</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>1040</sup> Fragmento 2 [16]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., p. 88.

<sup>1041</sup> *Ibid.*, p. 88.

#### IV. a. Lo inconsciente en la tragedia

Prestemos atención, por lo tanto, al hecho de que la sabiduría dionisiaca se relacione con lo inconsciente. En otro lugar, hablando también de tal sabiduría, pero esta vez no referida a la tragedia, sino a la que es propia y fundamental de un pueblo trágico como el de los griegos —de los griegos del período trágico—, se expresa en estos otros términos: "inconsciente convicción íntima [*unbewusste innerliche Ueberzeugung*]"<sup>1042</sup> y "metafísica inconsciente [*unbewussten Metaphysik*]"<sup>1043</sup>. Incluso también se refiere a esta sabiduría de los griegos trágicos como "pulsión metafísica [*metaphysische Trieb*]"<sup>1044</sup>. Pero lo inconsciente no solo se relaciona con la sabiduría dionisiaca. Indudablemente, en los terrenos del arte trágico nos encontramos con lo inconsciente relacionado con la sabiduría dionisiaca del que participan tanto el artista como el contemplador trágico —con la sabiduría dionisiaca que da origen al proceso creativo de la tragedia y que permanece como sentido profundo en la contemplación—, pero también lo inconsciente se relaciona con la misma ejecución de la tragedia, con la misma creación trágica, con el mismo proceso creativo del artista trágico.

Cuando Nietzsche le da la razón a Sófocles sobre lo que dice de Esquilo, a saber, "que este hace lo correcto, aunque de manera inconsciente [*unbewusst*]"<sup>1045</sup>, tenemos que tener en cuenta que Esquilo es, para Nietzsche, el mayor trágico de los tres grandes trágicos. Por eso recalca que esta aseveración sofoclea no está dicha en el sentido en el que lo habría dicho Eurípides —el menor trágico de los tres, tan menor, que en realidad no puede ser considerado trágico, como más tarde comentaremos—, a saber, "que Esquilo, *porque* crea de manera inconsciente, crea lo incorrecto"<sup>1046</sup>. Nos está diciendo, en definitiva, que el poeta trágico puede crear sin saber lo que hace; y más aún: que crea con más acierto si no sabe lo que hace, es decir, si no es consciente del proceso creativo que sus manos realizan. También le da la razón a Platón cuando este dice que la facultad creadora del poeta "no es el discernimiento consciente [*die bewusste Einsicht*]"<sup>1047</sup>, o, dicho de otro modo: que el poeta "no es capaz de poetizar hasta que no ha perdido la consciencia [*bewusstlos*] y ningún entendimiento habita ya en él"<sup>1048</sup>. Si nos fijamos en esto, deberíamos decir que el artista trágico solo puede crear inconscientemente, de manera que Sófocles, si acaso él creaba conscientemente —pues solo así se entendería que dijera de Esquilo que hace lo correcto a pesar de hacerlo

---

<sup>1042</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 433.

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>1044</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>1045</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>1046</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>1047</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>1048</sup> *Ibid.*, pp. 386-387.

inconscientemente—, no puede ser considerado artista trágico. Quedémonos, de momento, con lo que es seguro: que este estado inconsciente es imprescindible para lograr un resultado óptimo en la obra de arte trágica.

Nos encontramos, por lo tanto, con varias referencias al inconsciente en relación a la tragedia: en cuanto a la intuición de la sabiduría dionisiaca con la que el artista comienza el proceso creativo y que luego es ofrecida al contemplador bajo la seguridad de la imagen de los héroes, y en cuanto a la misma creación artística de la tragedia. No obstante, debemos decir que no siempre la sabiduría dionisiaca permanece en un estado inconsciente, no solo porque aquella otra facultad que después trataremos —y que veremos relacionada con la consciencia— también puede llegar a esta sabiduría, sino sobre todo porque en una ocasión en la que Nietzsche habla de la posesión dionisiaca y de la sabiduría dionisiaca que se alcanza en tal posesión —que se alcanza, por lo tanto, por la intuición—, nos dice que el poseído, una vez de vuelta en el mundo de la individualidad, "[t]eniendo consciencia [*In der Bewusstheit*]"<sup>1049</sup> de lo que ha descubierto, solo ve horrores y dolores.

Esto nos permite entender que lo inconsciente y la consciencia parecen ser estados psíquicos, pues acabamos de ver que una misma cosa, la sabiduría dionisiaca, es definida como metafísica inconsciente y, también, es situada en la consciencia. De tal manera que la intuición se nos aparece como una facultad que accede a la sabiduría dionisiaca, pero que esta puede permanecer inconsciente o consciente, y por eso no podemos establecer una íntima y necesaria relación entre la intuición y el inconsciente. No toda intuición permanece en un estado de inconsciencia, pero el hecho de que se hable de que sea posible que se produzca tal estado y, sobre todo, que se abra la posibilidad de que la sabiduría dionisiaca pueda cambiar de un estado a otro, nos aclara muchas incógnitas, esclarece algunas zonas de esta obra que hasta ahora han permanecido en la oscuridad y nos permite descubrir algo más sobre la facultad de intuir.

Sobre todo, lo que esclarece esto es la posibilidad de que el efecto apolíneo de la tragedia sea posible. Según lo que hemos visto, la sabiduría dionisiaca es peligrosa para la vida en la individualidad y el artista que ha intuido dicha sabiduría es capaz de ocultarla por medio de Apolo. Acabamos de decir que este peligro se produce porque la sabiduría dionisiaca habita en la consciencia, y ahora podemos entender lo que ocurre en la creación trágica: esta sabiduría pasa a un estado inconsciente. Por eso se habla de sabiduría dionisiaca inconsciente y por eso el contemplador de la tragedia solo accede a dicha sabiduría inconscientemente, es decir, que

---

<sup>1049</sup> Ibid., p. 363.

no la llega a poseer del todo, esto es, conscientemente, pues, si no, le perjudicaría. Y esto es muy comprensible: si existe ocultación quiere decir que lo oculto sigue en la mente, que no desaparece por arte de magia —aunque, si Nietzsche hubiera dicho algo así, no nos habría extrañado. Una vez que se ha conocido el fondo metafísico del mundo, permanece en la mente, no se lo puede extirpar, sino solo ocultar, y esto es: hacer inconsciente, alejarlo de la consciencia.

En definitiva, lo que ocurre en el proceso creativo del artista y en la contemplación es que la sabiduría dionisiaca es traducida, suavizada, ocultada, descargada en el héroe, lo que quiere decir, sobre todo en el caso del artista, que dicha sabiduría ya no está tan presente. Comprenderíamos lo que psíquicamente ocurre tras el engaño apolíneo de la tragedia: la sabiduría dionisiaca que ha entrado en la consciencia pasaría de nuevo al inconsciente, pues sería extraño que desapareciera por completo. En este caso el mecanismo por el que se realiza esto es el héroe trágico: él carga con todos los dolores del mundo, hace que se produzca el engaño, deforma la sabiduría dionisiaca para que solo le afecte a él, haciendo que su verdadera comprensión se olvide y no pueda hacerse presente. Por eso en una ocasión, hablando de la labor apolínea de la tragedia, nos dice Nietzsche que "el pensamiento y la palabra nos salvan de la no reprimida difusión de la voluntad inconsciente [*unbewussten Willens*]"<sup>1050</sup>.

Por lo demás, la existencia del inconsciente —de que la sabiduría dionisiaca pueda ser inconsciente y de que la creación artística del trágico haya de transcurrir preferentemente en la inconsciencia—, nos puede explicar un fenómeno que necesita aclaración: la ausencia de testimonios entre los griegos sobre el significado profundo de la tragedia. Si tanto el artista como el contemplador de la tragedia como el embriagado participan de la sabiduría dionisiaca sin que sean conscientes de ella, y si también el artista es capaz de crear sin saber lo que hace, es comprensible que de vuelta a la vida del mundo diurno y sobrio no recuerden nada y no sean capaces de dejar constancia de lo que han experimentado.

Pero pronto la oscuridad vuelve a invadirnos, porque, si el hecho de que la sabiduría dionisiaca en el arte trágico sea intuita inconscientemente explica que los griegos trágicos no hayan gritado los saberes secretos que ven, deberíamos afirmar, entonces, que toda intuición de dicha sabiduría ha de ser inconsciente, y afirmar esto conllevaría solucionar la cuestión sobre cómo es posible que Nietzsche, que dice haber llegado a dicha sabiduría gracias a la intuición, sí ha podido hacer consciente lo inconsciente, mientras que los griegos no pudieron hacerlo.

---

<sup>1050</sup> *Ibid.*, p. 425.

Deberíamos, por lo tanto, postular una inaudita excepcionalidad en Nietzsche frente a los demás individuos, ya sean griegos o humanos comunes. Además, como ya hemos anunciado, la sabiduría dionisiaca puede ser alcanzada por esa otra facultad contrapuesta a la intuición.

#### IV. b. Lo inconsciente en el arte apolíneo

Si aplicamos esta comprensión acerca de la tragedia al fenómeno del arte apolíneo, obtendremos, también aquí, una mayor claridad: la sabiduría silénica penetra en la consciencia del individuo y luego, gracias a Apolo, es ocultada, y ocultada quiere decir que deja de ser consciente, es decir, que no desaparece por completo o es arrancada de la memoria del individuo, sino que permanece en la memoria, solo que tapada, encerrada y oscura, o, en definitiva, en un estado inconsciente. Solo así entendemos que Nietzsche nos diga que el griego apolíneo mirase al servidor ditirámico de Dioniso "[c]on una estupefacción que era tanto mayor cuanto que con ella se mezclaba el espanto de que en realidad todo aquello no le era, ciertamente, tan extraño, más aún, de que su consciencia apolínea [*sein apollinisches Bewusstsein*] le ocultaba ese mundo dionisiaco solo como un velo"<sup>1051</sup>. También nos dice Nietzsche que el griego apolíneo, ante la irrupción de lo dionisiaco, sentía que "su existencia entera, con toda su belleza y moderación, descansaba sobre un encubierto subsuelo de sufrimiento y de conocimiento que lo dionisiaco le volvía a descubrir"<sup>1052</sup>.

La labor exclusivamente apolínea —como la del mundo olímpico— es una obra de la consciencia que oculta lo dionisiaco —como los horrores titánicos—, lo que nos hace pensar que lo dionisiaco ha quedado en un estado inconsciente que, ante una nueva irrupción de Dioniso, es de alguna manera despertado de nuevo. Precisamente las edades apolíneas de la historia griega, como la olímpica o la dórica, muestran su impotencia de seguir ocultando lo dionisiaco ante una nueva irrupción dionisiaca. La situación a la que llegamos es que la sabiduría silénica, primero, entra en la consciencia, y, luego, es ocultada, apartada, reemplazada por construcciones agradables y relegada a permanecer en el inconsciente. Recordemos que cuando nos dice Nietzsche aquello de que en la edad titánica el individuo puede captar solamente los horrores que pueden ser transfigurados por Apolo, sus palabras exactas son: «del fundamento de toda existencia, del subsuelo dionisiaco del mundo solo es lícito que se introduzca en la consciencia [*Bewusstsein*] del individuo humano justo aquella

---

<sup>1051</sup> Ibid., p. 344.

<sup>1052</sup> Ibid., p. 350.

parte que puede ser superada de nuevo por esa fuerza apolínea capaz de lograr su transfiguración».

#### IV. c. Lo inconsciente en el Uno-primordial

Que la sabiduría dionisiaca pueda hacerse inconsciente nos permite entender con más precisión el engaño apolíneo que se produce en el drama de la tragedia, y esto, a su vez, nos permite entender también con más precisión el ocultamiento de lo dionisiaco que se produce en el arte apolíneo. Ahora bien, tan pronto como tenemos en cuenta que tanto el drama trágico como el arte apolíneo son, en definitiva, una ocultación afín a la ocultación que el Uno-primordial se procura para huir del dolor primordial, nos encontramos con una consecuencia que debemos resaltar. Efectivamente, el mundo de la apariencia es la objetivación del Uno-primordial, la forma que encuentra para ocultar su dolor primordial y obtener, con su contemplación, la redención. Que la objetivación sea una ocultación y se explique como la inmersión de un conocimiento en el inconsciente nos hace entender lo que ocurre con el Uno-primordial: la contemplación de la apariencia le hace olvidar su dolor primordial, le hace no tener que mirar ni prestar atención a su dolor primordial, le permite mantenerse continuamente en un estado de inconsciencia respecto a sí mismo.

#### IV. d. Lo inconsciente en la unión mística

También la existencia del inconsciente nos permite entender un poco mejor el fenómeno de la unión mística. En un pasaje en el que Nietzsche habla del éxtasis dionisiaco nos dice que mientras este éxtasis dura, aparece un elemento letárgico en el que "se sumerge todo lo que se ha experimentado de manera personal en el pasado [*sich alles persönlich in der Vergangenheit Erlebte eintaucht*]"<sup>1053</sup>, y que cuando este éxtasis llega a su fin, "aquella realidad cotidiana vuelve a introducirse en la consciencia [*jene alltägliche Wirklichkeit wieder ins Bewusstsein tritt*]"<sup>1054</sup>. Ante todo, debemos observar detalladamente que aquí el objeto de la consciencia es aquello que se ha experimentado "de manera personal [*pessoönlich*]"<sup>1055</sup>, es decir, aquello que concierne a uno mismo en tanto que individuo, aquello que se ha vivido en la existencia fenoménica. Lo que se está diciendo es que en el éxtasis dionisiaco uno deja de

---

<sup>1053</sup> Ibid., p. 362.

<sup>1054</sup> Ibid., p. 362.

<sup>1055</sup> Ibid., p. 362.

ser individuo, uno olvida todo lo referente a su existencia cotidiana, uno deja atrás todo lo relacionado con su individualidad. Por eso no es de extrañar que aquí mismo se hable de esta pérdida de individualidad y que Nietzsche diga que "el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca [*die Welt der alltäglichen und der dionysischen Wirklichkeit*] se separan entre sí en virtud de este abismo del olvido"<sup>1056</sup>.

Esto nos acerca a la siguiente comprensión: que la consciencia al completo se apaga en el éxtasis, que la consciencia desaparece durante la unión, como desaparece toda individualidad. Si tenemos en cuenta que el inconsciente es simplemente la negación o la ausencia de la consciencia, podemos estar más seguros de que la sabiduría acerca de los secretos del arte y del mundo que se obtiene durante la unión mística es adquirida inconscientemente. No obstante, esto no significa que sea adquirida por la intuición del individuo, pues el individuo desaparece. Como ya sabemos, el individuo deja de ser individuo y pasa a ser solamente Uno-primordial: la adquisición de tal sabiduría corresponde a la intuición que el Uno-primordial debe tener sobre su propia constitución.

Esto explicaría cómo es posible que el dionisiacamente poseído —como el espectador trágico— pueda acceder a la sabiduría dionisiaca si ha perdido su individualidad, así como que el artista trágico no sea el verdadero creador de la tragedia. La sabiduría obtenida en la unión mística es intuitiva por el Uno-primordial, no por el individuo, y la tragedia es creada, también, por el Uno-primordial, y en este sentido habría que entender que sea inconsciente —es decir, que no es propia del individuo. Con esto nos acercamos a un escenario interesante: la intuición en estos casos es la intuición propia del Uno-primordial, la intuición que antes hemos ramificado en dos tipos, aquella que le permite representarse a sí mismo como mundo de la apariencia y aquella que le permite conocer su naturaleza. A esta intuición accede el individuo cuando deja de ser individuo y pasa a ser enteramente Uno-primordial, y esto ocurre en el artista y en el dionisiacamente poseído. Alguien inconsciente sería aquel que ha dejado de verse a sí mismo y el mundo en el que vive, ha perdido la consciencia, y por eso está unido al Uno-primordial, de manera que entenderíamos por qué Nietzsche nos dice que los sátiros, cuando comienzan a ver visiones ante ellos y a sentirse esas visiones y a ser esas visiones, son "actores inconscientes [*unbewussten Schauspielern*]"<sup>1057</sup>. Por lo demás, esto nos hace entender mejor por qué las creaciones trágicas inconscientes son más perfectas que aquellas que no son plenamente inconscientes: porque en estas últimas el individuo no se ha unido totalmente al Uno-primordial.

---

<sup>1056</sup> Ibid., p. 362.

<sup>1057</sup> Ibid., p. 366.

Pero, a pesar de todo, hemos de dejar abierto un problema: que toda esta explicación que hemos expuesto es incompatible con el hecho de que el espectador artístico —todo espectador artístico, tanto apolíneo como dionisiaco o trágico— tenga que permanecer consciente de estar ante una obra de arte, lo cual implica conservar cierta individualidad. En este sentido Nietzsche es sumamente claro: "el espectador genuino, cualquiera que sea, ha de permanecer siempre consciente [*bewusst*] de tener delante de sí una obra de arte"<sup>1058</sup>. Recordemos que también en los sueños el soñador sabe que está soñando, es decir, que es consciente de que lo vivido es un sueño. Así que debemos decir que en la experiencia estética de la unión mística debe permanecer la consciencia de que se está experimentando una unión mística y, por lo tanto, debe conservarse cierta individualidad, a pesar de que una característica de la unión mística sea su total desprendimiento y olvido.

De todas maneras, la consciencia es el lugar en donde habita la realidad del individuo, su existencia individual, su vida en la apariencia, su experiencia y vida en tanto que individuo. Además, hemos de decir que, si es todo lo experimentado personalmente lo que habita la consciencia, concebir algo del mundo de la vida individual que escape de la consciencia parece ser algo imposible. Por eso, si la consciencia es la que capta la apariencia, será la que capte los horrores del mundo, esto es, la sabiduría de Sileno, tal y como efectivamente antes hemos afirmado. Tenemos que aferrarnos aquí a estas palabras y considerar que la realidad del individuo, su pasado, su vida en la apariencia, es algo que habita en la consciencia o, dicho de otro modo, que es en la consciencia en donde el individuo almacena lo que capta sobre su existencia individual. Se nos revela la consciencia como la captación del mundo de la apariencia, aunque queda abierta, de momento, la cuestión sobre si existe alguna clase de distorsión o, en otras palabras, sobre si la consciencia es capaz de conservar o acceder infaliblemente al mundo de la propia individualidad o, por el contrario, está determinada por algún tipo de marco intelectual.

Así pues, en resumidas cuentas, la existencia del inconsciente nos explica el fenómeno de la ocultación, tanto en las creaciones del arte humano como en la misma creación de la apariencia, nos permite también entender por qué no hay testimonios de verdadera sabiduría entre los griegos, y nos ofrece, además, una mayor comprensión de la unión mística —de cómo no es el individuo quien obtiene la sabiduría dionisiaca y crea arte.

---

<sup>1058</sup> *Ibid.*, p. 360.



## V. Intuición en Schopenhauer

### V. a. La intuición es el punto de partida del conocimiento

Después de intentar ver a través de las turbias aguas del pensamiento de Nietzsche, después de haber estado demasiado tiempo por los crípticos y confusos terrenos de su filosofía, agradeceremos respirar y descansar en la agudeza intelectual de Schopenhauer. Así como la distinción entre el Uno-primordial y la apariencia está inspirada en la distinción schopenhaueriana entre voluntad y representación, no nos extraña que también Nietzsche se haya inspirado en la distinción schopenhaueriana entre intuición y razón para elaborar sus propias ideas. Como ya hemos comentado, Schopenhauer habla de la intuición y la contrapone a la razón. Por supuesto, no podemos dar por hecho ni esperamos que tener presente esta distinción schopenhaueriana nos permita desenredar al completo, con todos sus detalles y minucias, lo que Nietzsche nos dice en su obra; pero, quizás, podamos comprenderle con mayor exactitud.

En *Sobre la visión y los colores* es sumamente claro: "Toda intuición es intelectual [*Alle Anschauun ist eine intellektuale*]"<sup>1059</sup>; y en su obra principal, en donde debemos detenernos, también lo es: "toda intuición es intelectual [*ist alle Anschauung intellektual*]"<sup>1060</sup>. Con esto queda establecido definitivamente que la intuición no es una facultad mágica separada de todo proceso cognoscitivo. Más bien, habríamos de decir que la intuición es precisamente el más primordial y básico proceso cognoscitivo que no solo el hombre, sino que todo animal posee. "La primera manifestación del entendimiento, la más simple, la que siempre existe, es la intuición del mundo real"<sup>1061</sup>, nos dice Schopenhauer. Pero solo comprenderemos por qué toda intuición es intelectual y por qué es la primera manifestación del entendimiento si indagamos en su mecanismo y funcionamiento.

Ante todo, hay que tener en cuenta que aquel que intuye es un sujeto que habita el mismo mundo como representación, que es un individuo perteneciente a este mundo, es decir, que "su conocimiento, que es portador del mundo entero en cuanto representación, al cual condiciona, está sin embargo enteramente mediatizado por un cuerpo"<sup>1062</sup>. Solo bajo esta condición es posible la intuición, porque el entendimiento solo se pone en marcha cuando el sujeto se ve afectado por el mundo y solamente el sujeto se ve afectado por el mundo si tiene

---

<sup>1059</sup> A. Schopenhauer, 1816, *Sobre la visión y los colores. Seguido de la correspondencia con Johann Wolfgang Goethe* (Madrid: Trotta 2013), p. 47.

<sup>1060</sup> A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., p. 39.

<sup>1061</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>1062</sup> *Ibid.*, p. 127.

acceso al mismo mundo por medio de un cuerpo. Por eso el cuerpo "constituye el punto de partida del conocimiento del sujeto"<sup>1063</sup>.

Lo que ocurre es muy sencillo: el sujeto se ve afectado de diferentes modos a través de su cuerpo, recibe estímulos, datos de los sentidos, y es entonces cuando el entendimiento entra en acción y se produce la intuición de un mundo externo al sujeto, es decir, de un mundo de objetos. Sin entendimiento, las simples afecciones del cuerpo no son nada: aquello que "el ojo, el oído y la mano sienten no es intuición"<sup>1064</sup>, sino "meros datos"<sup>1065</sup>; solamente el entendimiento hace algo con estos datos, solamente "el entendimiento transforma de *un* golpe, por medio de su única y simple función, la sensación sorda, sin significado, en intuición"<sup>1066</sup>. Inversamente, sin estas afecciones el entendimiento tampoco podría hacer nada: el entendimiento "nunca podría emplearse si no hubiera otra cosa distinta de la que él pudiera partir"<sup>1067</sup> y tal cosa es la "afección sensorial"<sup>1068</sup>, los estímulos, los datos de los sentidos. De tal manera que el cuerpo es el punto de partida imprescindible del conocimiento: le proporciona "los primeros datos"<sup>1069</sup> a partir de los cuales puede comenzar a obrar.

Esta transformación que el entendimiento opera a partir de los estímulos que el cuerpo recibe consiste en buscar y crear aquello que los ha causado, situándolo en el espacio y en el tiempo y comenzando a ver un objeto. Dicho según Schopenhauer: "Solo en tanto el entendimiento pasa del efecto a la causa, aparece el mundo extendido en el espacio como intuición, cambiando en virtud de la forma, permaneciendo a través de todo tiempo en virtud de la materia"<sup>1070</sup>.

Pero si al final de este proceso es cuando aparece el objeto, no podemos considerar el cuerpo que recibe las afecciones como un objeto. Tampoco el cuerpo puede identificarse con el sujeto, porque entonces, al obrar el entendimiento entre el cuerpo y aquello externo que le provoca ciertas afecciones, se estaría estableciendo una relación de causalidad entre el sujeto y el objeto que, según Schopenhauer, es imposible. Por eso Schopenhauer hablará del cuerpo como de un "objeto inmediato"<sup>1071</sup> que actúa como una especie de puente entre el sujeto y el objeto, un objeto inmediato porque es objeto en tanto que se distingue de un sujeto, es decir,

---

<sup>1063</sup> Ibid., p. 47.

<sup>1064</sup> Ibid., p. 40.

<sup>1065</sup> Ibid., p. 40.

<sup>1066</sup> Ibid., p. 40.

<sup>1067</sup> Ibid., p. 47.

<sup>1068</sup> Ibid., p. 47.

<sup>1069</sup> Ibid., p. 47.

<sup>1070</sup> Ibid., p. 40.

<sup>1071</sup> Ibid., p. 47.

únicamente en tanto que constituye una de las dos formas primarias de la representación, pero no en tanto que el entendimiento del sujeto ha obrado en él con sus formas propias del objeto —esto es, que "precede a la aplicación del entendimiento"<sup>1072</sup>.

Quedémonos con que toda intuición, para Schopenhauer, es intelectual. También tengamos presente que "la *representación intuitiva* [*der intuitiven Vorstellungen*] [...] abarca todo el mundo visible, o la totalidad de la experiencia, junto con las condiciones de la posibilidad de la misma"<sup>1073</sup>. De manera que es "la experiencia la que debe ser pensada como dependiente de la intuición"<sup>1074</sup>, y no al revés.

#### V. b. La razón es una facultad que se sostiene en la intuición

Ahora debemos examinar esa otra facultad de la que habla Schopenhauer, la razón. No será muy difícil entender en qué consiste, ante todo porque su sustento es en su totalidad la intuición, es decir, que la razón es una actividad intelectual que opera a partir de lo que la intuición le ofrece. La razón no puede crear nada por sí misma, obtiene todo su contenido únicamente del conocimiento intuitivo "y no existe sino en relación a él"<sup>1075</sup>: pasar de la intuición a la razón es como pasar "de la luz directa del sol a la tenue luz reflejada de la luna"<sup>1076</sup>. Por eso mismo, por ser un reflejo de la intuición, la razón "con sumo acierto y exactitud ha sido llamada *reflexión*"<sup>1077</sup>. La razón opera con conceptos, conceptos que, consecuentemente, "obtienen todo su contenido únicamente de ese conocimiento intuitivo"<sup>1078</sup>, o, dicho de otro modo: "los conceptos, todo lo meramente pensado no son sino abstracciones, es decir, representaciones parciales de esa intuición, resultantes de una simple eliminación por medio del pensamiento"<sup>1079</sup>.

Así que toda actividad intelectual de la que es capaz el hombre se sostiene en la intuición y podemos estar seguros de que no existe nada que pueda ser conocido a no ser que pase por

---

<sup>1072</sup> Ibid., p. 48.

<sup>1073</sup> Ibid., p. 34.

<sup>1074</sup> Ibid., p. 35.

<sup>1075</sup> Ibid., p. 63.

<sup>1076</sup> Ibid., p. 63.

<sup>1077</sup> Ibid., p. 64.

<sup>1078</sup> Ibid., p. 63.

<sup>1079</sup> Ibid., p. 818.

los filtros del entendimiento. Por eso Schopenhauer es contundente con esta afirmación: "Este mundo como representación existe solo por el entendimiento y para el entendimiento"<sup>1080</sup>.

Pero que la razón esté sostenida en la intuición no significa que no sea capaz de levantar construcciones propias y resaltables. Precisamente es la razón la facultad que permite distinguir a los hombres de los animales, porque la razón "apareció únicamente en el hombre entre todos los habitantes de la tierra"<sup>1081</sup> y porque la razón es la causante de toda cultura. Con la razón se inaugura algo nuevo, se crea el lenguaje y, con su ayuda, la civilización y el Estado, la ciencia, los dogmas y las supersticiones.<sup>1082</sup> Consecuentemente, aparece el *error*, que "puede dominar durante milenios"<sup>1083</sup>. Con la razón el hombre amplía su mundo, extiende los horizontes de la representación hasta lo inaudito, levanta complejas construcciones e intrincados paisajes, deja de vivir únicamente en el presente para comenzar a vivir, también, en el pasado y en el futuro.

#### V. c. La intuición en la contemplación estética

De las dos facultades, solamente la intuición es la que se relaciona con el arte. Así, por ejemplo, nos dice Schopenhauer que "el conocimiento intuitivo [*anschauliche Erkenntniß*], en cuyo dominio se sitúa la idea, se opone radicalmente al conocimiento racional o abstracto [*vernünftigen oder abstrakten*]"<sup>1084</sup>, es decir, que hay una abrupta diferencia entre los dos tipos de conocimiento y que es en la intuición en donde se sitúa la idea —y la idea es aquello que la obra de arte muestra al contemplador: y por eso también nos dice que "[l]a idea solo se conoce intuitivamente [*anschaulich*], y el conocimiento de la idea es el fin de todo arte"<sup>1085</sup>. En cuanto a la música, que no se relaciona con las ideas, sino con la voluntad misma, su universalidad no es la misma que la de los conceptos, sino mayor: "la música es estéril al concepto"<sup>1086</sup> y el músico "actúa al margen de toda reflexión e intencionalidad consciente"<sup>1087</sup> y "revela la esencia íntima del mundo y expresa la más profunda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende"<sup>1088</sup>.

---

<sup>1080</sup> Ibid., p. 40.

<sup>1081</sup> Ibid., p. 64.

<sup>1082</sup> Ibid., pp. 64-65.

<sup>1083</sup> Ibid., p. 63.

<sup>1084</sup> Ibid., pp. 217-218.

<sup>1085</sup> Ibid., p. 269.

<sup>1086</sup> Ibid., p. 286.

<sup>1087</sup> Ibid., p. 286.

<sup>1088</sup> Ibid., p. 286.

La razón, aunque sea propia de la humanidad, no es propia del genio, y el genio, al guiarse en su conducta por la intuición, "se vuelve precisamente por ello irracional"<sup>1089</sup>. Solamente con la intuición se accede a la obra de arte y solamente con la intuición el genio puede crear algo grande y digno. Nos dice Schopenhauer:

Todo conocimiento profundo, incluso la verdadera sabiduría, tiene su razón en la percepción *intuitiva* de las cosas [...] La percepción *intuitiva* ha sido siempre el proceso generador en el que toda verdadera obra de arte, toda idea inmortal, han recibido la chispa de la vida. Todo pensamiento originario se desarrolla en imágenes. En cambio, las obras producto del mero talento, los pensamientos simplemente razonables, las imitaciones, y en general todas las cosas que se calculan únicamente sobre las necesidades del presente y para la contemporaneidad, nacen de *conceptos*.<sup>1090</sup>

No obstante, aunque la intuición sea el punto de partida de toda obra de arte y de todo pensamiento valioso, la razón ha de intervenir para su ejecución. Solo nos basta tener en cuenta que el pensamiento, la filosofía, usa conceptos y palabras; que la poesía necesita un lenguaje; que la música necesita instrumentos y la arquitectura, por ejemplo, cierta comprensión matemática; y que esto ocurre con todas las artes. Por eso tenemos que tener presente que "la razón en el arte [...] en lo que se refiere al asunto principal, no sirve para nada, pero favorece la ejecución, precisamente porque el genio no está disponible a cada hora, y la obra debe perfeccionarse en todas sus partes y constituir una totalidad acabada"<sup>1091</sup>. También nos dice Schopenhauer que el genio tiene el don de ver las ideas, pero que no solo basta con tener este don, sino que es necesario ser capaz de transmitir a los demás la misma capacidad de ver las ideas —por medio de la creación de la obra de arte— y que esto constituye la parte técnica del arte.<sup>1092</sup>

De todos modos, lo principal, lo originario, aquello que da inicio y contenido a una obra de arte o a un pensamiento relevante es la idea, y esta es intuitiva. Además, el contemplador accede a ella únicamente mediante su intuición.

Pero este tipo de intuición es diferente a la intuición estrictamente empírica. En uno de los complementos al libro tercero titulado *Del sujeto puro del conocimiento*<sup>1093</sup> nos dice Schopenhauer que tanto el contemplador artístico como el artista se caracterizan por mantener su intuición desligada de su voluntad, que "la percepción intuitiva enteramente

---

<sup>1089</sup> Ibid., p. 218.

<sup>1090</sup> Ibid., p. 818.

<sup>1091</sup> Ibid., p. 86.

<sup>1092</sup> Ibid., p. 223.

<sup>1093</sup> Ibid., pp. 807-815.

objetiva y depurada de toda volición es la condición del *goce* de los objetos estéticos<sup>1094</sup>, así como de "la *producción* de los mismos"<sup>1095</sup>, y nos habla, en definitiva, de la "objetividad pura de la intuición"<sup>1096</sup>. En cambio, en la intuición propia del mundo empírico la voluntad continúa unida a la intuición, dominándola y utilizándola para sus propósitos. En definitiva: "El *punctum saliens* de toda obra bella, de todo pensamiento grande o profundo, es una intuición enteramente objetiva. Pero una tal intuición está de todo punto condicionada por el completo silencio de la voluntad, que convierte al hombre en sujeto puro de conocimiento"<sup>1097</sup>.

El sujeto que recibe las ideas se convierte en un sujeto puro de conocimiento, en un sujeto en el que la voluntad se ha apagado, en un sujeto en el que la individualidad no existe, en un sujeto en el que el conocimiento no obedece a los caprichos del deseo o a los intereses propios de la individualidad, sino que se ha independizado y reposa en la contemplación de la idea. Nos dice Schopenhauer que "si las ideas deben convertirse en objeto de conocimiento, esto solo puede suceder con la supresión de la individualidad en el sujeto cognoscente"<sup>1098</sup>, que "el sujeto, en la medida en que conoce una idea, deja de ser individuo"<sup>1099</sup>, que "deja de ser individuo, pues el individuo se ha perdido en tal intuición, y se convierte en un *sujeto puro del conocimiento*, que carece de voliciones, de dolor y de temporalidad"<sup>1100</sup>.

Aquí llegamos al efecto redentor del arte: este consiste en que la voluntad se apaga y el individuo deja de ser individuo, olvidándose y desapareciendo el dolor y el tormento propios del mundo como representación. Y aquí nos encontramos, tal y como ya hemos comentado, con una gran diferencia respecto a la redención de la que nos habla Nietzsche en esta obra. Según Nietzsche, la destrucción de la individualidad solo constituye una parte o una cara de la redención: la otra consiste en la unión mística con el Uno-primordial. Dentro de la filosofía de Schopenhauer es absolutamente imposible una unión mística tal y como nos la describe Nietzsche: el mundo como representación es el mismo mundo que el mundo como voluntad, solo que objetivada, es decir, observada, y la destrucción de la representación supone inmediatamente la destrucción de la voluntad. No existe una distinción entre lo en sí y el fenómeno tan radical como para que sea posible la pervivencia de uno de los dos términos sin el otro; negar el mundo de los individuos es negar el mundo como voluntad, escapar de aquel es escapar de este, redimirse de sus sufrimientos es redimirse de la voluntad.

---

<sup>1094</sup> Ibid., p. 811.

<sup>1095</sup> Ibid., p. 811.

<sup>1096</sup> Ibid., p. 807.

<sup>1097</sup> Ibid., p. 811.

<sup>1098</sup> Ibid., p. 198.

<sup>1099</sup> Ibid., p. 204.

<sup>1100</sup> Ibid., p. 207.

## VI. Comparación entre Schopenhauer y Nietzsche

No es necesario decir más para saber qué le ofrece a Nietzsche asumir esta distinción entre los dos tipos de representaciones schopenhauerianas —entre los dos tipos, por lo tanto, de facultades cognoscitivas. Si tenemos presente que él mismo nos dice que debemos llegar a los secretos del arte por la intuición, si tenemos presente que él mismo dice haber llegado a tales secretos por la intuición, lo que Nietzsche logra es asegurarse el camino tomado, justificar su proceder, creer que las verdades halladas son infalibles y creerse un genio. Además, al situar en esa otra facultad lo asociado con la reflexión, los conceptos y el discernimiento lógico, se exime de tener que dar explicaciones de sus ideas intuitivas. Pero también puede entregarse a denigrar esa facultad tan característica de la humanidad, tal y como veremos, sin que sus ideas salgan perjudicadas, porque quedan salvadas en la intuición. Y esta denigración o desprecio no debe sorprendernos: recordemos que para Nietzsche la redención del individuo está en el desprendimiento de la individualidad, en el alejamiento de lo humano, en la renuncia a toda cultura y orden social. Por eso mismo intenta que la intuición mantenga el mínimo contacto con la individualidad, la relaciona con el inconsciente y la asocia con el Uno-primordial —como si fuera una facultad a imagen y semejanza de la facultad de intuir del Uno-primordial.

Por eso mismo, sus ideas se parecen más a revelaciones o a inspiraciones repentinas que carecen —y tienen que carecer— de los procesos propios del pensamiento meditado y riguroso, y entendemos que considere al "místico"<sup>1101</sup> como aquel íntimamente asociado a la sabiduría obtenida por la intuición y como al radical contrario del hombre racional. También entendemos que en una ocasión diga que "he de dirigirme únicamente a quienes están emparentados directamente con la música, tienen en ella, por así decirlo, su seno materno y se relacionan con las cosas casi solo a través de relaciones musicales inconscientes [*unbewusste Musikrelationen*]"<sup>1102</sup>, porque, ciertamente, si se dirigiera a alguien que exigiera cierto grado de discernimiento, la comunicación entre ambos sería muy difícil —como difícil es la comunicación con nosotros, que intentamos comprender lo que Nietzsche nos cuenta.

Todo esto nos obliga a pensar lo siguiente sobre la intuición: que es una forma de ver que pocos tienen, una especie de don, de misticismo, de capacidad de adivinación. Además, nos hacemos a la idea de que esta especie de adivino debe parecerse a la príamida Casandra, es decir, a un adivino al que nadie puede creer, por muy seguro que él esté de sus visiones, porque, si acaso entre los griegos existió alguno de ellos, no se hizo notar entre los que se

---

<sup>1101</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 389.

<sup>1102</sup> *Ibid.*, p. 424.

interesaron en indagar sobre el arte, y si consideramos a Nietzsche como a uno de estos adivinos, sentimos en nosotros mismos la incapacidad de creerle. Todos los griegos sabían de la existencia de los dos dioses, tenían acceso a sus figuras, dirigían quizás diariamente sus ojos a ellas, pero la inmensa mayoría, incluido Aristóteles, estaba ciega, carecía de la capacidad de intuir gracias a ellos los secretos del arte y, en general, del cosmos. El saber estético es complicado de adquirir, muy discriminatorio, reservado solo a elegidos que tienen el don de la intuición, y por eso quizás Nietzsche hable de "profundas doctrinas secretas"<sup>1103</sup>.

En cuanto a la distinción que Schopenhauer hace entre la intuición propiamente empírica y la intuición de las ideas, nada nos cuenta Nietzsche. No obstante, no es muy difícil darnos cuenta de que esta distinción no tiene cabida ni sentido en esta obra de Nietzsche. Antes tuvimos que postular en la intuición del Uno-primordial una distinción entre dos tipos de intuición: una que le permite contemplarse a sí mismo en forma de apariencia y otra que le permite verse tal cual es. Pero esta distinción no encaja con la que hace Schopenhauer: para el Uno-primordial la intuición empírica del mundo de la apariencia se corresponde con la intuición artística, porque este mundo empírico es su obra de arte. La intuición en el Uno-primordial no se diferencia en tanto que observa fenómenos y en tanto que observa obras de arte, porque todo fenómeno es una obra de arte, sino en tanto que el Uno-primordial se observa a sí mismo como apariencia y obra de arte y en tanto que se observa a sí mismo tal como es, su propia esencia, sin construir nada, sin ocultar nada y, por eso mismo, no artísticamente. Si ahora nos fijamos en el individuo, veremos algo parecido: la contemplación artística siempre está asociada a la contemplación de apariencia, no a su desnudez, y esto el arte apolíneo lo muestra de la manera más clara. Quizás la única similitud resaltable sea la pérdida de individualidad que el dionisiacamente poseído sufre al unirse al Uno-primordial, logrando intuir los secretos metafísicos; pero esta intuición es precisamente la intuición del Uno-primordial que hemos opuesto a la intuición artística. Por lo tanto, en fin, la distinción que hace Schopenhauer en la intuición es inviable en esta obra de Nietzsche.

Por lo demás, esta auto-intuición del Uno-primordial que le permite verse tal cual es sin construir ningún tipo de apariencia supone una diferencia crucial con Schopenhauer, porque se está diciendo, en definitiva, que la intuición es capaz de llegar hasta lo en sí. Para Schopenhauer esto es imposible, porque la intuición siempre está unida a la representación: tanto en la intuición empírica como en la intuición artística existe un sujeto y un objeto. Las ideas, por muy alejadas que estén del mundo fenoménico, no dejan de ser objetivaciones de la

---

<sup>1103</sup> Ibid., p. 338.



voluntad —objetivaciones perfectas, pero objetivaciones— y la música misma, tal y como ya mencionamos al hablar de ella, no deja de ser una objetivación de la voluntad —una objetivación inmediata, pero una objetivación.

Como hemos comentado, seguramente a Nietzsche le venía bien seguir a Schopenhauer en lo que respecta a la intuición y al genio: que la intuición es la garantía de un saber valioso, así como la facultad propia del arte, y que el genio es aquel que se mueve por intuiciones. Pero, tal y como hemos visto al exponer la epistemología schopenhaueriana, no podemos afirmar que en Schopenhauer la intuición sea una facultad tan excepcional como en Nietzsche, en el sentido de que sea tan poco común y esté tan alejada de nuestra comprensión y tan cercana a la fantasía. Además, no podemos afirmar que Nietzsche siga a Schopenhauer en todo lo que este cuenta sobre el genio.

El genio, para ambos, se relaciona con la intuición. Pero el genio para Nietzsche es, indudablemente, un servidor del Uno-primordial: crea obras de arte que le ofrecen una mayor redención que la mera apariencia. En Schopenhauer todo es muy diferente, porque el genio no se convierte en un máximo servidor de la voluntad, sino en un desertor, en un ser capaz de emanciparse de su omnipotencia. Nos dice Schopenhauer que el genio "es contradictorio a la naturaleza, pues consiste en que el intelecto, cuyo destino propio es el servicio de la voluntad, se emancipa de este servicio para actuar por su propia cuenta"<sup>1104</sup>. O también nos dice que el genio consiste "en la acción del intelecto libre, es decir, emancipado del servicio de la voluntad"<sup>1105</sup>. Y también, en *La voluntad en la naturaleza*, nos dice que "[l]a completa redención y separación del intelecto de la servidumbre en que se mantiene bajo la voluntad, es privilegio del genio"<sup>1106</sup>.

Aquí hay una radical diferencia que Nietzsche no menciona, pero que nosotros podemos ver con perfecta claridad. Lo importante para Schopenhauer es, tal y como dijimos en su momento, la redención del individuo, y por eso considera que el arte es solo eso, y por eso enaltece el intelecto del genio, capaz de salirse del mundo, negarlo y dejar de existir. Para Nietzsche no solo es importante la redención del individuo, sino también la redención del Uno-primordial, y por eso hace que el arte también le redima, y por eso la facultad relacionada con el genio es una servidora del Uno-primordial.

---

<sup>1104</sup> A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., p. 826.

<sup>1105</sup> *Ibid.*, p. 828.

<sup>1106</sup> A. Schopenhauer, 1836, *Sobre la voluntad en la naturaleza* (Madrid: Alianza editorial 2012), p. 146.

## 8. Razón

El curso más natural de nuestra comprensión nos lleva a considerar que a la intuición se le contrapone solamente otra facultad de conocer, caracterizada, de momento, por el discernir lógico y por el uso de conceptos. Si tuviéramos que asignar una nueva facultad a cada expresión que usa Nietzsche para referirse a lo que claramente se nos aparece como una sola facultad, se nos secaría el cerebro más aún que a Alonso Quijano, no quedándonos más vida que la locura; pues Nietzsche utiliza indistintamente muchos términos, sin pararse en hacer distinciones, con una prolijidad similar a la que antes hubimos mostrado que usa para referirse al Uno-primordial y a la apariencia. Por fortuna, se habla con mucho más detenimiento de esta facultad que de la intuición, de manera que vamos a poder inspeccionarla con bastante nitidez.

### I. Terminología

Para referirse a esta facultad, Nietzsche habla, además del pensar «con conceptos» y del «discernimiento lógico», del "apolíneo discernimiento"<sup>1107</sup>, del "penetrante proceso crítico"<sup>1108</sup>, de la "temeraria confianza en el entendimiento"<sup>1109</sup>, de la "vida guiada por el concepto"<sup>1110</sup>, del "mecanismo de los conceptos, juicios y deducciones"<sup>1111</sup>, de "método racionalista"<sup>1112</sup>, de "naturaleza lógica"<sup>1113</sup>, de "talento crítico"<sup>1114</sup>, de "pensamiento crítico"<sup>1115</sup>, de "saber"<sup>1116</sup>, "pensar"<sup>1117</sup>, "conocimiento"<sup>1118</sup>, "entendimiento"<sup>1119</sup>, de "optimismo teórico"<sup>1120</sup>, de "espíritu de la ciencia"<sup>1121</sup>, de "afán de saber"<sup>1122</sup>, de "pulsión por el saber"<sup>1123</sup>, de "pulsión dialéctica hacia el saber"<sup>1124</sup>, de "pulsión lógica"<sup>1125</sup>, de

---

<sup>1107</sup> Ibid., p. 314.

<sup>1108</sup> Ibid., p. 385.

<sup>1109</sup> Ibid., p. 385.

<sup>1110</sup> Ibid., p. 436.

<sup>1111</sup> Ibid., p. 397.

<sup>1112</sup> Ibid., p. 385.

<sup>1113</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1114</sup> Ibid., p. 382.

<sup>1115</sup> Ibid., p. 382.

<sup>1116</sup> Ibid., p. 397.

<sup>1117</sup> Ibid., p. 396.

<sup>1118</sup> Ibid., p. 397.

<sup>1119</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1120</sup> Ibid., p. 397.

<sup>1121</sup> Ibid., p. 405.

<sup>1122</sup> Ibid., p. 397.

<sup>1123</sup> Ibid., p. 409.

<sup>1124</sup> Ibid., p. 405.

"discernimiento consciente"<sup>1126</sup>, de "conocer consciente"<sup>1127</sup>, de "consciencia apolínea"<sup>1128</sup>, de "consciencia"<sup>1129</sup> o, también, de "*nous*"<sup>1130</sup>. Establezcamos nosotros un término para asegurar la claridad de nuestra exposición, tomemos como representante de todos ellos el término *razón*, y aunque bien es cierto que al enumerar todos aquellos términos ya nos podemos hacer una idea del significado que pretende tener, tratemos de ser más precisos y adentrémonos sin precipitación y con atención en este nuevo terreno que se nos presenta.

Antes de nada, debemos decir que la razón siempre aparece referida a los hombres: ejercida por su mano, por su culpa; de manera que en principio no podemos afirmar que también el Uno-primordial posea esta facultad. Además, ya hemos visto que la intuición es la que permite la contemplación artística en el individuo y, por lo tanto, también en el Uno-primordial; que según los *Fragmentos* el mundo de la apariencia es la auto-intuición del Uno-primordial; que la diferenciación entre la intuición y la razón toma elementos de la misma diferenciación que hace Schopenhauer y que para este la intuición es la facultad de aplicar el entendimiento, es decir, las formas del objeto que constituyen las leyes de lo que para Nietzsche sería el mundo de la apariencia; por lo que no tenemos necesidad de afirmar en el Uno-primordial otra facultad más, la propia de la razón, pues la sola intuición explica su actividad creativa.

## II. La razón es una pulsión

### II. a. La razón accede adecuadamente al mundo de la apariencia

De momento, vemos que la razón es algo mediato, en contraposición a la inmediatez que hemos visto asociada a la intuición, porque se habla, efectivamente, de un proceso, de un mecanismo, de un método, y también de conceptos, palabras, juicios y deducciones. Pero encontramos otros términos que nos hacen pensar que esto es algo más que un proceso, algo más envolvente de lo que nos imaginamos, porque se habla, en general, de pensar, de saber, de conocimiento, de entendimiento, de consciencia o de *nous*, de manera que aquella otra facultad de intuir queda casi relegada a estar fuera del intelecto y a ser una especie de facultad mágica, que es precisamente la idea a la que nos habíamos tenido que acercar cuando antes la tratamos. Pero ahora estamos hablando de la razón y, para comenzar con nuestra dilucidación,

---

<sup>1125</sup> Ibid., p. 390.

<sup>1126</sup> Ibid., p. 386.

<sup>1127</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1128</sup> Ibid., p. 344.

<sup>1129</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1130</sup> Ibid., p. 386.

centrémonos en lo siguiente: que esta pulsión, la razón, está ligada a la "creencia en la sondeabilidad de la naturaleza de las cosas"<sup>1131</sup> o, dicho con otras palabras, a la "creencia inquebrantable de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar alcanza los abismos más hondos del ser"<sup>1132</sup>. En otro lugar también nos dice que la razón, "de la mano de la causalidad, pretende poder sondear la esencia íntima de las cosas"<sup>1133</sup>. Y aquí mismo debemos detenernos, porque nos topamos con que la razón sigue las directrices de la causalidad, es decir, que sigue las leyes de la apariencia y no unas leyes propias de la misma razón, pretendiendo de esta manera alcanzar los saberes más profundos del mundo.

Antes habíamos dicho que el mundo de la apariencia está regido por el *principium individuationis* y por la causalidad, con lo que habíamos tenido que asumir que no se diferenciaba, en este sentido, del schopenhaueriano mundo como representación; pero también habíamos dicho que el mundo de la apariencia es una representación del Uno-primordial, de manera que el *principium individuationis* y la causalidad son *a priori* del mismo Uno-primordial y no del individuo, con lo que habíamos tenido que aceptar una radical diferencia, en este sentido, respecto al pensamiento de Schopenhauer. Ahora vemos que la razón pretende alcanzar el conocimiento del mundo siguiendo el curso de la causalidad, lo que nos podría hacer pensar que la causalidad es un *a priori* que la razón impone e imprime al mundo, es decir, que la causalidad es algo perteneciente a la razón y no a la apariencia. Pero no podemos negar que la apariencia sea una representación del Uno-primordial y, por lo tanto, que la causalidad, así como el tiempo y el espacio, sean formas pertenecientes a la apariencia. Además, hemos visto que esta representación es una auto-intuición del Uno-primordial, así que las formas propias del objeto son desplegadas por la intuición —por la intuición del Uno-primordial, no de un supuesto sujeto humano. La única manera de entender esta tendencia de la razón es afirmar que la razón, en realidad, al menos según esto, no impone un orden propio, sino que sigue el orden ya existente en el mundo de la apariencia. Por eso nos dice Nietzsche que la razón "intenta abarcar, en círculos cada vez más amplios, el mundo entero de los fenómenos"<sup>1134</sup>.

Esto quiere decir que la razón puede acceder sin deformaciones al mundo de la apariencia, que no hay una distinción entre el mundo de la apariencia y aquello que la razón capta sobre dicho mundo, sino una perfecta adecuación. La relación entre la razón y la apariencia es extremadamente íntima y, por eso, nos encontramos con las expresiones ya mencionadas

---

<sup>1131</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 397.

<sup>1132</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>1133</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>1134</sup> *Ibid.*, p. 397.

«apolíneo discernimiento» o «consciencia apolínea» para hablar de la razón, porque la razón sigue las líneas que Apolo construye, sus leyes, sus formas y sus principios. Que la razón acceda a las construcciones de la apariencia, que las observe, que siga sus contornos y sus movimientos con total fidelidad, no deja de resultar bastante sorprendente.

Antes hemos llegado a la conclusión de que la contemplación de la apariencia por parte del Uno-primordial es una intuición, es decir, que el mundo de la apariencia es un mundo construido por la facultad de intuir, de manera que si ahora decimos que la razón accede a dicho mundo, estamos aceptando que la razón consiste en observar las obras de la intuición, seguir sus pasos, imitar lo que le ofrece. La situación a la que llegamos es que la razón es una facultad intelectual que contempla lo que otra facultad intelectual ha creado, así que de momento no podemos ver en la razón una fuerza capaz de imponer orden alguno en el mundo, sino precisamente lo contrario.

## II. b. La razón no se identifica con Apolo

Estamos viendo que la razón sigue los pasos de la intuición, que sigue el curso de la causalidad, que recorre el mundo de la apariencia con total adecuación, que persigue las construcciones apolíneas y, en fin, que puede ser confundida con Apolo. No obstante, no puede haber similitud entre la razón y Apolo, sobre todo porque después veremos que la razón es un fenómeno no artístico, mientras que la pulsión apolínea, como sabemos, es una pulsión artística. Además, tal y como antes hemos mencionado, la razón siempre la observamos unida a la *subjetividad* del individuo, mientras que la pulsión apolínea, como sabemos, es una pulsión perteneciente al mundo de la apariencia, es decir, perteneciente a la subjetividad del Uno-primordial. Si afirmáramos una equiparación, habríamos de aceptar que lo apolíneo, contrariamente a todo lo que hemos expuesto, no sería una pulsión de la naturaleza que abarcara el mundo entero, no sería una pulsión real de la naturaleza, no existiría fuera de la mente del individuo y no sería una representación del Uno-primordial —sino, en todo caso, una representación de una representación—, e inversamente habríamos de aceptar que la razón no sería una facultad exclusivamente humana, sino que comprendería todo lo que es Apolo, es decir, que la razón sería la pulsión constructora de la apariencia, la misma auto-intuición del Uno-primordial a través de la cual se representa el mundo de la apariencia, de modo que estaríamos negando una distinción entre ambas facultades y estaríamos afirmando, más bien, una similitud absoluta —y Nietzsche habría fracasado a la hora de enaltecer la intuición y denigrar la razón.

A pesar de todo, es indudable que existe confusión entre la razón y Apolo y ahora debemos mostrar el motivo por el que Nietzsche parece haber sido tan poco estricto a la hora de distinguir entre ambos.<sup>1135</sup> Es cierto que no nos sorprendería no hallar motivo alguno —y que este caso de imprecisión fuera uno de los muchos que comete Nietzsche a lo largo de la obra—, pero nos parece que hay uno que, en todo caso, nos aporta una interesante curiosidad y, además, nos permite estar más seguros de que toda esta confusión es simplemente una confusión.

En un principio, es decir, antes de engendrar esta obra, Nietzsche no distinguía entre los dos, es decir, que Apolo, la apariencia, la actividad cognoscitiva constructora del Uno-primordial, también englobaba la razón humana, o, dicho de otro modo, que la razón humana era una expresión apolínea. En los primeros momentos de gestación de la obra —aunque no en la obra misma— Nietzsche todavía no diferenciaba entre la razón y Apolo; por eso la indistinción seguirá presente como un residuo de aquellos tanteos iniciales.

Que en un principio la razón y Apolo fueran idénticos, que en un principio Apolo fuera el logos, lo sabemos sobre todo porque en los *Fragmentos* que versan sobre los comienzos de estas inquietudes nos encontramos, por ejemplo, con que la tragedia está constituida por dos elementos, por la música y por la acción, pero que la música es identificada con el corazón, con la voluntad, mientras que la acción es identificada con el entendimiento, con el intelecto<sup>1136</sup>. Nos encontramos con que el arte apolíneo es considerado un arte en donde se incluye la palabra, la dialéctica<sup>1137</sup>, y también con que la dialéctica es el "arte de la «apariencia»"<sup>1138</sup>. En otra ocasión se dice que "[l]a lógica es la ciencia pura del fenómeno y se refiere solamente a la apariencia"<sup>1139</sup> y que la belleza es el reflejo de la lógica, es decir, que "las leyes de la lógica son

---

<sup>1135</sup> No han faltado quienes se han dado cuenta de la insatisfactoria diferenciación entre la razón y Apolo, como Paul Valadier, 1974, *Nietzsche y la crítica del cristianismo*, Op. cit., p. 563, quien trata esta cuestión y nos dice, en definitiva, que en esa obra Apolo es "confundido con el socratismo", es decir, con la pulsión racional —pues después veremos que Sócrates es el genuino exponente de esta pulsión. Pero debido a esta insatisfactoria diferenciación ha habido algunos que parecen haber entrado en total desconcierto y parecen haber identificado ambas pulsiones. Así, por ejemplo, escuchamos decir que la razón es "una degeneración de los impulsos apolíneos", en José Emilio Esteban Enguita, 1999, *Metafísica y política en El nacimiento de la tragedia*, pp. 35-49 de la revista *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, Nº 8-9, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México 1999), p. 43. También lo siguiente: "Para Nietzsche, Sócrates ejemplifica la patología de lo apolíneo", en Carlos Rivas, 2000, *El dionisiaco y lo apolíneo como elementos configuradores de lo humano (Una lectura de "El nacimiento de la tragedia" de Nietzsche)*, pp. 131-157 de la revista *Lógoi. Revista de Filosofía*, nº 3, (Caracas: Universidad Católica Andrés Bello 2000), 140.

<sup>1136</sup> Fragmento 1 [49]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., pp. 70-71.

<sup>1137</sup> Fragmento 3 [27]. *Ibid.*, p. 100.

<sup>1138</sup> Fragmento 3 [36]. *Ibid.*, p. 101.

<sup>1139</sup> Fragmento 6 [7]. *Ibid.*, p. 142.

el objeto de las leyes de lo bello<sup>1140</sup>. También se habla de la contraposición de lo apolíneo y lo dionisiaco como "[l]a lucha entre la visión científica del mundo y la visión religiosa del mundo"<sup>1141</sup>. El hombre teórico, el hombre científico y racional se identifica con un "[a]polinismo sin límites, búsqueda desmesurada de conocimiento"<sup>1142</sup>. Asimismo, Sócrates, que es el ejemplificador del hombre racional, es "el individuo apolíneo"<sup>1143</sup>. De manera contundente se nos dice que "[t]oda ciencia se dirige a la *apariencia*, en la medida en que se atiende estrechamente a la individuación y nunca reconoce la unidad del ser. En este sentido es apolínea"<sup>1144</sup>. O también se habla, en definitiva, de "[l]a ciencia como impulso apolíneo"<sup>1145</sup>.

Pero todavía podríamos observar la ausencia de una diferenciación entre Apolo y la razón en la conferencia *Sócrates y la tragedia griega*, una conferencia pronunciada casi dos años antes de la publicación de la obra que tratamos —la segunda conferencia que versó sobre estos asuntos de la tragedia, después de *El drama musical griego*—<sup>1146</sup> y en donde se habla de la degeneración de la tragedia por parte de Sócrates. Aquí encontramos, por ejemplo, lo siguiente: "En Sócrates se personificó *una* de las facetas de lo helénico, aquella *claridad apolínea*, sin mezcla de nada extraño"<sup>1147</sup>.

Tenemos que la razón sigue el curso de las leyes de la apariencia, y que así pretende conocer todo el mundo, hasta lo más profundo, y que cree poder lograrlo —pues hay un "optimismo escondido en la esencia de la lógica"<sup>1148</sup>. Tenemos que aceptar, ante la ausencia de rastros que nos hagan pensar lo contrario, que aquello que la razón va recogiendo es exactamente lo mismo que la apariencia o, dicho de otro modo, que hay adecuación absoluta entre lo pensado y el mundo físico pensado. Es decir, la razón pretende alcanzar las verdades del mundo recorriendo el mundo de la apariencia, y como el mundo de la apariencia no es algo que la razón crea, sino que es una creación de la intuición del Uno-primordial, tenemos que decir que la razón es capaz de acceder fielmente al mundo de la apariencia. Esto nos ha hecho relacionar a Apolo con la razón y hemos visto que esta cercanía se explica porque ambas pulsiones una vez fueron una sola.

---

<sup>1140</sup> Fragmento 6 [7]. Ibid., p. 142.

<sup>1141</sup> Fragmento 6 [9]. Ibid., p. 142.

<sup>1142</sup> Fragmento 6 [13]. Ibid., p. 144.

<sup>1143</sup> Fragmento 7 [84]. Ibid., p. 160.

<sup>1144</sup> Fragmento 7 [86]. Ibid., p. 161.

<sup>1145</sup> Fragmento 7 [101]. Ibid., p. 163.

<sup>1146</sup> El 1 de febrero de 1870, mientras que *El nacimiento de la tragedia* apareció, como sabemos, a principios de 1872.

<sup>1147</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 458.

<sup>1148</sup> Ibid., pp. 398 o 410.

## II. c. La razón llega hasta los secretos metafísicos del mundo

Ahora bien, hablar de la creencia en que la razón, siguiendo el hilo de la causalidad, puede llegar a los abismos más hondos del ser es lo mismo que hablar de la creencia en que indagando en la apariencia, sin salir de ella, siguiendo el devenir de los fenómenos, se puede llegar a las profundidades de donde se alimentan sus raíces, es decir, a la sabiduría dionisiaca. Esto en seguida nos recuerda a lo que comenta Schopenhauer respecto a la imposibilidad de que recorriendo el mundo como representación se pueda llegar a su núcleo profundo, a lo en sí, tal y como nos dice en su obra principal: "en el camino del *conocimiento objetivo*, es decir, el que parte de la *representación*, nunca se irá más allá de la representación, o sea, del fenómeno; se permanecerá siempre en el lado externo de las cosas, sin poder penetrar y explorar su interior, lo que son en sí mismas, o sea, para sí mismas"<sup>1149</sup>. Precisamente nos dice Nietzsche que Kant y Schopenhauer demostraron que la razón es incapaz de llegar a las profundidades metafísicas del mundo, logrando "la victoria más difícil, la victoria sobre el optimismo que está escondido en la esencia de la lógica"<sup>1150</sup>, esto es, la victoria sobre el optimismo de la lógica que creía poder alcanzar estas profundidades. Este optimismo, "apoyado en las *aeternae veritates* para él inobjektibles, ha creído en la cognoscibilidad y sondeabilidad de todos los enigmas del mundo y ha tratado el espacio, el tiempo y la causalidad como leyes totalmente incondicionales de validez universal"<sup>1151</sup>. Como sabemos, Kant y Schopenhauer no tratan así el espacio, el tiempo y la causalidad, y por lo tanto no están presos en esta pretensión científica que se queda dando vueltas en el fenómeno. La razón, en definitiva, por medio de Kant y Schopenhauer, llega "hasta sus propios límites"<sup>1152</sup> y, al llegar aquí, "fracasa su optimismo"<sup>1153</sup>.

No obstante, aquí Nietzsche dice algo más: que Kant y Schopenhauer, además de demostrar la ineficacia de la razón para desvelar los secretos últimos del mundo, llegaron a dichos secretos. No nos comenta cómo llegaron a dichos secretos, pero sí nos dice cómo los dieron a conocer al mundo: la sabiduría dionisiaca a la que llegaron es una "*sabiduría dionisiaca* expresada en conceptos"<sup>1154</sup>, lo que quiere decir que los conceptos y la razón ha sido capaz de aprehender esta sabiduría. Esto nos obliga a pensar que la pretensión de la razón de poder sondear la naturaleza no es tan osada como pareciera, porque, de cualquier manera, es capaz de

---

<sup>1149</sup> A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., p. 635.

<sup>1150</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 410.

<sup>1151</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>1152</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>1153</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>1154</sup> *Ibid.*, p. 418.



conceptualizar lo que parecía imposible; pero en realidad este uso de la razón en Kant y Schopenhauer es una excepción y Nietzsche establece una de sus distinciones recurrentes: nos dice que con la filosofía de estos dos pensadores "el lugar de la ciencia como meta suprema lo ocupa la sabiduría"<sup>1155</sup>, es decir, que distingue entre un uso de la razón ilegítimo y otro legítimo. En otra ocasión expresa esta distinción contraponiendo la razón que deviene sabiduría y la razón "en sus niveles inferiores"<sup>1156</sup>.

Si tal distinción se quedase aquí, pasaríamos de largo sin escandalizarnos demasiado, pero no se queda aquí. Recordemos que la sabiduría dionisiaca la encontramos en la música y es fundamental para la creación de la tragedia. Ahora nos dice Nietzsche que esta nueva sabiduría da origen a "una cultura que yo me atrevo a designar como trágica"<sup>1157</sup>, a una cultura que ha descubierto que hay profundidades en el mundo que el fenómeno ocultaba, que se ha desprendido de "los engaños de las seductoras desviaciones de las ciencias"<sup>1158</sup> y "se dirige con mirada inalterada hacia la imagen total del mundo"<sup>1159</sup>. Y esta cultura «trágica», esta sabiduría dionisiaca «expresada en conceptos» —esta "nueva forma de conocimiento, *el conocimiento trágico*"<sup>1160</sup>—, también, "para que se pueda soportar, necesita del arte como protector y remedio"<sup>1161</sup>, o, dicho de otro modo, que "el afán de insaciable conocimiento optimista"<sup>1162</sup> aparece en Kant y en Schopenhauer "transmutado en resignación trágica y en necesidad de arte"<sup>1163</sup>, mientras que este afán aparece en la ciencia vulgar e inferior "de manera hostil al arte y tiene que detestar íntimamente sobre todo el arte trágico-dionisiaco"<sup>1164</sup>.

Esto quiere decir que no solo la música, sino que la misma razón puede dar origen a la creación artística de la tragedia, de manera que parece innecesario tener una experiencia dionisiaca para la creación de la tragedia y Dioniso mismo también parece innecesario. En la sobrevaloración de la filosofía kantiana y schopenhaueriana Nietzsche tiene que apartar, por lo tanto, esta filosofía del resto de las actividades propias de la razón, hacer una excepción, afirmar lo contrario y, en vez de enemistarla con Dioniso, igualarla y hacerla capaz de llegar a donde supuestamente solo Dioniso puede llegar, a la sabiduría dionisiaca que da origen a la tragedia.

---

<sup>1155</sup> Ibid., p. 411.

<sup>1156</sup> Ibid., p. 398.

<sup>1157</sup> Ibid., p. 411.

<sup>1158</sup> Ibid., p. 411.

<sup>1159</sup> Ibid., p. 411.

<sup>1160</sup> Ibid., p. 398.

<sup>1161</sup> Ibid., p. 398.

<sup>1162</sup> Ibid., p. 398.

<sup>1163</sup> Ibid., p. 398.

<sup>1164</sup> Ibid., p. 398.

Todo esto nos recuerda a Eduard von Hartmann, ante el cual debemos detenernos brevemente. Es interesante que Nietzsche mandara un ejemplar del *Nacimiento de la tragedia* a Hartmann, lo que sin duda nos muestra el deseo de demostrar su valía ante este pensador y que en alguna medida le apreciaba.<sup>1165</sup> Si observamos su correspondencia, vemos, efectivamente, que Hartmann fue de cierto interés para Nietzsche, concretamente su obra *Filosofía de lo inconsciente*. Por el tiempo en el que se familiarizaba con las obras teóricas de Wagner, también lo hacía con la de Hartmann, y al amigo que le recomendaba leer *Ópera y drama* de Wagner, también le decía que "[u]n libro importante para ti es *La filosofía del inconsciente* de Hartmann, a pesar de la deshonestidad del autor"<sup>1166</sup>.

Si prestamos atención a esta obra de Hartmann descubrimos precisamente la idea de que la consciencia se desarrolla en el hombre hasta los límites en los que ha de reconocer el pesimismo respecto al mundo entero, lo que traducido en el lenguaje de la obra de Nietzsche quiere decir lo siguiente: que la razón se desarrolla hasta unos límites en los cuales aparece la sabiduría dionisiaca. Además, también nos habla Hartmann de un estadio posterior a este pesimismo:

Desde luego, la conciencia no puede ser un fin en sí mismo. Ella nace con dolores, alimenta su existencia con dolores, crece a cambio de dolores, ¿y qué ofrece a cambio de todo esto? ¡Una vana autorreflexión [*Selbstbespiegelung*]! Si, por lo demás, el mundo fuese bello y valioso, se le podría tener a él también *por bueno*, igual que sería buena la vana autocomplacencia en la contemplación de su imagen especular en la conciencia, por débil que esta fuese; pero un mundo que es de un extremo a otro miserable, y cuya visión nunca puede dar alegría, sino que su existencia debe ser condenada, tan pronto como se llega a entenderlo, un mundo tal, ¿habría de tener por fin último racional su desdoblamiento ideal en el espejo de la conciencia, y encima considerar ese desdoblamiento especular como un fin en sí mismo? ¿No hay suficiente miseria real como para repetirla otra vez en la linterna mágica de la conciencia?<sup>1167</sup>

Hay que tener en cuenta que Hartmann, según él mismo nos dice, se guía más por Hegel que por Schopenhauer<sup>1168</sup> y habla de un fin final en el que el pesimismo alcanzado mediante la razón es un medio para alcanzar este fin. El fin es la redención, pero no una redención individual, sino cósmica; en este sentido es muy diferente a Schopenhauer, quien dedicó sus

---

<sup>1165</sup> En abril de 1872 le escribe a su editor Ernst Wilhelm Fritsch (F. Nietzsche, *Correspondencia II*, Op. cit., p. 282): "Hoy le ruego otra vez que mande en mi nombre algunos ejemplares a mi costa. No sé las direcciones, pero en Leipzig no debe ser difícil averiguarlas. Esto es, un ejemplar al historiador de la música Ambros, que ahora creo que vive en Viena (este envío me lo ha sugerido Bülow, a mí nunca se me habría ocurrido). Después al autor de la *Filosofía del inconsciente*, E. von Hartmann".

<sup>1166</sup> Carta del 4 de agosto de 1869 dirigida a Carl von Gersdorff, *Ibid.*, p. 78.

<sup>1167</sup> Eduard von Hartmann, 1869, *La filosofía de lo inconsciente* (Madrid: Alianza editorial 2022), pp. 646-647.

<sup>1168</sup> "Así pues, si hubiese que caracterizar la posición de mi sistema filosófico en la historia de la filosofía, puede decirse que este sistema constituye una síntesis de Hegel y de Schopenhauer, bajo el decisivo predominio del primero" (*Ibid.*, p. 166).

esfuerzos a la redención del individuo, pero no a la redención de la entera voluntad. Efectivamente, por mucho éxito que tenga un individuo para convertirse en asceta y negar la voluntad, no por ello va a salvar la entera humanidad y el entero cosmos: la voluntad seguirá existiendo y la renuncia del asceta tendrá el significado de una muerte más.<sup>1169</sup> La redención de la que habla Hartmann es la redención metafísica de la voluntad:

¿[P]odrá aún dudarse de que lo inconsciente, que en su omnisciencia piensa unidos el fin y el medio, ha creado la conciencia *precisamente solo para redimir a la voluntad de la infelicidad de su querer*, de la que ella misma no se puede redimir, y que el fin último del proceso cósmico, al que sirve la conciencia como último medio, *sea realizar el estado de felicidad más grande posible, a saber: el de la carencia de dolor?*<sup>1170</sup>

Y para que esta redención sea posible, la humanidad —no un hombre— debe alcanzar la consciencia de los sufrimientos del mundo, el pesimismo respecto al mundo, lo cual es inevitable debido al propio desarrollo de la consciencia. Entonces la negación de la voluntad la realizará la humanidad y, debido a que la humanidad constituye la mayor y más contundente objetivación de la voluntad, la voluntad entera será negada y quedará redimida.

En esta obra de Nietzsche también el mundo de la apariencia y de los hombres tiene la finalidad de redimir al Uno-primordial; pero hay varias diferencias muy resaltables respecto a la obra de Hartmann. La primera es que para Hartmann la consciencia es, en definitiva, la que salva a la voluntad de su inevitable sufrimiento, mientras que para Nietzsche la consciencia no redime al Uno-primordial, sino, en todo caso, permite o promueve mediante la sabiduría dionisiaca la creación trágica, el arte trágico, que es lo que redime verdaderamente al Uno-primordial —junto a todo el arte en general. Además, la redención de la voluntad en Hartmann consiste en la negación del mundo, en el final absoluto de la existencia, mientras que en Nietzsche la redención del Uno-primordial consiste en lo contrario: en que el mundo siga existiendo, en que sus objetivaciones continúen y se perfeccionen a través del arte. Esto

---

<sup>1169</sup> Respecto al ascetismo del que habla Schopenhauer, nos dice: "Pero poniendo lo imposible como posible, ¿qué se seguiría de ello? Pues que uno de los múltiples rayos o una de las objetivaciones individuales de la voluntad única, que se refería a este individuo, es retirado de su actualidad, y este hombre muere. Pero esto es, *ni más ni menos*, lo que sucede con cada defunción, dando lo mismo cuál haya podido ser su causa, y la voluntad única y total no se encuentra en adelante en ninguna situación diferente que la que tiene lugar cuando a un hombre cualquiera le ha golpeado, por ejemplo, una teja; la voluntad prosigue después, igual que antes, sin que su fuerza se menoscabe y sin la menor disminución de la infinitud e insatisfacción del impulso vital, sirviéndose de la vida allí donde la encuentra y puede echar mano de ella; pues la voluntad no puede hacerse más lista por muchas experiencias que haga, ni puede padecer un quebranto cuantitativo en su esencia o sustancia mediante la retirada de una dirección de actividad meramente unilateral. Por esto, la tendencia a negar la voluntad *individual es estúpida e inútil*, incluso más estúpida que el *suicidio*, puesto que logra lo mismo que él, solo que mucha más lentamente, y con mayor tormento, a saber: suprimir este fenómeno, pero sin alterar la esencia que, por cada fenómeno individual que se suprime, se objetiva incesantemente en nuevos individuos" (Ibid., p. 655).

<sup>1170</sup> Ibid., p. 650.

quiere decir que para Hartmann la redención de la voluntad es definitiva: cuando se produce, esta muere completamente y "todo lo que llamamos existente (organización, materia, etc) *eo ipso* desaparece y termina"<sup>1171</sup>. Es decir, una vez llegado el fin final, "*terminan el proceso y el mundo [der Process und die Welt aufhört]*", y ciertamente sin que quede ningún resto mediante el cual el proceso pudiese otra vez ponerse a girar"<sup>1172</sup>. Como sabemos, el Uno-primordial del que habla Nietzsche no tiene una redención definitiva: su dolor primordial no se detiene y continuamente necesita la redención.

Pero no nos detengamos en este pensador y sigamos con Nietzsche. Estábamos diciendo que la ciencia, al llegar a sus límites, "tiene que convertirse en *arte*"<sup>1173</sup>. O en otras palabras: "solo después de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta su límite, y de que su pretensión de validez universal esté aniquilada por la demostración de esos límites, sería lícito esperar un renacimiento de la tragedia"<sup>1174</sup>. Pero esto ya ha acaecido con Kant y Schopenhauer, según hemos visto y seguimos viendo:

[N]aturalezas grandes, ocupadas en asuntos de relevancia universal, han sabido utilizar con increíble sensatez el armamento de la ciencia misma para poner de manifiesto los límites y el carácter condicionado del conocer en general y para negar con ello decididamente la pretensión de la ciencia de poseer validez universal y fines universales<sup>1175</sup>.

Ahora bien, esta pretensión de la ciencia o este optimismo era poder desentrañar los secretos del mundo siguiendo el hilo de los fenómenos y es cierto que se ha llegado a desvelar que los fenómenos son solo ilusión que recubren una verdadera realidad; pero es indudable que este optimismo ha triunfado, por mucho que Nietzsche diga lo contrario, pues, según él, ha llegado a la sabiduría dionisiaca, es decir, no solamente ha llegado a desvelar la ilusión del fenómeno y a vislumbrar una verdadera realidad detrás de él, sino que ha logrado alcanzar los secretos de esta verdadera realidad. Aquí podríamos pensar que al menos Schopenhauer no llegó a sus profundos saberes mediante la razón, sino mediante la intuición; pero recordemos que la intuición en Schopenhauer es diferente que en Nietzsche y, de todos modos, en todo este asunto parece que esta distinción se ha olvidado y solo se nos está hablando de la razón, no de la intuición: de que la ciencia es la que ha llegado a la sabiduría dionisiaca, de que esta ha sido expresada en conceptos —y los conceptos son propios de la razón. Por lo demás, siguiendo con Schopenhauer, nos asombra que su filosofía exprese en conceptos la sabiduría dionisiaca,

---

<sup>1171</sup> Ibid., p. 161.

<sup>1172</sup> Ibid., p. 669.

<sup>1173</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 396.

<sup>1174</sup> Ibid., p. 405.

<sup>1175</sup> Ibid., p. 410.

pues nosotros no vemos por ninguna parte un Uno-primordial que sufre eternamente y que se observa y se crea una imagen de sí mismo para alivio de su dolor, una imagen que constituye el mundo en el que vivimos en tanto que individuos.

Quizás también Nietzsche sitúa a Goethe en la misma línea que Kant y Schopenhauer. Así parece hacerlo cuando nos dice que Fausto muestra la insatisfacción del hombre moderno, sus dudas sobre la omnipotencia de la razón y, "desde el extenso y desolado mar del saber"<sup>1176</sup>, el deseo de una costa. Así parece hacerlo, también, cuando nos dice que Goethe ha mostrado "que para el ser humano moderno el ser humano no teórico es algo increíble y que produce estupefacción, de tal modo que se necesita de nuevo de la sabiduría de un Goethe para incluso encontrar comprensible, más aún, perdonable, una forma de existencia tan sorprendente"<sup>1177, 1178</sup>.

### III. d. La razón interfiere en el mundo de la apariencia

De todos modos, volviendo a lo principal, lo que de momento podemos decir es que la razón observa lo que el mundo ya es —lo que la intuición ha construido. Pero podríamos decir que la razón sí aporta elementos propios, que no es solo una repetición de la intuición, sino algo más. Recordemos que Schopenhauer nos dice que la razón no solo consiste en seguir los dictámenes de la intuición, sino en la creación y en el dominio del lenguaje, del concepto, que hace posible todo lo propiamente humano —la ciencia, la civilización—, y que con la razón el mundo como representación se amplía enormemente. Recordemos que Nietzsche también nos habla de la palabra, del concepto, del juicio o de la ciencia. Así que podríamos inclinarnos a considerar que la razón no solo sigue los pasos de la intuición, sino que posee elementos propios y crea un mundo propio, es decir, que despliega un orden propio.

De todos modos, por muy grande que sea el mundo que la razón construya con sus propias leyes y sus propios materiales, no podemos concluir que sea capaz de imponer su orden en el mundo de la apariencia, es decir, que pase de ser una creación *subjetiva* del individuo a afectar al mundo en el que el individuo vive. Con lo que llevamos diciendo hasta ahora solo podemos decir que la razón sigue las pautas de la apariencia y se construye las propias y que pretende

---

<sup>1176</sup> Ibid., p. 409.

<sup>1177</sup> Ibid., p. 410.

<sup>1178</sup> Para una relación entre el *Fausto* y *El nacimiento de la tragedia*: Kilian Laverna Biescas, 2017, *Texturas goethianas en el joven Nietzsche: apuntes sobre las funciones del Fausto en el Nacimiento de la tragedia*, pp. 43-61 de la revista *Estudios Nietzsche*, nº 17, (Málaga: Universidad de Málaga 2017).

llegar y llega hasta la sabiduría dionisiaca, pero no podemos concebir cómo puede intervenir en el mundo.

Sin embargo, Nietzsche nos habla de *nous* y no podemos evitar pensar que debe de ser posible una influencia, una intervención, una intromisión de la razón en el mundo de la apariencia.

Traigamos al presente lo que nos dice Anaxágoras, según Diógenes Laercio:

El clazomenio Anaxágoras, hijo de Hegesibulo o Eubulo, fue discípulo de Anaxímenes, y el primero que dio primacía al intelecto sobre la materia. Al comienzo de su libro, expresándose de una manera agradable y solemne, dice: «Todas las cosas estaban juntas; después llegó el intelecto y las ordenó cósmicamente». Por lo cual [Anaxágoras] fue también apodado «Intelecto», y de él dice Timón, en sus *Sátiras*:

*Se cuenta por allí que existe Anaxágoras, valiente héroe,*

*[llamado] Intelecto, pues tenía un intelecto que despertó súbitamente,*

*y combinó todas las cosas, que, juntas, habían estado confundidas.*<sup>1179</sup>

De forma parecida podríamos entender la razón de la que aquí se está hablando: como un principio ordenador, como un principio o fuerza que tiende a ordenar, que se obceca por ordenar, que no puede hacer otra cosa que ordenar, es decir, imponer un orden, hacer que todo gire en torno a ese orden, pretender que todo encaje en los dictámenes y normas de ese orden —y no solo una fuerza que tiende a esto, sino que en ocasiones lo logra. Encontramos, incluso, tal y como ya hemos mencionado, que Nietzsche nos habla de pulsión por el saber —*Wissenstrieb*—, de pulsión lógica —*logischen Triebe*— o de pulsión dialéctica hacia el saber —*dialektischen Trieb zum Wissen*. Como ya sabemos, una pulsión es algo que solo hemos visto en las profundidades que recorren y mueven el mundo entero de la apariencia, por lo que ahora, al hablarse de la razón como de una pulsión, vislumbramos una silueta capaz de alzarse hasta las alturas de los dos dioses y nos preparamos para presenciar la posibilidad de que la razón se les enfrente, lo cual de hecho ocurrirá.<sup>1180</sup>

Y así debemos entender la razón, tan pronto como volvemos la vista hacia esta obra y vemos que la razón, indudablemente, tiende a "corregir la existencia"<sup>1181</sup>.

---

<sup>1179</sup> Anaxágoras de Clazómenas, s. V a. C., en *Los filósofos presocráticos II*, pp. 295-402, Op. cit., pp. 347-348.

<sup>1180</sup> Hay quien ha visto en esta tendencia de la razón la prefiguración de la voluntad de poder: "Aunque el joven Nietzsche todavía no ha desarrollado en su primera obra su doctrina madura de la voluntad de poder, parece evidente que ya presagia el ansia universal de extensión de la voluntad de dominio y organización sobre el conjunto de la tierra mediante la exacerbación de la desmesura científico técnica". Enrique Ocaña, 1993, *Más allá del nihilismo: meditaciones sobre Ernst Jünger* (Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia 1993), p. 65.

<sup>1181</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 389.

Efectivamente, nos habla Nietzsche de la creencia de que "el pensar está en condiciones no solo de conocer, sino incluso de *corregir* el ser"<sup>1182</sup>. La razón no solo viene unida a la creencia en la sondeabilidad de la naturaleza, sino a la creencia "en la universal fuerza curativa del saber"<sup>1183</sup>. Se promulga como verdadera salud la hegemonía de la razón: se "cree en una corrección del mundo por medio del saber, en una vida guiada por la ciencia"<sup>1184</sup>; se "otorga al saber y al conocimiento la fuerza de una medicina universal, y detecta en el error el mal en sí"<sup>1185</sup>. Ahora bien, todavía no sabemos cómo puede ser esto posible, cómo puede la razón intervenir en el mundo. Para entenderlo debemos tener en cuenta lo siguiente: que si la razón es como una medicina, tiene que haber algo que está enfermo.

## II. e. La razón es capaz de reprimir los instintos

Son los instintos aquella realidad que la razón trata de curar o, mejor dicho, de oprimir, y digamos ya mismo que, al igual que la razón llega a sondear los secretos del mundo, también llega a imponer su dominio sobre los instintos, encerrándolos y apartándolos de la existencia o, si usamos un lenguaje freudiano<sup>1186</sup>, reprimiéndolos. Estamos hablando de instintos humanos, es decir, de un fenómeno que pertenece al mundo de la apariencia; de manera que la razón está atentando necesariamente contra las leyes de la apariencia e imponiendo un curso propio. Ya no puede limitarse a seguir las directrices de la apariencia, porque, si la razón se limitara a esto, no entenderíamos cómo es posible afirmar al mismo tiempo su capacidad de intervenir en el mundo de la apariencia, concretamente en los instintos de los individuos.

Podríamos pensar, no obstante, que aquello sobre lo que la razón interviene, a saber, los instintos, no se rigen por las normas de la apariencia y, por lo tanto, que la razón solamente estaría extendiendo estas normas a los instintos —curando realmente la existencia al encauzar un fenómeno que se ha escapado de sus normas, atando de nuevo un fenómeno que se ha

---

<sup>1182</sup> Ibid., p. 396.

<sup>1183</sup> Ibid., p. 405.

<sup>1184</sup> Ibid., p. 408.

<sup>1185</sup> Ibid., p. 397.

<sup>1186</sup> Nos permitimos usar aquí un lenguaje freudiano, porque precisamente Nietzsche nos está hablando de una represión de los instintos, de manera que ignoramos lo que se nos puede recriminar: "la transposición alegre que ciertos intérpretes se permiten del estilo nietzscheano en lenguaje freudiano o heideggeriano —si se atribuye la ilusión de que ve más y de que comprende con más profundidad, porque usa un lenguaje filosófico comprobado o transitorio—, traiciona la originalidad de un pensamiento al banalizarlo" (Paul Valadier, 1974, *Nietzsche y la crítica del cristianismo*, Op. cit., p. 552). No obstante, no pretendemos suponer que todo lo que Freud descubrió acerca de la represión está ya contenido en el pensamiento de Nietzsche, es decir, que no pretendemos que al usar un lenguaje freudiano todo el contenido de tal lenguaje sea traspasado al pensamiento de Nietzsche.

desatado del mundo—; pues hemos visto que los instintos están relacionados con la creación artística y que la creación artística está relacionada con el inconsciente y la intuición y, en último lugar, con el Uno-primordial, es decir, que hemos visto la posibilidad de que los instintos sean algo ajeno a la individualidad y al mundo de la apariencia. Pero en ningún momento nos dice Nietzsche que los instintos no forman parte del mundo de los individuos, sino que siempre aparecen asociados a la individualidad, y, sobre todo, iremos viendo y comprobando que es la razón la que hay que considerar *antinatural* y capaz de influir en el orden del mundo de la apariencia, no los instintos.

Por lo tanto, debemos proceder afirmando que los instintos sí se rigen por las normas de la apariencia, son un fenómeno más de este mundo de los individuos, y, por consiguiente, que la razón realmente modifica la realidad, extravía parte de ella bajo la creencia de que la está curando, lo que quiere decir que impone un nuevo orden propio. Pero todavía no podemos entender cómo puede ocurrir esto —primero: cómo la razón, siendo una facultad de un individuo y, en definitiva, un fenómeno más del mundo de la apariencia, puede crear algo distinto a este mundo; y, segundo: cómo la razón puede imponer esta nueva creación sobre el mismo mundo, cómo puede modificarlo y suplantarlo. Aunque Nietzsche no nos ofrezca detalladas descripciones sobre este extraordinario e inaudito fenómeno, sí nos cuenta más cosas que ahora debemos comentar.

Así pues, según todo lo que hemos expuesto, la razón no solo es la creencia en poder llegar hasta los secretos últimos del mundo a partir de los fenómenos, en poder seguir las figuras creadas por la intuición del Uno-primordial y llegar a través de ellas hasta su creador, sino también la creencia en la capacidad de cambiar el curso del mundo de la apariencia, interrumpir y modificar las leyes de la intuición del Uno-primordial; y no solo la creencia en todo esto, sino la capacidad de darle cumplimiento. No nos extraña que la razón tenga que ser comparable a la fuerza de una pulsión, pues tiene el poder de transformar el mundo de la apariencia del que ambos dioses son gobernantes, interferir en el orden del mundo de la apariencia —concretamente mediante su imposición sobre los instintos, que es en lo que ahora debemos fijarnos.

### III. Sócrates

La razón es una pulsión, pero Nietzsche no le dará el nombre de un dios, sino el nombre de un hombre: Sócrates. Él fue quien introdujo y liberó el poder de la razón en el mundo. Se nos dice,



efectivamente, que "en la persona de Sócrates salió a la luz por vez primera"<sup>1187</sup> ese "espíritu de la ciencia"<sup>1188</sup>, y en otra ocasión se repite que ese espíritu de la ciencia "vino al mundo por primera vez en la persona de Sócrates"<sup>1189</sup>. Por eso también habla Nietzsche de "conocimiento socrático [*sokratischen Erkenntniss*]"<sup>1190</sup>, de "tendencia socrática [*sokratischen Tendenz*]"<sup>1191</sup>, de "socratismo lógico [*logischen Sokratismus*]"<sup>1192</sup>, de "socratismo de la ciencia [*Sokratismus der Wissenschaft*]"<sup>1193</sup>, de "modo socrático de orientar la vida [*sokratischen Lebensrichtung*]"<sup>1194</sup>, de "pulsión socrática [*sokratischen Triebes*]"<sup>1195</sup>, de "optimismo socrático [*sokratischen Optimismus*]"<sup>1196</sup>, de "consideración socrática del mundo [*sokratischen Weltbetrachtung*]"<sup>1197</sup>, de "placer socrático del conocimiento [*sokratischen Erkenntnisslust*]"<sup>1198</sup> o, en general, de "socratismo [*Sokratismus*]"<sup>1199</sup> para referirse a esta osada pretensión de la razón.

### III. a. La razón contra los instintos

Sócrates posee una "naturaleza totalmente anómala"<sup>1200</sup>; en Sócrates se produce una inversión, una corrupción de la naturaleza humana:

[M]ientras que en todos los seres humanos productivos el instinto [*der Instinct*] es precisamente la fuerza creativo-afirmativa, y la consciencia [*das Bewusstsein*] se comporta de manera crítica y disuasiva: en Sócrates el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador —¡una verdadera monstruosidad *per defectum*!"<sup>1201</sup>

Entramos aquí en algo sumamente interesante: el hombre, al menos el hombre productivo, es decir, el artista, aquel que es un valioso, digno y fiel servidor de la profundidad metafísica del mundo, vive y obra según sus instintos, dejando que su consciencia actúe como un demon, mientras que en Sócrates la consciencia usurpa el puesto de los instintos y estos quedan

---

<sup>1187</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 405.

<sup>1188</sup> *Ibid.*, p. 405.

<sup>1189</sup> *Ibid.*, p. 396.

<sup>1190</sup> *Ibid.*, p. 397.

<sup>1191</sup> *Ibid.*, p. 384 y 389.

<sup>1192</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>1193</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>1194</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>1195</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>1196</sup> *Ibid.*, p. 436.

<sup>1197</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>1198</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>1199</sup> *Ibid.*, p. 389, 393, 398 o 431.

<sup>1200</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>1201</sup> *Ibid.*, p. 389.

relegados a ser su demón. Esta es la explicación del "prodigioso fenómeno que se conoce como «demón de Sócrates»"<sup>1202</sup>, a partir del cual se entiende qué fue Sócrates. Sobre este demón de Sócrates, sobre estos instintos apartados fuera del centro del hombre, nos dice Nietzsche que, "cuando llega, siempre *disuade*"<sup>1203</sup>; pero hemos de pensar que esta disuasión es dificultosa y fatigosa, porque seguidamente nos dice que la sabiduría que surge de estos instintos — "[l]a sabiduría instintiva [*Die instinctive Weisheit*]"<sup>1204</sup> — se enfrenta "*con impedimentos* aquí y allí al conocer consciente [*um dem bewussten Erkennen*]"<sup>1205</sup>, aunque siempre termine imponiéndose.

Pero solo cuando el demón de Sócrates llega es cuando se impone, solo cuando los instintos hacen su acto de presencia es cuando ganan; el resto del tiempo el demón está cerrado, los instintos permanecen reprimidos y la sola consciencia gobierna su vida entera. Si antes hemos visto que el místico es aquel relacionado con la sabiduría dionisiaca y con el inconsciente, ahora vemos que Sócrates es "un monstruo *defectus* de toda disposición mística"<sup>1206</sup>, "el *no-místico* específico, en el cual, por una superfetación, la naturaleza lógica se ha desarrollado de una manera tan excesiva como igualmente se desarrolla en el místico aquella sabiduría instintiva"<sup>1207</sup>.

Sócrates emprende, por lo tanto, una cruzada contra los instintos. En la Grecia por donde paseaba veía que el instinto era la guía de los hombres, veía que "los más grandes hombres de Estado, oradores, poetas y artistas"<sup>1208</sup> vivían y ejercían su profesión "solo por instinto"<sup>1209</sup>, sin necesidad de justificar, explicar o tener "un discernimiento correcto y seguro"<sup>1210</sup> de lo que hacían, sin necesidad de que la razón interviniera y menos aún determinara cada acción y cada decisión tomada, pues el instinto era lo único principal y se dejaba que solo él tomara las riendas de la existencia: "«Solo por instinto [*Nur aus Instinct*]»: con esta expresión tocamos el corazón y el punto central de la tendencia socrática"<sup>1211</sup>. Sócrates, en cuya naturaleza se habían cambiado las tornas, veía con horror lo que siempre había sucedido y se atrevió a negar "el ser griego"<sup>1212</sup>, ese ser "como Homero, Píndaro y Esquilo, como Fidias, como Pericles, como

---

<sup>1202</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1203</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1204</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1205</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1206</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1207</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1208</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1209</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1210</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1211</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1212</sup> Ibid., p. 389.

Pitia y Dioniso<sup>1213</sup>: tuvo "la osadía de derramar por el polvo esa bebida mágica"<sup>1214</sup>. Sócrates se veía a sí mismo como el único bien encaminado hacia el buen vivir, pues veía que la razón era la que llevaba a la virtud, que "«solo el sapiente es virtuoso»"<sup>1215</sup> y que la felicidad, por lo tanto, está en el control y alejamiento de los instintos. Así que Sócrates, en definitiva, no solo condena "el arte existente"<sup>1216</sup>, sino también "la ética existente"<sup>1217</sup>. Por eso para él la vida de los griegos era una vida incorrecta, descarriada y monstruosa —mientras que para Nietzsche es Sócrates el monstruo descarriado.

De tal manera que Sócrates se propuso, finalmente, propagar su verdad, condenar los instintos, anunciar los bienes que el gobierno de la razón trae consigo y convertir a sus semejantes: "Sócrates creyó tener que corregir la existencia"<sup>1218</sup>. Y al igual que en él mismo era real la anomalía de la naturaleza, logró hacerla también realidad en muchos otros, como Platón y Eurípides, y poco a poco la corrupción en el ser humano fue extendiéndose. Sócrates pasa a la historia por "su influencia en la descomposición de los instintos [*die Instincte auflösenden*]"<sup>1219</sup>. Pero antes de adentrarnos en estos dos discípulos de Sócrates y en el porvenir que les siguió dediquemos unos esfuerzos a pensar lo que todo esto significa.

### III. b. Qué son los instintos

Penetramos en la naturaleza humana, descubrimos algo más sobre el hombre, pues hasta ahora solo habíamos visto que es un simple fenómeno creado por el Uno-primordial totalmente expuesto a las inclemencias de su entorno natural, es decir, a las inclemencias constructoras y destructoras de esas dos pulsiones que recorren toda la apariencia, Apolo y Dioniso. Solo sabíamos que el hombre nace y muere y que, mientras tanto, puede embriagarse, soñar y crear arte, para su satisfacción y para satisfacción de los dos dioses y de su creador. Es cierto que el hombre es, en el fondo, el mismo Uno-primordial, pero solo en tanto que deja de ser hombre, de manera que esto no aporta demasiado a la comprensión de su condición de individuo.

---

<sup>1213</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1214</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1215</sup> Ibid., p. 385.

<sup>1216</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1217</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1218</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1219</sup> Ibid., p. 390.

Lo verdaderamente profundo del hombre en tanto que fenómeno individual del mundo de la apariencia son los instintos. El hombre está compuesto de instintos, su vida la dirigen los instintos, a no ser que algo ocurra: que la razón rompa con este orden e imponga uno propio en donde solo impere la consciencia, la lógica, el pensar, el discernimiento. Pero Nietzsche no nos ofrece un examen preciso sobre qué son los instintos, aunque de momento estamos seguros de que son los legítimos gobernantes de la naturaleza humana, los integrantes del hombre genuino, mientras que la razón es una usurpadora capaz de corromper al individuo. Ya hemos mencionado los «instintos artísticos» —*künstlerischen Instincte*— y la «sabiduría instintiva» —*instinctive Weisheit*—; ahora debemos mencionar también los "instintos políticos [*politischen Instincte*]"<sup>1220</sup>, que se relacionan con las construcciones estatales tan propias de Apolo, es decir, con los instintos artísticos. En relación a los instintos políticos nos encontramos también con los "instintos patrióticos"<sup>1221</sup>, con las "pulsiones políticas"<sup>1222</sup> o con la "pulsión nacional romana"<sup>1223</sup>. Y si nos damos cuenta de que la razón provoca que estos instintos no salgan a la luz, queden encerrados y no se manifiesten, podemos empezar a entender que con Sócrates comienza una degeneración —por lo menos— del arte, de la sabiduría dionisiaca y de la política, en el sentido de que ya no van a poder ser expresiones de los mismos instintos ni obrar bajo su dominio, porque la razón lo impide. Sabemos que el arte es la actividad metafísica de la existencia, por lo que no nos extrañará que Nietzsche desprecie la razón porque, sobre todo, hace del individuo un impotente artístico, tanto para crear como para contemplar.

Pero queremos penetrar más en los instintos y en cómo es posible que la razón pueda combatirlos, así que, dado que Nietzsche no nos ofrece demasiada ayuda, tenemos que recurrir de nuevo a Schopenhauer, porque también él habla de instintos de una manera que puede aportarnos claridad, a pesar de que no podamos afirmar que Nietzsche en esta obra esté asumiendo todo lo que Schopenhauer nos dice sobre este asunto.

En los complementos al libro segundo de *El mundo como voluntad y representación*, en un capítulo llamado *Del instinto y del impulso formador*<sup>1224</sup>, nos dice Schopenhauer lo siguiente: que podría decirse que "la voluntad de los animales se pone en movimiento de dos maneras diferentes: por motivación o por instinto; o sea, desde fuera o desde dentro; por una ocasión

---

<sup>1220</sup> Ibid., p. 422.

<sup>1221</sup> Ibid., p. 422.

<sup>1222</sup> Ibid., p. 422.

<sup>1223</sup> Ibid., p. 423.

<sup>1224</sup> A. Schopenhauer, 1818, *El mundo como voluntad y representación*, Op. cit., pp. 781-787.

externa o por un impulso interno<sup>1225</sup>. Que un movimiento *comience* por un motivo quiere decir que comienza por el intelecto, pues es el intelecto el que crea motivos. Y que un movimiento sea por instinto quiere decir que es la voluntad la que quiere algo muy particular. Pero esto solo se podría decir provisionalmente, pues "considerando las cosas más de cerca, la oposición entre ambos no es tan radical, sino que, en el fondo, se reduce a una diferencia de grado"<sup>1226</sup>. El motivo no aparece —pierde su sentido— si no hay impulso interior dispuesto o predispuesto a dirigirse a él, y el instinto tampoco actúa si no recibe las circunstancias externas propicias. Siempre hay cierto grado de consciencia; el instinto solo necesita un motivo muy específico para que su voluntad se ponga en marcha: "el instinto, a pesar de ser un instinto decidido de la voluntad, no actúa, como un resorte, solo desde dentro, sino que también ha de esperar a una circunstancia exterior, siempre requerida, que, al menos, determine el momento de su determinación"<sup>1227</sup>. Y siempre hay voluntad; los motivos solo dan la ocasión para que la voluntad pueda desparramarse: "[e]l motivo no actúa tampoco sino bajo la presuposición de un impulso interior"<sup>1228</sup>. La diferencia está en que un movimiento por instinto depende de unas circunstancias o motivos muy determinados que dan como resultado una respuesta muy determinada, mientras que un movimiento por motivos tiene como base también un impulso, pero que puede manifestarse o individualizarse de muy diversas formas, debido a la amplitud del mundo que los motivos le ofrece. De tal modo que los seres que se mueven más por motivos que por instintos necesitan de un intelecto más desarrollado, o, dicho de otro modo, los seres con una gran capacidad intelectual viven movidos más por motivos que por instintos, y, por eso, una vida así es propia del hombre. Ahora bien, los instintos siguen estando presentes en el hombre y a este respecto Schopenhauer nos pone un ejemplo que nos interesa sobremanera. Nos dice que al igual que la araña "teje su red sin conocer ni comprender su finalidad"<sup>1229</sup>, está "el daimon de Sócrates, que le inspiraba el sentimiento de que tenía que abandonar una acción que se le proponía o que estaba a punto de realizar, sin que supiera por qué —había olvidado su sueño profético sobre el asunto—"<sup>1230</sup>.

Nietzsche dice exactamente lo mismo sobre Sócrates y, además, si prestamos atención, nos dice algo parecido sobre la difuminación de las diferencias radicales entre una vida guiada por la razón y una vida guiada por los instintos. En Sócrates los instintos son el demon, es decir, que todavía hay instintos, solo que su libertad de acción depende de la razón. En el griego

---

<sup>1225</sup> Ibid., p. 781.

<sup>1226</sup> Ibid., p. 781.

<sup>1227</sup> Ibid., p. 783.

<sup>1228</sup> Ibid., p. 781.

<sup>1229</sup> Ibid., p. 783.

<sup>1230</sup> Ibid., p. 783.

anterior a Sócrates era lo contrario: la razón era un sirviente de los instintos y en ningún caso podía frenarlos. Por lo tanto, aunque pareciera que Nietzsche está oponiendo radicalmente los instintos a la razón, no lo está haciendo; la diferencia entre Sócrates y los griegos anteriores a él es solo de grado.

Esto nos permite comprender mejor la anomalía o monstruosidad de la que estamos hablando: la razón no sustituye a los instintos, sino que deja de ser su servidora —un simple mecanismo que ofrece la circunstancia propicia a los instintos— para pasar a tomar el protagonismo y el control, y, sobre todo, la razón no es algo ajeno a este mundo, sino una facultad que, en principio, solo el hombre posee. Con esto se soluciona un gran problema que no hemos tenido oportunidad de enunciar, pero que era inevitable: cómo es posible la corrupción en un mundo totalmente determinado por la mente del Uno-primordial, en el sentido de que algo pueda escapar de este mundo, se revele y tome un impulso propio. Quizás entonces la vida de los antiguos griegos se parezca más a la vida animal: los instintos son los que la dirigen; y la razón, característica del hombre —y capaz de acrecentar enormemente los motivos y de hacer que la vida sea menos instintiva—, sea característica de la humanidad posterior.

### III. c. La razón es un instinto

Pero ahora debemos añadir algo de suma importancia que, además, nos hace estar más seguros de que la razón no es algo ajeno al mundo de la apariencia —de que no es anti-natural ni un intruso proveniente de fuera del mundo de los fenómenos. Para Nietzsche la razón tiene consistencia propia, tiene movimiento propio, suplanta a los instintos porque es un instinto más.

Lo que nos dice Nietzsche es, en definitiva, que en "esa desencadenada afluencia torrencial"<sup>1231</sup> que muestra la razón, es decir, que en su poderío y fuerza y capacidad de hacer frente a los instintos y gobernar la vida de Sócrates y del hombre, además de su incapacidad para "volverse contra sí misma"<sup>1232</sup>, se descubre "una violencia natural como solo la encontramos, para nuestra estremecida sorpresa, en las fuerzas instintivas [*instinctiven Kräften*] de máxima grandeza"<sup>1233</sup>. Ahora podemos entender por qué Nietzsche nos dice que

---

<sup>1231</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 390.

<sup>1232</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>1233</sup> *Ibid.*, p. 390.

aquellas creencias y osadías de la razón —esa "profunda *representación ilusoria*"<sup>1234</sup>, esa "sublime ilusión metafísica"<sup>1235</sup>— han sido añadidas "como instinto [*als Instinct*] a la ciencia"<sup>1236</sup>, y por qué nos habla del "instinto de la ciencia [*Instinctes der Wissenschaft*]"<sup>1237</sup>. Por lo demás, esto nos puede hacer pensar en la posibilidad de una ciencia liberada de este instinto; pero Nietzsche no profundiza en este asunto.

Por lo tanto, la razón no es algo anti-natural, sino perteneciente al mundo de los individuos y creación del Uno-primordial. Entonces el desprecio que Nietzsche manifiesta hacia ella no puede ser por su anti-naturalidad, sino solo por la represión que emprende hacia los demás instintos, ante todo hacia el instinto artístico, hacia el arte, imposibilitando que el individuo alcance la redención y obligándole a cometer, además, una herejía, un pecado contra el Uno-primordial, pues está impidiendo que logre los niveles de redención que solo puede alcanzar por medio del arte humano.

Pero aunque la razón no sea anti-natural, es anti-artística, tal y como estamos diciendo y tal y como nos dice Nietzsche: "no es artística de igual modo que devoradora de la vida"<sup>1238</sup>. Con esto retomamos lo que antes hubimos expuesto: que el hombre solo es digno de vivir —que su existencia solo está justificada— en cuanto fenómeno artístico, de manera que se nos abría la posibilidad de que lo anti-artístico pudiera existir en un mundo que es, todo él, creación artística del Uno-primordial. Si para Nietzsche la existencia solo está justificada en cuanto fenómeno artístico, para el socratismo lo está solo en cuanto que es inteligible —o, dicho de otra forma: la misión del socratismo es "hacer que la existencia se manifieste como inteligible, y, por consiguiente, como justificada"<sup>1239</sup>.

No obstante, que la razón no sea artística no rompe la cosmología de la obra; esta ya está rota desde que antes vimos que el bárbaro dionisiaco no es un fenómeno artístico. En este caso que nos ocupa, el del hombre racional como Sócrates, podemos entender por qué no es un fenómeno artístico: porque es incapaz de crear y contemplar arte —y porque arrastra a la humanidad por este camino—, es decir, que la razón es anti-artística en cuanto que tiene consecuencias perniciosas para la creación artística humana. La razón es como el miembro de un cuerpo que, al crecer monstruosamente, ya no pertenece al cuerpo, sino que el cuerpo pertenece al miembro, de manera que ahora todo él se sostiene en tal monstruosidad.

---

<sup>1234</sup> Ibid., p. 396.

<sup>1235</sup> Ibid., p. 396.

<sup>1236</sup> Ibid., p. 396.

<sup>1237</sup> Ibid., p. 396.

<sup>1238</sup> Ibid., p. 436.

<sup>1239</sup> Ibid., p. 396.

Además, un miembro así es inservible, ya no cumple con sus propósitos iniciales e impide que el resto del cuerpo pueda moverse como lo hacía, lo que hace que se atrofie y enjute.

Tenemos que aceptar una lucha entre instintos. La razón se convierte en un instinto que vence a los demás instintos, encerrándoles e impidiendo que vivan y se manifiesten; pero esto quiere decir que si los demás instintos son libres, la razón ya no tiene tanto poderío y es ella la que permanece encerrada. Nietzsche considera que la primacía de la razón es un mal para los individuos y para el fondo metafísico del mundo, con lo que se abren dos jerarquías entre los instintos: una ideal y otra perniciosa —que no por casualidad es la que existe en los tiempos en los que vive Nietzsche.

La situación a la que llegamos es a una nueva oposición entre el arte y la razón, concretamente entre Dioniso y Sócrates, porque lo que Nietzsche reprocha a la razón es especialmente la desaparición de la tragedia, y la tragedia, como sabemos, surge de lo dionisiaco. Además, recordemos que al inicio de sus disquisiciones sobre el nacimiento de la tragedia años antes de la publicación de esta obra todavía no había erigido una antítesis entre Dioniso y Apolo tal y como después nos ofrecerá, sino que solo existían Dioniso y Sócrates, a quien siempre se le ha hecho responsable de la desaparición de la tragedia —y de privar al hombre de su salvación. Así que en esta misma obra la oposición permanece y no solo se opone la razón a todo arte, sino especialmente a lo dionisiaco, de modo que "en Sócrates reconocemos el adversario de Dioniso"<sup>1240</sup> y, en fin, nos encontramos con "una nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia pereció por ella"<sup>1241</sup>. En general, la ciencia es "la *oposición más insigne* a la consideración trágica del mundo"<sup>1242</sup>. También nos habla de "una lucha eterna entre *la consideración teórica y la consideración trágica del mundo*"<sup>1243</sup>.

---

<sup>1240</sup> Ibid., p. 387.

<sup>1241</sup> Ibid., p. 384.

<sup>1242</sup> Ibid., p. 399.

<sup>1243</sup> Ibid., p. 405. Por eso acierta Peter Sloterdijk, 1986, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Op. cit., p. 111, cuando nos dice: "La auténtica duplicidad de la que Nietzsche trata en su libro *no* es exactamente la de lo apolíneo y lo dionisiaco. El tema dramático del escrito es la relación de lo trágico con lo no-trágico. A un lector atento tiene que sorprenderle con qué facilidad plantea el filólogo Nietzsche el compromiso entre ambas divinidades artísticas, y cuánto esfuerzo le ocupa contrastar el mundo del arte trágico con el mundo de lo no-artístico, de la cotidianidad, de la racionalidad, del comportamiento teórico, en una palabra, con lo que él denomina la cultura socrática. Para delinear el compromiso entre Apolo y Dionisos, Nietzsche apenas necesita unas pocas páginas al comienzo de su *Nacimiento de la tragedia*, mientras que la conciliación entre lo trágico y la ausencia de lo trágico le ocupó el resto de su vida —sin llegar a tener éxito a la hora de encontrar una solución para su complejo trágico".

También esto lo resalta Lou Andreas-Salomé, 1894, *Friedrich Nietzsche en sus obras*, Op. cit., p. 120: "El contraste más agudo con lo dionisiaco y con la cultura artística nacida de ello lo conforma la dirección



Pareciera, efectivamente, que la oposición entre Apolo y Dioniso es sustituida por la de Sócrates y Dioniso. En relación a esto, Nietzsche mismo nos dice, en unos *Fragmentos* redactados mucho después, concretamente en 1888, y dedicados a *El nacimiento de la tragedia*, que "[l]a crítica de Sócrates constituye la parte principal del libro: Sócrates como enemigo de la tragedia, como disolvente de esos instintos demónico-profilácticos del arte"<sup>1244</sup>. No obstante, su ataque hacia el socratismo en tanto que destructor de la tragedia no puede ser tan radical como nos cuenta, pues, aunque la razón haya puesto fin a la tragedia griega, más tarde, al llegar la razón a sus propios límites —gracias a Kant y a Schopenhauer—, le dará un nuevo nacimiento.

De todas maneras, Sócrates combatió lo dionisiaco, la destrucción, la muerte, y quizás por eso Nietzsche nos recuerda que él mismo hizo que le condenaran a muerte, pues no sentía "el horror natural ante la muerte"<sup>1245</sup>, y quizás por eso nos dice que "[e]l Sócrates moribundo se convirtió en el nuevo ideal"<sup>1246</sup>. Esto es algo similar a la burla que hace Apolo ante el devenir eternizando el fenómeno, solo que Sócrates no eterniza el fenómeno.

### III. d. Platón

El discípulo más célebre de Sócrates es Platón y, en tanto que discípulo de Sócrates, siguió propagando la hegemonía de la razón y el control de los instintos. Consecuentemente, Platón tuvo que despreciar el arte. Pero Platón era un artista, según nos cuenta Nietzsche; era un poeta trágico, y por eso "el joven poeta trágico Platón, para poder convertirse en alumno de Sócrates, ante todo quemó sus poemas"<sup>1247</sup>. El pensamiento que elaboró a partir del socratismo situaba el arte en "una esfera todavía inferior al mundo empírico"<sup>1248</sup>, pues era "imitación de una imagen aparente"<sup>1249</sup>, esto es, copia de una copia, mientras que su filosofía

---

intelectual representada por el teórico del conocimiento, el hombre más ajeno a toda intuición, bautizado con el nombre de Sócrates".

Además, Gilles Deleuze, 1967, *Nietzsche y la filosofía* (Barcelona: Editorial Anagrama 1986), p. 24, nos dice: "No es Apolo el que se opone a lo trágico o por quien lo trágico muere, es Sócrates. Y Sócrates no es ni apolíneo ni dionisiaco".

Y aparentemente en relación a esta oposición también se ha dicho: "when it comes to Socratic culture, the Apollinian-Dionysian distinction recedes into the background". En R. E. McGinn, *Culture as Prophylactic: Nietzsche's Birth of Tragedy as Culture Criticism*, pp. 75-138, en la revista *Nietzsche Studien: Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Band 4, (Berlín: Walter de Gruyter 1975), p. 105.

<sup>1244</sup> Fragmento 14 [22]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos IV* (Madrid: Tecnos 2008), p. 514.

<sup>1245</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 390.

<sup>1246</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>1247</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>1248</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>1249</sup> *Ibid.*, p. 392.

le permitía ir en la dirección contraria, "ir más allá de la realidad y exponer la idea que está a la base de esa pseudo-realidad"<sup>1250</sup>.

Quizás para salvar el buen nombre de Platón al que tanto admiraba Schopenhauer y porque, en realidad, acierta cuando dice que las artes son copia de una copia, al menos en lo que se refiere al arte apolíneo, no se muestra Nietzsche tan desconsiderado hacia él como con su maestro Sócrates. Nos dice que Platón nunca dejó de ser poeta, sino que creó una nueva forma de arte: el diálogo, que reunió o, mejor dicho, salvó todas las formas artísticas literarias habidas hasta entonces. El diálogo "se encuentra en el centro, entre la narración, la lírica y el drama, entre la prosa y la poesía"<sup>1251</sup> y es, según Nietzsche, "el modelo de la *novela*"<sup>1252</sup>. En Platón había unas "invencibles disposiciones"<sup>1253</sup> que combatían contra "las máximas socráticas"<sup>1254</sup>; no pudo dejar de ser poeta, sino que la poesía tuvo que tomar nuevos cauces: en Platón la poesía fue llevada "a unas posiciones nuevas y hasta entonces desconocidas"<sup>1255</sup>. Por supuesto, no podemos ocultar nuestra sorpresa ante la aparición de un arte emparentado con el socratismo, pues ya hemos visto que el socratismo es una pulsión no artística que combate precisamente los instintos artísticos.

Sin embargo, a pesar de que Platón creara una nueva forma de arte, no puede decir Nietzsche que sea un arte afín al arte que hemos visto hasta ahora. Es un arte en donde "se salvó la antigua poesía náufraga, junto con todos sus hijos"<sup>1256</sup>, pero "angustiosamente sometidos al único timonel Sócrates"<sup>1257</sup>, esto es: que "la poesía vive en relación con la filosofía dialéctica en una jerarquía similar a la que durante muchos siglos vivió la misma filosofía en relación con la teología: a saber, como *ancilla* [esclava]"<sup>1258</sup>. Por eso Sócrates es "el héroe dialéctico del drama platónico"<sup>1259</sup>. También nos dice Nietzsche, en relación a esta servidumbre del arte por parte de la razón, que "la tendencia *apolínea* se ha transformado en crisálida"<sup>1260</sup>, lo que nos vuelve a presentar la mezcla y confusión entre Apolo y Sócrates. De todos modos, no parece esta nueva forma de arte un arte apolíneo, no encontramos nada que nos haga pensar así, aunque también es cierto que Nietzsche no se detiene en explicárnoslo demasiado.

---

<sup>1250</sup> Ibid., p. 392.

<sup>1251</sup> Ibid., p. 392.

<sup>1252</sup> Ibid., p. 392.

<sup>1253</sup> Ibid., p. 391.

<sup>1254</sup> Ibid., p. 391.

<sup>1255</sup> Ibid., p. 391.

<sup>1256</sup> Ibid., p. 392.

<sup>1257</sup> Ibid., p. 392.

<sup>1258</sup> Ibid., p. 392.

<sup>1259</sup> Ibid., p. 392.

<sup>1260</sup> Ibid., p. 392.

Sí se detiene más en explicarnos otro tipo de arte socrático, fruto de otro de los discípulos de Sócrates, a saber: Eurípides. Parece ser que a Eurípides Sócrates no le pidió que quemase sus poemas, sino que le animó a que siguiera con ellos y le ayudó a perfeccionarlos, sobre todo porque estos poemas no eran verdaderos poemas, sino otro tipo de arte que atacaba con gran dureza el arte trágico existente. Por eso Nietzsche se detiene en Eurípides: porque este poeta centró sus esfuerzos con énfasis y exclusividad en la destrucción de la tragedia.

#### IV. Eurípides

##### IV. a. El creador de la obra de arte socrática

Aunque la decadencia de la tragedia tiene como exponente más resaltable a Eurípides, nos dice Nietzsche que "en Sófocles [...] comienza a fragmentarse el suelo dionisiaco de la tragedia"<sup>1261</sup> porque "no se atreve ya a confiar al coro la parte principal del efecto"<sup>1262</sup>, es decir, porque lo musical, lo dionisiaco de la tragedia, comienza a perder protagonismo, comienza a desaparecer, lo que quiere decir que deja de ser apreciado y, por lo tanto, que la receptividad para lo dionisiaco se debilita. De esta manera, haciendo a Sófocles partícipe del socratismo, logra Nietzsche hacer comprensible lo que el oráculo délfico dice sobre quién es el hombre más sabio del mundo: el primero es Sócrates, el segundo es Eurípides y el tercero es Sófocles.<sup>1263</sup>

Del mismo modo, debemos decir, por lo tanto, que a pesar de que la razón se alzara definitivamente en Sócrates, ya antes había comenzado a crecer y a dirigirse a su destino. Así nos lo dice Nietzsche: que "incluso antes de Sócrates actuó ya una tendencia antidionisiaca, que solo en él adquiere una expresión inauditamente grandiosa"<sup>1264</sup>. De manera que ni él mismo se aclara cuándo surgió esta tendencia, porque recordemos que antes nos había dicho que aparece «por primera vez» en Sócrates, con lo que nos delata lo poco sólidas que son estas ideas sobre la contaminación de la razón —lo poco sustentadas que están en ciertos hechos y la poca claridad que presentan.

De todas maneras, en Eurípides se consagra la destrucción de la tragedia, pues Eurípides "era, en cierto sentido, solo una máscara"<sup>1265</sup> y quien hablaba en él "no era Dioniso, ni tampoco

---

<sup>1261</sup> Ibid., p. 393.

<sup>1262</sup> Ibid., p. 393.

<sup>1263</sup> Ibid., p. 388.

<sup>1264</sup> Ibid., p. 393.

<sup>1265</sup> Ibid., p. 384.

Apolo, sino un demón que acababa de nacer, llamado *Sócrates*<sup>1266</sup>. Aquí podemos estar seguros de que no estamos hablando de un arte apolíneo ni dionisiaco, sino de otra cosa. Por lo demás, no podemos evitar mostrar el error que supone considerar a Sócrates un demón. Antes hemos expuesto que en los hombres sanos, es decir, artísticamente productivos y receptivos, los instintos gobiernan y la razón es un demón, de manera que si ahora nos dice Nietzsche que Eurípides tiene como demón a Sócrates, nos está diciendo que la razón es su demón y que, por lo tanto, Eurípides es un griego sano. Debemos afirmar que aquí Nietzsche cometió otra imprecisión, porque precisamente Eurípides es un hombre corrompido por la razón y por Sócrates. Eurípides, nos dice Nietzsche, resaltaba por "la extraordinaria abundancia de su talento crítico"<sup>1267</sup>, por "la lucidez y destreza de su pensamiento crítico"<sup>1268</sup>, y así, con esta aptitud, es decir, "Eurípides *en cuanto pensador*"<sup>1269</sup>, Eurípides en cuanto que "consideraba que el entendimiento era la única raíz de todo goce y de toda creación"<sup>1270</sup>, no entendía la tragedia, no podía entenderla, es decir, "se confesaba que no comprendía a sus grandes predecesores"<sup>1271</sup>. Y es entonces cuando Eurípides conoce a Sócrates, que no era sino "*otro espectador* que no comprendía la tragedia y que, por ello, no la estimaba"<sup>1272</sup>. Sócrates solo veía "[a]lgo muy irracional, con causas que parecían no tener efectos, y con efectos que parecían no tener causas"<sup>1273</sup>, pues en la tragedia no todo es causalidad, porque su núcleo está más allá del mundo de los meros fenómenos. Por lo tanto, Eurípides, en alianza con Sócrates, "se atrevió a ser el heraldo de una nueva creación artística"<sup>1274</sup>, es decir, que al conocer a Sócrates "estuvo legitimado para arriesgarse a comenzar, saliendo de su aislamiento, la enorme lucha contra las obras de arte de Esquilo y de Sófocles — no con escritos polémicos, sino como poeta dramático"<sup>1275</sup>. Así que no podemos decir que Eurípides sea un griego sano anterior a Sócrates, sino un griego corrompido por la razón, esto es, un ser humano en el que la razón ha dejado de ser demón para convertirse en el mismo centro vital.

Eurípides, al igual que Sócrates, dada la preeminencia de su razón y la necesidad de que todo fuera filtrado y juzgado y aceptado o rechazado por la razón, no podía acceder a la tragedia, su acceso le estaba negado, y entonces se propuso combatir esta realidad incomprensible y

---

<sup>1266</sup> Ibid., p. 384.

<sup>1267</sup> Ibid., p. 382.

<sup>1268</sup> Ibid., p. 382.

<sup>1269</sup> Ibid., p. 382.

<sup>1270</sup> Ibid., p. 382.

<sup>1271</sup> Ibid., p. 382.

<sup>1272</sup> Ibid., p. 382.

<sup>1273</sup> Ibid., p. 391.

<sup>1274</sup> Ibid., p. 387.

<sup>1275</sup> Ibid., p. 382.

errada a través de la creación de un nuevo tipo de obra muy diferente a la tragedia. Recordemos que antes hemos mencionado que Sófocles dice de Esquilo que crea lo correcto, a pesar de hacerlo inconscientemente, pero que Eurípides habría dicho algo muy diferente: que Esquilo crea lo incorrecto, porque lo crea inconscientemente. Eurípides, nos dice Nietzsche, es "el eco de sus conocimientos conscientes [*seiner bewussten Erkenntnisse*]"<sup>1276</sup>. Como ya comentamos en su momento, la creación artística se relaciona con el inconsciente, pero ahora estamos más seguros de que es imprescindible que sea así y entendemos que Sófocles no sea tan grande como Esquilo y que en él la tragedia degenera —porque crea conscientemente, aunque no podamos decir que lo haga tan conscientemente como Eurípides, pues solo con este se consagra la degeneración.

La obra que crea Eurípides es una obra socrática, en donde nada se realiza inconscientemente, sino que todo está regulado por la razón. Por eso, lo principal es "[c]ortar de la tragedia aquel elemento dionisiaco originario y omnipotente"<sup>1277</sup>, con lo que todo se derrumba. Por supuesto, sin este elemento dionisiaco, la nueva creación "no debía nacer del seno de la música"<sup>1278</sup>; pero tampoco nace de lo apolíneo: "Eurípides en absoluto logró fundar el drama exclusivamente sobre lo apolíneo"<sup>1279</sup>. Eurípides no solo es enemigo de Dioniso, sino también de Apolo: en último lugar, la razón combate todo arte. Y si ambos dioses no están en el origen de la nueva obra de arte, tampoco están presentes en el resultado, en el efecto, y por eso esta nueva obra "para producir efecto, necesitaba nuevos excitantes, que no pueden ya encontrarse en las dos únicas pulsiones artísticas, la apolínea y la dionisiaca"<sup>1280</sup>.

Si esta nueva obra de arte no nace de Dioniso ni de Apolo, nace de Sócrates. Eurípides, como buen discípulo de Sócrates, se guió por una estética inspirada en el principio socrático «solo el sapiente es virtuoso», de manera que "la esencia del *socratismo estético*"<sup>1281</sup> es: "«todo tiene que ser inteligible para ser bello»"<sup>1282</sup>. Esto mismo se repite en otra ocasión: que el principio socrático "«todo tiene que ser consciente para ser bueno [*alles muss bewusst sein, um gut zu sein*]"<sup>1283</sup> toma la siguiente forma en Eurípides: "«todo tiene que ser consciente para ser bello [*alles muss bewusst sein, um schön zu sein*]"<sup>1284</sup>. Así que se erige un "socratismo estético

---

<sup>1276</sup> Ibid., p. 386.

<sup>1277</sup> Ibid., p. 383.

<sup>1278</sup> Ibid., p. 384.

<sup>1279</sup> Ibid., p. 385.

<sup>1280</sup> Ibid., p. 385.

<sup>1281</sup> Ibid., p. 385.

<sup>1282</sup> Ibid., p. 385.

<sup>1283</sup> Ibid., p. 387.

<sup>1284</sup> Ibid., p. 387.

[*aesthetischen Sokratismus*]"<sup>1285</sup>. Y si sus efectos tampoco tienen que ver con los dos dioses, tendrán que ver con Sócrates. Nos dice que aquellos excitantes que necesita el drama eurípideo son "fríos *pensamientos* paradójicos —en lugar de contemplaciones apolíneas— y *afectos* ardientes —en lugar de éxtasis dionisiacos—"<sup>1286</sup>.

Insistamos de nuevo en que Apolo y Dioniso son las dos únicas pulsiones artísticas y, por lo tanto, en el carácter anti-artístico de la razón, en el hecho de que es una pulsión no artística, lo cual es sorprendente, porque aquí se está hablando de una nueva forma de arte construida por la misma razón, de «una nueva creación artística». Precisamente se nos recalca que aquellos excitantes, aquellos pensamientos y afectos, son "imitados de una manera altamente realista, pero en modo alguno inmersos en el éter del arte"<sup>1287</sup>. Se nos dice también que Eurípides "se extravió en una tendencia naturalista y no artística"<sup>1288</sup>, lo que nos hace ver con más seguridad que esta nueva forma de arte no es una obra de arte, además de hacernos ver que esta nueva forma de arte se limita a imitar la naturaleza, a imitar el mundo empírico y fenoménico, es decir, a seguir las líneas del mundo de la apariencia y renunciar tanto a su destrucción dionisiaca como a la creación apolínea de una apariencia perfeccionada.

#### IV. b. Los efectos en el espectador de la obra de arte socrática

Pero todo esto sigue siendo demasiado indeterminado y lo mejor es mencionar los ejemplos que Nietzsche nos ofrece sobre los elementos de la obra eurípidea que la hacen estar alejada de la tragedia, porque nosotros, si prestamos atención a las obras que se nos han conservado sobre Eurípides, no conseguimos ver claras diferencias respecto a los otros dos trágicos y no sabemos cómo la razón se ha infiltrado y desbaratado toda la creación. Lo más resaltable que nos dice está relacionado con el efecto de la tragedia. Antes solo nos había dicho que los efectos tienen que ver con «fríos *pensamientos* paradójicos» y «*afectos* ardientes», con lo que no lográbamos hacernos una idea precisa de cuáles son tales efectos. Ahora podemos añadir que, según Eurípides "ese efecto ha descansado en aquellas grandes escenas retórico-líricas en las que la pasión y la dialéctica del héroe principal crecían hasta convertirse en un río ancho y poderoso"<sup>1289</sup>. Es decir, que el efecto de la tragedia reside en la destreza racional del héroe, en la demostración de su capacidad de argumentar y de hilar razonamientos, esto es: que el

---

<sup>1285</sup> Ibid., pp. 385 o 387.

<sup>1286</sup> Ibid., p. 385.

<sup>1287</sup> Ibid., p. 385.

<sup>1288</sup> Ibid., p. 385.

<sup>1289</sup> Ibid., p. 385.

héroe es una especie de Sócrates que discute y divaga infaliblemente. Este efecto, según Nietzsche, es un efecto meramente pasional que necesita la ausencia de acción para que el espectador no se distraiga; por eso nos dice que "[t]odo predisponía para el *phatos*, no para la acción: y lo que no predisponía para el *phatos* era considerado inadmisibile"<sup>1290</sup>. Lo que aquí se está reprochando, en definitiva, es lo mismo que aquello que se reprocha en Aristóteles: que el efecto de la tragedia tenga que residir en el *phatos*; pero mientras que en el Filósofo lo entendemos perfectamente —pues el efecto se dirige hacia las pasiones de la compasión y el temor—, en Eurípides no lo entendemos con tanta claridad —pues no sabemos a qué pasiones se dirige la exhibición racional del héroe, a qué pasiones afecta y menos aún cuál es en realidad el efecto.

De todos modos, esto explica por qué Eurípides puso especial atención en el prólogo. El prólogo sirve para atar cabos y dar a conocer los acontecimientos de los que versará la obra, para hacer entendible la historia y, de este modo, permitir que el héroe pueda explayarse a lo largo de sus discursos sin tener que interrumpirlos para introducir alguna clase de aclaración acerca de la trama, lo cual haría que el espectador dejase de prestar atención. En estas nuevas obras de Eurípides "lo que con mayor fuerza dificulta esa entrega placentera a tales escenas"<sup>1291</sup>, esto es, a las escenas en las que el héroe se dedica a divagar racionalmente, "es un eslabón que le falta al oyente, un agujero en el tejido de la historia anterior"<sup>1292</sup>, y por eso es necesario el prólogo y por eso "Eurípides situó el prólogo incluso antes de la exposición y lo puso en la boca de un personaje en el que la gente podía confiar: una divinidad tenía a menudo que garantizar al público, en cierto modo, el transcurso de la tragedia y deshacer toda duda acerca de la realidad del mito"<sup>1293</sup>. Si nos fijamos en lo que esto significa, no nos costará concluir, entonces, que el efecto de las obras de Eurípides no puede consistir en el desenredo de la misma trama, es decir, que aquello que el héroe supuestamente nos cuenta no es la historia que está viviendo, pues esta es explicada al principio, en el prólogo, precisamente para que el héroe no tenga que hablar de esto, sino de lo que le es propio. Ahora bien, en una ocasión Nietzsche nos dice que el héroe "tiene que defender sus acciones con razones a favor y razones en contra"<sup>1294</sup>, con lo que debemos entender que aquello que es propio de los discursos del héroe es la justificación de la historia. La historia misma, la trama, el drama, la acción, es contada en el prólogo y es algo secundario, pero también necesario para que lo

---

<sup>1290</sup> Ibid., p. 385.

<sup>1291</sup> Ibid., p. 385.

<sup>1292</sup> Ibid., pp. 385-386.

<sup>1293</sup> Ibid., p. 386.

<sup>1294</sup> Ibid., p. 392.

principal pueda surgir, para que el héroe pueda entregarse únicamente a explicar, argumentar y justificar sus acciones y los acontecimientos ocurridos.

Por lo demás, hablando del prólogo en las obras de Eurípides, no solo nos dice Nietzsche que los vacíos en la historia interfieren en el cometido del héroe, sino también lo siguiente:

[M]ientras el oyente tenga que seguir calculando qué significa este personaje y qué significa aquel otro, qué tipo de presupuestos subyace a este conflicto de inclinaciones y propósitos y qué tipo a aquel otro, le seguirá siendo imposible tanto sumergirse plenamente en el sufrimiento y la actuación de los personajes principales, como compartir, jadeante, sus sufrimientos y angustias.<sup>1295</sup>

El espectador en las obras de Eurípides no solamente escucha lo que el héroe dice, sino que se sumerge en la acción y en sus sufrimientos, lo que quiere decir que en estas obras hay acción y también hay sufrimiento. Pero debemos suponer, si acaso estas obras no están a la altura de las tragedias, que por mucha acción y sufrimientos que existan todo queda eclipsado por el socratismo. De todos modos, quizás aquí Nietzsche se vio obligado a decir esto porque es indudable que en las obras de Eurípides hay acción y hay sufrimientos.

También Nietzsche se ve obligado a decir que en las obras de los dos trágicos está presente aquella misma explicación que en Eurípides aparece en los prólogos. Nos dice que "[l]a tragedia esquiléo-sofoclea utilizaba los medios artísticos más ingeniosos para proporcionarle al espectador en las primeras escenas, en cierto modo de una manera casual, todos los hilos necesarios para la comprensión"<sup>1296</sup>. Por lo tanto, lo que hace Eurípides no es tan abominable; hace exactamente lo mismo, solo que de una manera más evidente y obsesiva. De todas maneras, lo importante es que Eurípides lo hace para crear las condiciones idóneas para el efecto de sus obras, es decir, que el efecto de las obras de Eurípides es otro muy diferente al efecto de las tragedias.

En el otro extremo del prólogo está el final de las obras, y estas también presentan un excesivo abuso de explicaciones. Nos habla aquí Nietzsche del "famoso *deus ex machina*"<sup>1297</sup> y de la necesidad de "asegurarle al público el futuro de sus héroes"<sup>1298</sup>. Parece decirnos que Eurípides elige un final feliz en sus obras, con lo que se desmorona una característica esencial de las tragedias. Efectivamente, "[e]l héroe se había convertido en un gladiador, al que, después de estar eficientemente maltratado y cubierto de heridas, en ocasiones se le regalaba la

---

<sup>1295</sup> Ibid., p. 386.

<sup>1296</sup> Ibid., p. 386.

<sup>1297</sup> Ibid., p. 386.

<sup>1298</sup> Ibid., p. 386.



libertad"<sup>1299</sup>. También nos dice que "[e]l *deus ex machina* ha pasado a ocupar el puesto del consuelo metafísico"<sup>1300</sup>. El *deus ex machina* es forzar un final en la historia por medios a veces increíbles —como por una intervención divina, al igual que sucede en el prólogo—, porque la obra está totalmente alejada de la genuina tragedia, ya no hay consuelo metafísico o unión mística y, por esto mismo, ya no tiene sentido la existencia del héroe —que es hacer inocua la unión mística—, de manera que no sabe qué hacer con él y con sus sufrimientos y le busca algún tipo de desenlace.

#### IV. c. La evolución del arte después de Eurípides

Estos son los indicios de socratismo que Nietzsche ve en las obras de Eurípides y que las alejan del arte trágico, indicios todos ellos relacionados con el drama y solo a partir de los cuales puede concluir que su música no es música verdadera —porque es imposible que haya podido acceder a su música como para decir que no es música dionisiaca. Por lo tanto, en un primer momento las obras de Eurípides son apartadas de lo apolíneo que toda tragedia debe tener, y solo luego puede estar legitimado como para apartarlas de lo dionisiaco de donde lo apolíneo debería surgir.

Teniendo esto presente, nos preguntamos si su crítica de lo apolíneo en las obras de Eurípides es satisfactoria. A nosotros nos parece que no, sobre todo porque nunca ha llegado a diferenciar con nitidez las construcciones apolíneas de las construcciones socráticas y porque ahora vamos a ver otra confusión más a este respecto. Si el socratismo o la razón se caracteriza por el uso de los conceptos y, en general, por el uso de la palabra, debemos decir que el drama de una auténtica tragedia tiene mucho de racional, pues indudablemente hace uso del lenguaje, de palabras y de conceptos, y esto es una creación en donde la razón ha debido tener una importante participación y en donde esa otra facultad mística —la intuición— no ha debido hacer demasiado. Quizás por esto intenta defenderse Nietzsche diciendo que la metáfora apolínea que constituye el verdadero drama no está relacionada con los conceptos: "la metáfora no es una figura retórica, sino una imagen suplente que flota realmente ante él, en lugar de un concepto"<sup>1301</sup>.

Pero esta posible defensa es insuficiente, pues en otro lugar Nietzsche la desbarata completamente al decir que el drama de una verdadera tragedia está compuesto por palabras

---

<sup>1299</sup> Ibid., p. 407.

<sup>1300</sup> Ibid., p. 407.

<sup>1301</sup> Ibid., p. 366.

y por conceptos. Nos dice, en una ocasión en la que nos explica el surgimiento de la poesía a partir de la música, que "la palabra, la imagen, el concepto buscan una expresión análoga a la música y sufren ahora en sí la violencia de la música"<sup>1302</sup>. Además, hablando del drama de la tragedia —de cómo el drama salva al individuo de una unión mística con efectos perjudiciales—, nos dice que "el pensamiento y la palabra nos salvan de la no reprimida difusión de la voluntad"<sup>1303</sup>, así como lo siguiente: "Con la energía enorme de la imagen, del concepto, de la doctrina ética, de la excitación simpática, lo apolíneo arrebató al ser humano de su autoaniquilación orgiástica"<sup>1304</sup>. Más contundente es cuando nos dice que la música en la poesía lírica se manifiesta "en el espejo de la figuratividad y de los conceptos"<sup>1305</sup> o cuando nos dice que la poesía lírica es "una fulguración imitativa de la música en imágenes y conceptos"<sup>1306</sup>.

Sea como fuere, a nosotros nos parece que por muchas justificaciones que Nietzsche nos dé para demostrar la invalidez de las obras de Eurípides, existe un motivo importante por el que tuvo que buscar tales justificaciones: Wagner, en *Ópera y drama*, también sitúa a Eurípides en el periodo de decadencia de la tragedia griega, y lo hace precisamente porque había introducido su entendimiento más de lo debido en el proceso creativo, arrinconando e inmovilizando al sentimiento. La decadencia de la tragedia griega, según Wagner, se originó "porque esta no quería determinar espontáneamente su sentimiento sino deliberadamente su entendimiento"<sup>1307</sup>. Dentro de este movimiento de decadencia, "Eurípides tuvo que expiar de modo cruento, bajo la fusta de la burla aristofanesca, esta mentira descubierta torpemente por él"<sup>1308</sup>. Nos cuenta Wagner que después la poesía se fue transformando en retórica y en prosa, y que esto "fue la consecuencia extrema, pero en todo natural, de la evolución del entendimiento desde el sentimiento, y —para la expresión artística— de la evolución del lenguaje verbal desde la melodía"<sup>1309</sup>.

De todos modos, para Nietzsche la degeneración del arte —su erradicación por medio del socratismo— continúa con el "*ditirambo ático nuevo*, cuya música no expresaba ya la esencia interna, la voluntad misma, sino que solo reproducía de modo insuficiente el fenómeno, en

---

<sup>1302</sup> Ibid., p. 357.

<sup>1303</sup> Ibid., p. 425.

<sup>1304</sup> Ibid., p. 425.

<sup>1305</sup> Ibid., p. 357.

<sup>1306</sup> Ibid., p. 357.

<sup>1307</sup> R. Wagner, 1851, *Ópera y drama*, Op. cit., p. 212.

<sup>1308</sup> Ibid., p. 212.

<sup>1309</sup> Ibid., p. 212.

una imitación mediada por conceptos"<sup>1310</sup>, esto es, que en vez de ser el fenómeno dramático una imagen de la música, la música pasa a ser una imagen de un fenómeno, con lo que ya no es música verdadera. Nos dice que en el ditirambo ático nuevo "ahora la música se ha convertido en una copia indigente del fenómeno, y se ha hecho por ello infinitamente más pobre que el fenómeno mismo"<sup>1311</sup>, aunque no llega a ser música apolínea —que, como sabemos, también es copia del fenómeno. Es el socratismo el que "enajenó a la música de sí misma y la rebajó a esclava del fenómeno"<sup>1312</sup>. Esto da lugar a la "pintura en sonidos"<sup>1313</sup>, que es lo contrario a la "música verdadera"<sup>1314</sup>, es decir, dionisiaca. Pero la música en este ditirambo nuevo no solo degenera en pintura en sonidos, sino que también hay "música excitante"<sup>1315</sup>, esto es, "un estimulante para nervios embotados y gastados"<sup>1316</sup>. De todos modos, la música dionisiaca o verdadera desaparece y es suplantada por una música que no es ni música ni arte. Por los demás, nos asombra cómo Nietzsche puede saber tanto sobre esta música ditirámica nueva —al igual que antes también nos había asombrado su conocimiento acerca de la música en la lírica y en la tragedia.

No solo el ditirambo ático nuevo —que es lo mismo que decir "comedia ática nueva"<sup>1317</sup>— es una ofensa para el Uno-primordial; mucho de lo considerado arte será calificado como arte socrático, es decir, desvalorizado. En cuanto a la Edad Media, solamente dice de ella que es "un prolongado entreacto difícil de describir"<sup>1318</sup>, por lo que no podemos afirmar ni negar demasiado. Del Renacimiento, concretamente del siglo XV, nos dice que aquí, lo que sucedió, fue "la reanimación de la Antigüedad alejandrino-romana"<sup>1319</sup>, lo que quizás debamos entender como una reanimación de lo apolíneo, pero en ningún caso de lo dionisiaco que da origen a la tragedia. El renacimiento real de la música dionisiaca solamente ocurre en Alemania, tal y como ya hemos mencionado, y la tragedia que de ella surge también aparece en Alemania, concretamente por los tiempos en los que Nietzsche vive —con Wagner.

De inmediato esto tiene las siguientes implicaciones: que la ópera anterior y ajena a Wagner no es todavía una obra de arte trágica. Nos dice lo mismo que nos ha dicho acerca del ditirambo ático nuevo: que ya no hay música, que "a la música se la ha enajenado por

---

<sup>1310</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., pp. 405-406.

<sup>1311</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>1312</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>1313</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>1314</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>1315</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>1316</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>1317</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>1318</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>1319</sup> *Ibid.*, p. 433.

completo de su verdadera dignidad, ser espejo dionisiaco del mundo, de tal manera que lo único que le queda es imitar, como esclava del fenómeno, la esencia formal del fenómeno, y provocar una diversión externa con el juego de las líneas y de las proporciones"<sup>1320</sup>. Pero Nietzsche, al igual que ocurre con el ditirambo ático nuevo, tampoco concede a la ópera ser siquiera una obra de arte apolínea, por lo que la ópera, en definitiva, no puede ser considerada una obra de arte. Hablando del estilo recitativo tan propio de la ópera, nos dice que esto "es algo tan completamente innatural y tan íntima e idénticamente contrapuesto a las pulsiones artísticas tanto de lo dionisiaco como de lo apolíneo, que se ha de inferir un origen del recitado que ha de estar fuera de todos los instintos artísticos"<sup>1321</sup>. Y en general se refiere a la ópera como algo diferente a cualquier producción artística —ya sea apolínea, dionisiaca o, sobre todo, trágica— y la hace derivar del socratismo. Nos dice que "[l]a ópera es una criatura que ha nacido del ser humano teórico"<sup>1322</sup>, y continua diciéndonos, refiriéndose a la ópera, que "[e]l ser humano que es impotente en el arte engendra para sí una especie de arte, y lo hace precisamente por esto, porque es el ser humano no-artístico en sí"<sup>1323</sup>. Es más, su ataque a la ópera llega a este punto: "No es posible designar con mayor agudeza el contenido íntimo de esa cultura socrática que denominándola *la cultura de la ópera*"<sup>1324</sup>.

Fijémonos en que aquí nos está diciendo que el hombre socrático no puede ser considerado un ser humano artístico, que la ópera es una máxima ejemplificación del socratismo, ajena a cualquier pulsión artística; pero, al mismo tiempo, nos está diciendo que la ópera es «una especie de arte». Cuando hubimos mencionado a Platón, ya mostramos nuestro desconcierto al ver que sus diálogos, a pesar de que surgieran de una pulsión no artística, fueran considerados una nueva forma de arte. Ahora, acerca de la ópera, retomamos el desconcierto sin remedio, porque no solo nos lo vuelve a decir Nietzsche en una ocasión, sino en varias. En otro lugar nos habla del "íntimo devenir de este género artístico propiamente moderno, la ópera: una necesidad poderosa obtiene aquí por la fuerza un arte, pero es una necesidad de raigambre no estética"<sup>1325</sup>. También nos vuelve a decir que "la génesis de esta nueva forma de arte se encuentra en la satisfacción de una necesidad totalmente no-estética"<sup>1326</sup>.

Aquí nos está hablando de una necesidad no estética que da impulso a la ópera. Sabemos que esta necesidad, este impulso, solo puede ser el socratismo; pero Nietzsche intenta ser más

---

<sup>1320</sup> Ibid., p. 417.

<sup>1321</sup> Ibid., p. 414.

<sup>1322</sup> Ibid., p. 415.

<sup>1323</sup> Ibid., p. 415.

<sup>1324</sup> Ibid., p. 413.

<sup>1325</sup> Ibid., p. 414.

<sup>1326</sup> Ibid., p. 414.

preciso y se detiene a explicárnoslo brevemente, lo cual nos permite entender un poco más el socratismo —y al mismo tiempo entender un poco mejor la falta de consistencia que tiene la desvalorización que Nietzsche emprende contra este.

La necesidad que da origen a la ópera es "la nostalgia del idilio, la fe en una antiquísima existencia primordial del ser humano artístico y bueno"<sup>1327</sup>, su impulso se encuentra "en la glorificación optimista del ser humano en sí, en la concepción del ser humano primordial como ser humano bueno y artístico por naturaleza"<sup>1328</sup>. Hemos de confesar que no logramos comprender exactamente qué quiere decir esto, sobre todo si debemos anteponerlo a la genuina tragedia en la que el sátiro es el ser humano originario y verdadero. Y más nos recuerdan al sátiro las siguientes palabras acerca de esta nostalgia del idilio:

Hubo, según esta particular sensibilidad, un tiempo primordial del ser humano en el que este se hallaba junto al corazón de la naturaleza, y en esa naturalidad había alcanzado a la vez, en una bondad y una camaradería artísticas paradisíacas, el ideal de la humanidad: de ese ser humano primordial perfecto descenderíamos todos nosotros, más aún, seríamos todavía su viva imagen: solo que tendríamos que echar de nosotros algunas cosas para reconocernos nuevamente a nosotros mismos como ese ser humano primordial, mediante la voluntaria enajenación de la erudición superflua, de la cultura excesiva<sup>1329</sup>.

Pareciera que Nietzsche ha formulado un argumento que le es perjudicial creyendo que le beneficia. No obstante, quizás él mismo se dio cuenta de esta similitud con el sátiro y por eso dedica unas palabras para diferenciarlo, aunque tal intento no sea del todo esclarecedor:

Tanto el sátiro como el idílico pastor de nuestra época moderna son, ambos, creaciones generadas por el anhelo dirigido hacia lo originario y natural; pero ¡con qué firme e intrépida mano atrapaba el griego a su ser humano del bosque, y de qué avergonzada y débil manera coquetea el ser humano moderno con la imagen lisonjera de un pastor delicado, de blanda condición, que toca la flauta!<sup>1330</sup>

Este idílico pastor no constituye la verdadera esencia humana, sino otra cosa —quizás se queda siendo un ser natural y no llega al ser metafísico del mundo—; pero lo que nos interesa resaltar es un peligro que Nietzsche comenta sobre esta creencia propia de la ópera:

[E]se principio de la ópera se ha transformado paulatinamente en una *exigencia* amenazadora y horrible que nosotros, a la vista de los movimientos socialistas del presente, no podemos ya dejar de oír. El «ser humano primordial bueno» quiere sus derechos: ¡qué perspectivas paradisíacas!<sup>1331</sup>

---

<sup>1327</sup> Ibid., p. 414.

<sup>1328</sup> Ibid., p. 414.

<sup>1329</sup> Ibid., p. 416.

<sup>1330</sup> Ibid., p. 364.

<sup>1331</sup> Ibid., pp. 414-415.

Por supuesto, al igual que nos ocurrió con Eurípides, podemos entender que uno de los motivos por los que Nietzsche tiene que desprestigiar la ópera es porque Wagner también lo hace en su obra *Ópera y drama*.<sup>1332</sup> Pero tampoco nos costará entender que otro gran motivo de este desprestigio tiene que ver con su patriotismo, pues el renacimiento de la tragedia no ocurre, por ejemplo, en Italia, sino que ocurrirá en Alemania, y además con Wagner, un conocido y amigo suyo, lo que seguramente le supondría un mayor orgullo y superioridad. Tampoco podemos olvidar que si Nietzsche no considera la ópera y, en general, el arte de su tiempo como verdadera ópera y como verdadero arte, es porque él no obtenía de su contemplación lo que dice que debe obtenerse: al no alcanzar con estas obras lo que esperaba, las tiene que considerar falsas, degeneradas, socráticas y, en definitiva, antiartísticas. Según esto, podríamos decir que Nietzsche primero se creó su ideal de arte y, luego, de acuerdo con él, fue desechando lo comúnmente llamado arte, quedándose solo con el arte griego —en gran medida inaccesible para él y, por lo tanto, imposible de desilusionarle— y con el arte porvenir de Wagner —todavía no real y, por lo tanto, susceptible de ser depositario de esperanzas y anhelos.

## V. Beneficios de la razón

### V. a. La razón como puente hacia la tragedia

El socratismo triunfa en el mundo, pero, como sabemos, con Kant y Schopenhauer la razón llega a sus límites y comienza una cultura trágica en donde se hace necesaria la creación artística, concretamente la creación trágica. Tal y como ya hemos mencionado, la razón, al llegar a sus límites, «tiene que convertirse en *arte*». En este sentido, la razón es beneficiosa para el surgimiento del arte: una especie de puente que lleva a la necesidad de la creación trágica, una pulsión que obliga a una reacción artística, como si aquí también obrara aquella retroalimentación que hemos visto que obra entre ambos dioses. Pero el lugar al que llega la razón no es el mismo al que llega Apolo, sino al que llega Dioniso; Kant y Schopenhauer alcanzan la sabiduría dionisiaca, la razón es similar a una irrupción dionisiaca únicamente soportable por la venida de Apolo, por el apareamiento con este dios y la subsiguiente creación de la tragedia. Sea como fuere, la historia de la razón tiene un final feliz, y este final,

---

<sup>1332</sup> Esta coincidencia con Wagner no ha pasado desapercibida. Así, Mauro Sarquis, 2018, *Ópera y arte de masas en El nacimiento de la tragedia de Nietzsche*, Op. cit., ha hecho notar: "Una de las propiedades más notables de la ópera en *El nacimiento de la tragedia* es la condición extraña y marginal con respecto a la esfera estética" (Ibid., p. 84). Y dice más tarde: "Es importante aclarar que las críticas de Nietzsche a la ópera perpetúan el juicio, bien conocido por el filósofo, de los escritos de Wagner" (Ibid., p. 104).

según Nietzsche, ya está profetizado en la misma vida de Sócrates —quien no deja de ser el paradigma de la razón.

Se pregunta Nietzsche "hacia dónde apunta un fenómeno como el de Sócrates"<sup>1333</sup>, porque no puede entenderse "como un poder exclusivamente disolvente y negativo"<sup>1334</sup>. Aunque el socratismo haya destruido la tragedia, "una experiencia vital del propio Sócrates nos obliga a preguntar si entre el socratismo y el arte existe *necesariamente* solo una relación antipódica"<sup>1335</sup>. Esta experiencia vital es la siguiente: "aquel lógico despótico tenía en ocasiones frente al arte el sentimiento de un defecto, de un vacío, de un semirreproche, de un deber al que quizá había faltado. Con frecuencia se le presentaba, como él cuenta en la cárcel a sus amigos, uno y el mismo fenómeno onírico, que siempre decía lo mismo: «¡Sócrates, cultiva la música!»"<sup>1336</sup>. Estando en la cárcel, antes de morir, hace caso a este fenómeno onírico y "compone un proemio sobre Apolo y pone en verso unas fábulas de Esopo"<sup>1337</sup>. Es extraño que un sueño —una creación apolínea— le inste a crear música; de todas maneras, al final lo que crea parece ser más poesía apolínea que música. Pero, en realidad, aunque sea en sueños donde escucha este reproche, también nos dice Nietzsche que "[l]o que le obligó a hacer esos ejercicios fue algo semejante a la demoníaca voz que le advertía, fue su apolíneo discernimiento"<sup>1338</sup>, es decir, que no podemos afirmar con absoluta seguridad que fueran los instintos reprimidos —como los instintos artísticos, entre los que se cuentan los que tienden a creaciones apolíneas— los que le decían que hiciera música, porque nos dice que fue algo «semejante» a su demón, no su demón mismo, y, sobre todo, porque nos dice que fue su «apolíneo discernimiento», que entendemos como el instinto socrático que gobierna en él pero que aquí aparece otra vez confundido y mezclado con la pulsión apolínea. En cuanto a esta confusión, también nos habla Nietzsche de este fenómeno como del "fenómeno onírico socrático"<sup>1339</sup>. En cualquier caso, saliese de donde saliera esta insistencia en cultivar la música, Sócrates se preguntaba: "¿Acaso hay un reino de sabiduría del cual está desterrado el lógico?"<sup>1340</sup>; se preguntaba si un uso exclusivo de la razón le estaba haciendo perder saberes y realidades que solamente pueden ser adquiridos por otros medios, dudaba de la capacidad de

---

<sup>1333</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 393.

<sup>1334</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>1335</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>1336</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>1337</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>1338</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>1339</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>1340</sup> *Ibid.*, p. 394.

la razón, vislumbraba sus límites. Por todo esto Nietzsche establece para el "renacimiento de la tragedia [...] el símbolo *del Sócrates que cultiva la música*"<sup>1341</sup>.

La vida de Sócrates se nos presenta como la ejemplificación concentrada de toda la historia de la razón —de su surgimiento y de su final—, aunque también en Eurípides se encuentra algo parecido. Eurípides, "que se opuso a Dioniso con heroica fuerza durante una larga vida"<sup>1342</sup>, al final termina "con una glorificación de su adversario y un suicidio"<sup>1343</sup> en *Las Bacantes*. Esta es la única manera que encuentra Nietzsche para explicar una tragedia en donde Dioniso es respetado y Penteo, el héroe trágico, muere por no permitir que el culto a Dioniso arraigue en su reino —por prohibir una experiencia que inevitablemente se da, por prohibir una pulsión natural que el hombre no puede evitar.<sup>1344</sup> Sin embargo, a pesar de esta retractación de Eurípides y del final de Sócrates, el daño ya estaba hecho y la humanidad, desde entonces, ha estado presa bajo el gobierno de la razón y bajo la represión de los instintos, impidiendo la creación artística, sobre todo la creación trágica.

Como ya hemos comentado con anterioridad, es problemático que Nietzsche nos hable de unos límites que la razón no puede traspasar, de un fin de la razón en donde se reconoce que hay algo más allá de la misma razón, y al mismo tiempo nos diga que Kant y Schopenhauer obtuvieron una «*sabiduría dionisiaca* expresada en conceptos», lo que se entiende como que la razón, en ellos, llegó hasta donde supuestamente no puede llegar. El excepcional caso de estos dos filósofos pone en evidencia que la música no tiene que venir después del fin de la razón, que es innecesaria y no aporta nada nuevo: la razón misma llega hasta la sabiduría dionisiaca, una sabiduría imposible de entender racionalmente, una sabiduría a la que únicamente parecía accederse a través de la irrupción dionisiaca, es decir, que la razón desemboca o conduce a la sabiduría que lo dionisiaco y la música ofrecen, de manera que Sócrates viene a suplir la labor que solamente parecía poder hacer Dioniso. Según esto, solo Sócrates basta para que Apolo tenga que venir en respuesta al desvelamiento de la sabiduría dionisiaca, ocultándola mediante la creación del héroe trágico, aunque es de suponer que este

---

<sup>1341</sup> Ibid., p. 405.

<sup>1342</sup> Ibid., p. 383.

<sup>1343</sup> Ibid., p. 383.

<sup>1344</sup> A este respecto es interesante el análisis que de esta tragedia hace Antonio Escohotado, 1989, *Historia general de las drogas*, Op. cit., pp. 146-150, que comienza diciéndonos: "El rey-tirano (Creón en un caso, Penteo en el otro) defiende una norma aparentemente sensata que en realidad viola una ley natural. De ahí que el conjunto de la tragedia pueda y deba comprenderse como una escenificación del arrepentimiento. Pero Eurípides es más psicológico que Sófocles, y junto a ese canto de retractación ofrece un examen del mecanismo que milenios más tarde llamará Freud «retorno de lo reprimido». La sucesión de cuadros va describiendo con implacable lógica cómo una hipocresía inicial desemboca en catástrofe, de acuerdo con una secuencia que comienza por la represión misma" (Ibid., p. 146).



resultado únicamente consistiría en el drama trágico, es decir, que sería una tragedia sin música que denegaría al espectador el acceso a la unión mística.

Por otra parte, si no queremos aceptar que Sócrates llega hasta donde llega Dioniso, tendríamos que negar que la razón sea capaz de traspasar los límites del mundo —y contradecir lo que Nietzsche nos cuenta sobre la sabiduría que Kant y Schopenhauer han sido capaces de obtener. Entonces entenderíamos que en estos límites la razón desaparece y el testigo del conocimiento es recogido por la música, única capaz de penetrar más allá de estos límites. Pero esto supondría nuevos problemas, porque significaría que Sócrates es el impulsor de la música, esto es, el que ha llevado al hombre hasta las puertas en donde la música dionisiaca debe hacer su aparición o, lo que es lo mismo: que Sócrates ha obrado como Apolo, en el sentido de que ha provocado la reacción de su opuesto, que Sócrates a suplido a Apolo en aquella historia de retroalimentaciones que había existido en Grecia y que parecía tan necesaria para la definitiva irrupción dionisiaca y la consecuente aparición de la tragedia.

De cualquier modo, lo que nos está diciendo Nietzsche es que la razón tiene que llegar a confesar su escepticismo, que hay realidades que no puede racionalizar —aunque aquellos dos filósofos las hayan expresado en conceptos— y que por lo tanto muere. Pero también nos menciona otra causa por la que la razón muere, aparte del escepticismo al que llega. Nos dice que son dos las causas de la disgregación de la razón y que estas dos causas ya han aparecido: "la cultura socrática ha sido afectada desde dos frentes y no es capaz de seguir sosteniendo el cetro de su infalibilidad sino con manos temblorosas"<sup>1345</sup>. Como sabemos, está el haber llegado a los límites de la razón: la razón misma "no está ya convencida, con la ingenua confianza anterior, de la validez eterna de su fundamento"<sup>1346</sup>. Y después está otra causa: "sus propias consecuencias, que ella comienza ya a barruntar"<sup>1347</sup>. No se detiene demasiado Nietzsche en estas consecuencias, pero lo hace con suficiente claridad como para que le entendamos y para que lo resaltemos. Nos dice lo siguiente:

¡Y ahora uno debe no ocultarse lo que está escondido en el seno de esa cultura socrática! ¡Un optimismo que se cree que no tiene límites ni barreras! ¡Ahora uno debe no asustarse si los frutos de ese optimismo maduran, si la sociedad, agriada hasta en sus capas más bajas por semejante cultura, se estremece paulatinamente bajo efervescencias y apetencias exuberantes, si la fe en la felicidad terrenal de todos, si la fe en la posibilidad de semejante cultura universal del saber se transmuta paulatinamente en la amenazadora exigencia de semejante felicidad terrenal alejandrina, en el conjuro de un *deus ex machina* euripídeo! Uno debe tomar nota de

---

<sup>1345</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 411.

<sup>1346</sup> *Ibid.*, p. 411.

<sup>1347</sup> *Ibid.*, p. 411.

lo siguiente: la cultura alejandrina necesita un estamento de esclavos para poder continuar existiendo: pero, en su consideración optimista de la existencia, niega la necesidad de tal estamento, y por ello, cuando se ha gastado el efecto de sus bellas palabras seductoras y tranquilizantes sobre la «dignidad del ser humano» y la «dignidad del trabajo», se aproxima paulatinamente hacia una espantosa aniquilación. No hay nada más horroroso que un estamento bárbaro de esclavos que haya aprendido a considerar su existencia como una injusticia y que está a punto de tomar venganza no solo para sí, sino para todas las generaciones<sup>1348</sup>.

Antes hemos mencionado que esa creencia propia de la ópera de una época primigenia en la que todos los hombres eran felices era peligrosa porque hacía que cada cual exigiera su propia felicidad. Ahora vemos que este peligro no solo rodea la ópera, sino la cultura socrática misma: su pretensión de que puede construirse un paraíso terrenal, de que todos los hombres son iguales y tienen igual derecho a ser felices desemboca necesariamente en una indignación que puede traer el caos y la destrucción, pues tal pretensión infunde creencias imposibles de cumplir, esperanzas que no se ven realizadas. Aquí Nietzsche nos está hablando de un estamento capaz de vengarse, de su miedo hacia este estamento, y esto es sumamente interesante, porque este será un tema que en el futuro le obsesionará: el poder de los esclavos, su osadía de dirigir el mundo, la injusticia que esto supone, la perdición a la que da lugar. Por lo demás, Nietzsche confía en que el mismo hombre racional, al ver estas perniciosas consecuencias, tenga que abandonar las osadías de la razón, la aparte de su puesto dirigente de la historia de la humanidad y fuerce su final.

De cualquier manera, sean las casusas que sean, el final del socratismo ha llegado para Nietzsche; su entorno y su tiempo ya han visto nacer la música verdadera y el renacimiento de la tragedia es inminente. No obstante, ni siquiera aquí Nietzsche es del todo claro, quizás porque no puede ver en su entorno la perfección que desearía ver, quizás porque no puede considerar a todos sus semejantes coetáneos dignos y valiosos hombres, quizás porque no puede consentir que el mundo en el que vive sea ya el mundo perfecto al que aspira, un mundo afín al grandioso mundo griego que desde sus genuinas posesiones dionisíacas pare con suma facilidad tragedias. Y tampoco es del todo claro porque, a pesar de que nos hable del final de la razón y de este final como de un punto de inflexión, nos dice también que "el influjo de Sócrates se ha extendido sobre la posteridad, no solo hasta este momento, sino más aún, para todo el futuro"<sup>1349</sup>. También nos dice que "en la actualidad"<sup>1350</sup> sigue habiendo luchas "entre el insaciable conocimiento optimista y la trágica necesidad de arte"<sup>1351</sup>. Y, en fin, nos

---

<sup>1348</sup> Ibid., p. 410.

<sup>1349</sup> Ibid., p. 395.

<sup>1350</sup> Ibid., p. 399.

<sup>1351</sup> Ibid., p. 399.

dice que "ese mismo influjo obliga una y otra vez a una nueva creación del *arte* — y, ciertamente, del arte en un sentido que es ya metafísico, en el sentido más amplio y más profundo — y, dada la infinitud que es propia de tal influjo, este garantiza también la infinitud del arte"<sup>1352</sup>. Como antes hemos señalado, la verdadera oposición que determina este segundo nacimiento de la tragedia parece ser la de Sócrates y Dioniso, no la de Apolo y Dioniso. Además, en vez de decirse que el socratismo, al llegar a sus límites, desaparece y permite un nuevo surgimiento de arte, tal y como se ha afirmado al establecerse el final de la razón en Kant y Schopenhauer, aquí se está hablando de una eterna relación entre Sócrates y Dioniso, una eterna relación debida a la «infinitud» de la pulsión socrática. A pesar de todo, parece que esta eterna relación solo comienza precisamente en los tiempos que a Nietzsche le ha tocado vivir y que antes no se daba, esto es, que la eterna relación comienza con el ocaso de la razón, ocaso que no puede ser, por lo tanto, un completo ocaso.

#### V. b. La razón como propulsora del mito

Pero la relación de la razón con el arte no se limita a que la razón propicie la creación trágica. Cuando nos dice que para el socratismo la existencia solo está justificada en tanto que es inteligible —y no en tanto que fenómeno estético, que es la verdadera justificación— nos dice que, para esta labor, "si los principios racionales no alcanzan, tiene que servir en definitiva también el *mito*, al que acabo de designar incluso como la consecuencia necesaria, más aún, como el propósito de la ciencia"<sup>1353</sup>. Podríamos pensar que aquí Nietzsche está volviendo a confundir a Sócrates con Apolo y que la ciencia, como pretende justificar la existencia y hacerla digna de ser vivida, tiene finalmente que construir mitos, así como Apolo, para ocultar los horrores titánicos, levantó el Olimpo. Pero en este caso el mito no sería un fin, sino un medio para justificar la existencia. Además, esto conllevaría una absoluta contradicción con el hecho de que el socratismo sea una pulsión antiartística. La única manera de entender esto, si acaso queremos dejar intacta la oposición entre el socratismo y el arte, es decir que el mito es el fin de la ciencia no porque la ciencia sea capaz de construir mitos, sino porque obliga a hacerlo a otro tipo de instinto —un instinto artístico, presumiblemente apolíneo—, con lo que la razón sería aquí también una especie de puente o medio para la creación artística.

Aún así, es muy sorprendente que diga que «el propósito de la ciencia» sea el mito, más aún si tenemos en cuenta que al mismo tiempo también nos dice que el espíritu de la ciencia

---

<sup>1352</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>1353</sup> *Ibid.*, p. 396.

"aniquiló el *mito*"<sup>1354</sup> o que una característica del hombre teórico es que "intenta disolver el mito"<sup>1355</sup>. De tal modo que no podemos evitar ver aquí otra confusión más de la que quizás ni siquiera Nietzsche se dio cuenta, aunque afortunadamente no sea tan tremenda como para que no podamos dejarla pasar.

#### V. c. La razón como propulsora del genio

Además de que la razón propicie la creación trágica y tenga como propósito el mito, Nietzsche nos menciona más beneficios para el arte. Nos dice que el hombre socrático se sentirá inclinado a educar a nuevas generaciones "con la finalidad de acabar procreando al genio"<sup>1356</sup>, lo que quiere decir que el hombre socrático en realidad no quiere imponer el socratismo, sino hacerlo desaparecer para dejar lugar al arte. En este sentido la ciencia sería también la preparación de un camino y al hombre teórico habría que verlo como un puente que conduciría a una época de creación artística. Por lo demás, no nos extraña que la ciencia tenga un sentido dentro de la historia de la humanidad —que sea necesaria en tanto que medio para alcanzar un fin superior—, pues ya antes vimos que toda la historia griega se articula de acuerdo a una sucesión de estadios cuyo sentido es la preparación de un fin final, esto es, el surgimiento de la tragedia.

#### V. d. La razón como afirmadora de la individualidad

Aún con todo, si prestamos atención a la razón en tanto que enemiga del arte y nos centramos en su optimismo y en la larga historia y ocasiones en las que mantiene todo su poderío, podemos observar un tipo de beneficios diferente al de ser un puente hacia el arte y diferente, sobre todo, al que ofrece la redención dionisiaca: no facilitará la disolución de la individuación, sino la consolidación y afirmación de la vida individual; es decir, que serán beneficios para el individuo únicamente en tanto que individuo.

Sócrates, como buen enemigo de Dioniso y de todo aquello que excede los cauces de la razón y del mundo comprensible, es contrario a la música, niega que pueda ser parte del mundo real —y más aún que pueda ser un reflejo más fiel del fondo metafísico del mundo que el mundo mismo—, e incluso niega que sea posible su existencia. También Sócrates, en general, es

---

<sup>1354</sup> Ibid., p. 405.

<sup>1355</sup> Ibid., p. 408.

<sup>1356</sup> Ibid., p. 398.

enemigo de todo arte, porque arrincona los instintos artísticos, y sus construcciones racionales, aunque a veces las veamos confundidas con lo apolíneo, no son construcciones dionisiacas ni apolíneas ni trágicas, sino construcciones antiartísticas. El resultado de todo esto es que la razón evita que el hombre alcance los beneficios que el arte le ofrece, sobre todo la redención de lo dionisiaco, y evita, asimismo, que el Uno-primordial alcance una redención perfeccionada. Hemos visto que el fin de la razón dará inicio a una nueva época dorada de redenciones tanto para el individuo como para el Uno-primordial, pero tenemos que tener presente que esto ocurre cuando la razón llega a su fin, cuando Sócrates es condenado a muerte o en todo caso a partir de este final, y que la razón en su manifestación más propia y vigorosa es contraria al arte.

Pero la razón puede ser beneficiosa para el individuo porque, en definitiva, la razón es un instinto que en su ejecución se satisface, es decir, que el simple uso de la razón es placentero para el hombre racional:

Quien ha experimentado en sí mismo el placer de un conocimiento socrático y detecta cómo este intenta abarcar, en círculos cada vez más amplios, el mundo entero de los fenómenos, desde ese momento no sentirá ningún aguijón que pudiera obligarlo a la existencia con mayor intensidad que la apetencia de completar esa conquista y de tejer la red con impenetrable firmeza<sup>1357</sup>.

Por eso nos dice Nietzsche que el hombre científico aspira a desvelar cada vez más el mundo, pero sin llegar a su centro final: "a cada desvelamiento de la verdad [...] el ser humano teórico disfruta y se satisface con el velo obtenido y tiene su más elevada meta de placer en el proceso de un desvelamiento cada vez más afortunado, logrado mediante la propia fuerza"<sup>1358</sup>. Lessing "se atrevió a declarar que a él le importaba más la búsqueda de la verdad que esta misma"<sup>1359</sup>, es decir, que puso "al descubierto el secreto fundamental de la ciencia [...] para fastidio de los científicos"<sup>1360</sup>. Por lo tanto, a los científicos, a los hombres teóricos, les fastidia que el secreto de su actividad sea descubierto —que se sepa que aquello que ellos desean es seguir desvelando y no alcanzar ninguna verdad—; de manera que Nietzsche se protege contra otros posibles testimonios de hombres teóricos, de aquellos que digan lo contrario que Lessing: estarían mintiendo, porque les interesa parecer que desean la verdad y no simplemente su búsqueda. A la ciencia no le interesa la verdad: una vez llegado al final, no hay más velos que desvelar y la ciencia muere de aburrimiento.

---

<sup>1357</sup> Ibid., p. 397.

<sup>1358</sup> Ibid., p. 396.

<sup>1359</sup> Ibid., p. 396.

<sup>1360</sup> Ibid., p. 396.

Desvelar entretiene y esto quiere decir: que el hombre teórico queda más anclado en la vida, que tiene más motivos para seguir afirmándola y seguir siendo individuo. En este sentido nos dice Nietzsche que "[t]ambién el ser humano teórico encuentra una satisfacción infinita en lo existente, como el artista"<sup>1361</sup>. Por supuesto, no podemos considerar esta infinitud en serio, pues una satisfacción realmente infinita no sabríamos cómo diferenciarla de la redención y no podemos decir que la existencia de la apariencia redima al individuo, pues su redención solo es posible aniquilando esta existencia apariencial y esto solo lo otorga Dioniso, el enemigo del socratismo. En cuanto a que el artista también se satisfaga con lo existente debemos entenderlo como que al artista apolíneo la existencia le agrada en tanto que le permite transfigurarla y al artista dionisiaco en tanto que tiene algo que destruir. La razón, el socratismo, el hombre teórico "le dice a la vida: «Te quiero: eres digna de ser conocida»"<sup>1362</sup>. También en los *Fragmentos* nos encontramos con las siguientes palabras: "El arte, como fiesta de júbilo de la voluntad, es el más fuerte seductor de la vida. La ciencia está también sometida al impulso para la vida: el mundo es digno de ser conocido: el triunfo del conocimiento se agarra a la vida"<sup>1363</sup>. La razón, el socratismo, Sócrates afirma la individualidad —en contraposición a Dioniso, el destructor y el negador del individuo.

Pero que la razón beneficie a la individualidad no quiere decir que la razón suponga un engrandecimiento del mundo como representación, un engrandecimiento de la apariencia por la que se mueve el individuo, abriendo nuevos cauces a la afirmación de la vida. No puede ser, porque la construcción de los velos de la apariencia es una labor apolínea, no socrática. Sin embargo sí puede ocurrir que la razón permita explorar el mundo de la apariencia con gran éxito y que ante la mirada del hombre racional el mundo de la apariencia sea más extenso que ante la mirada de un ser sin razón, es decir, que se mueva por un mundo más amplio, afirmando quizás con más facilidad su existencia y, consecuentemente, redimiendo más al Uno-primordial —aunque sin que pueda compararse a la redención que el arte le ofrece. Tal y como vimos en su momento, la razón es capaz de seguir las líneas de la apariencia, seguir el curso de la causalidad e indagar la naturaleza, permitiendo al hombre ser consciente del mundo en el que vive con una gran precisión y amplitud, poseer más motivos en su vida, moverse más por motivos que por instintos, lo que desemboca en que las posibilidades de su vida aumentan, su vida se vuelve más rica, más variada. Por supuesto, una apariencia perfeccionada como sería una obra de arte apolínea redime más al Uno-primordial que la sola apariencia; pero la sola apariencia también le redime y debemos decir, entonces, que la razón,

---

<sup>1361</sup> Ibid., p. 396.

<sup>1362</sup> Ibid., p. 408.

<sup>1363</sup> Fragmento 3 [3]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., p. 94.

en tanto que amplía los horizontes de la apariencia y hace que al individuo le sea más difícil salir de ella, es decir, en tanto que beneficia al individuo en tanto que individuo, es beneficiosa para el Uno-primordial.

A pesar de todo, debemos tener presente que un conocimiento demasiado acertado sobre el mundo de la apariencia es perjudicial: la sabiduría silénica, el conocimiento de que en el mundo hay más sufrimientos que alegrías, hacen que el hombre ya no pueda seguir viviendo, a no ser que olvide lo que ha conocido. Aunque Nietzsche no nos dice nada acerca de esto, debemos pensar que si la razón, por medio de Kant y Schopenhauer, ha llegado a la sabiduría dionisiaca, es concebible que con más facilidad pueda acceder a la sabiduría silénica. Pero esto no sería del todo desastroso, porque esta sabiduría engendraría un arte apolíneo que, finalmente, permitiría al individuo reafirmarse en su individualidad y, también, redimiría al Uno-primordial con más intensidad que la sola apariencia.

Ahora bien, si tenemos en cuenta la proliferación de la razón entre todos los hombres y que "no se podrá impedir el ver en Sócrates un punto de inflexión y un vórtice de la denominada historia universal"<sup>1364</sup>, debemos decir que estos beneficios son un gran beneficio para la humanidad. Y esto es así hasta tal punto, que Nietzsche se atreve a decir que la razón es uno de los tres principales mecanismos de seducción —junto a los dos tipos de arte— que existen para que el hombre quede anclado en el mundo. De esta manera, nos habla de tres culturas:

Es un fenómeno eterno: la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de obligarlas a seguir viviendo, gracias a una ilusión extendida sobre las cosas. A este lo encadena el placer socrático del conocer y la ilusión de poder curar con él la eterna herida del existir, a aquel lo enreda el seductor velo de belleza del arte, que ondea ante sus ojos, a aquel otro, el consuelo metafísico de que, bajo el torbellino de los fenómenos, la vida eterna continúa fluyendo de manera indestructible: para no hablar de las ilusiones más comunes y casi más intensas aún, que ya prepara la voluntad en cada instante. Aquellos tres grados de ilusión están reservados en general solo a las naturalezas más noblemente dotadas, que sienten el peso y la gravedad de la existencia en general con muy profundo displacer, y a las que hay que quitarles de manera ilusoria ese displacer con estimulantes selectos. De esos estimulantes se compone todo lo que nosotros llamamos cultura: según cuál sea la proporción de las mezclas, tendremos una cultura preferentemente *socrática*, o *artística*, o *trágica*: o, si se admiten ejemplificaciones históricas: hay, o bien una cultura alejandrina, o bien una cultura helénica, o bien una cultura budista<sup>1365</sup>.

Hay que decir lo que ya sabemos: "Todo nuestro mundo moderno está preso en la red de la cultura alejandrina"<sup>1366</sup>, de la "cultura socrática [*sokratischen kultur*]"<sup>1367</sup>, de una cultura que es

---

<sup>1364</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 397.

<sup>1365</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>1366</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>1367</sup> *Ibid.*, pp. 410, 413, 417.

una "cultura degenerada"<sup>1368</sup>. Es una cultura degenerada porque es una cultura antiartística; por eso nos llevamos una sorpresa al ver que Nietzsche vuelve a considerar el socratismo como una nueva forma de arte, pues nos dice que Sócrates es el "precursor de una cultura, un arte y una moral de especie completamente distinta"<sup>1369</sup>. Pero lo mejor será pasar por alto esta falta de claridad de la que ya hemos sido testigos y quedarnos con lo siguiente: que el socratismo beneficia al hombre en tanto que individuo. Es más, el socratismo es una forma que la humanidad ha encontrado para evitar sucumbir y auto-aniquilarse:

Pero si por un momento uno se imaginara toda esta suma incalculable de fuerza que se ha utilizado en favor de aquella tendencia mundial, pero aplicada *no* al servicio del conocer, sino a las metas prácticas, es decir, egoístas de los individuos y de los pueblos, entonces probablemente en las luchas generales de aniquilamiento y en las constantes migraciones de pueblos el placer instintivo de vivir se hubiera debilitado en tal medida, que, dado el hábito del suicidio, el individuo quizá tendría que sentir el último resto de sentimiento del deber cuando, como el habitante de las islas Fidji, estrangulase como hijo a sus padres, como amigo a su amigo: un pesimismo práctico que podría producir incluso una espantosa ética del genocidio por compasión — el cual, por lo demás, está y ha estado presente en el mundo en todos los sitios en donde no ha aparecido el arte en cualquiera de las formas, especialmente como religión y ciencia, para ser remedio y defensa de ese soplo pestilente.<sup>1370</sup>

El egoísmo del individuo y de los pueblos lleva a guerras, a violencia, a peligro, a muerte, y esto quita las ganas de vivir, debilita el «placer instintivo de vivir». Se mencionan dos formas de arte para evitar el auto-aniquilamiento: la religión y la ciencia. En cuanto a la religión, deberíamos entenderla como religión olímpica, es decir, como las construcciones apolíneas que precisamente apartan de la mirada los terrores del mundo, y, en cuanto a la ciencia, deberíamos entenderla tal y como se nos dice: que la energía dedicada a la guerra y a la destrucción es dirigida al «servicio del conocer», con lo que no se ocultarían los sufrimientos de aquellas desgracias, sino que su beneficio sería mucho más radical, porque directamente dejaría cerrado y seco el canal por el que surgen las guerras y los conflictos. Mencionemos de pasada de nuevo lo extraño que es considerar el socratismo como forma de arte y quedémonos sobre todo con que la razón, a pesar de ser enemiga de los instintos y mantener encerrados los instintos artísticos, promueve y hace fructificar un instinto, «el placer instintivo de vivir [*die instinctive Lust zum Leben*]». Pero esto no es del todo sorprendente; Sócrates es enemigo de Dioniso y lo dionisiaco es lo contrario a la afirmación de la vida individual por parte del individuo. La salvación para el individuo es negar su vida; Sócrates, al hacer que el individuo la afirme, le ata más al mundo y le aleja de lo dionisiaco y de su verdadera salvación.

---

<sup>1368</sup> Ibid., p. 406.

<sup>1369</sup> Ibid., p. 389.

<sup>1370</sup> Ibid., p. 397.



## VI. Dificultades socráticas de esta investigación

Todo esto que hemos estado exponiendo supone serias consecuencias que afectan al propósito de nuestra investigación. Recordemos que lo que hemos pretendido es agarrar toda la obra con nuestra comprensión, pensarla en profundidad y señalar aquello que se nos escapa, aquellas contradicciones y aquellas oscuridades que no son posibles de iluminar con la razón, para de este modo juzgarla desde un estricto punto de vista filosófico. Hemos logrado hacernos una idea de la obra y hemos visto, efectivamente, que hay muchas zonas oscuras e imposibles; pero ahora acabamos de desvelar, finalmente, que Nietzsche desvaloriza la razón y emprende una crítica hacia su abuso.

Ante todo, esto significa que la obra está protegida —o, mejor dicho, justificada— ante la posible crítica que le podríamos hacer respecto a su falta de rigor racional. Nietzsche mismo nos dice que su obra no parte de razonamientos ni se sustenta en argumentos lógicos, sino en intuiciones, es decir, que sus ideas surgen de una facultad que se contrapone a la facultad de la razón —del pensamiento consciente, de la ciencia, de la filosofía—, por medio de una facultad de la que poco se dice, quizás porque sea imposible explicarla —pues toda explicación y entendimiento es ajena a ella—, pero que se relaciona con la mística y con revelaciones inmediatas.<sup>1371</sup> Por lo tanto, si nosotros ahora decimos lo que hemos visto, a saber, que en la obra hay mucho de irracional, no estaríamos más que demostrando lo que el propio Nietzsche nos dice. Además, por mucho que lo repitamos, no por ello va a afectar a la verdad de la obra: las revelaciones, los conocimientos sobre la tragedia, el arte y el mundo no se sustentan en la razón, sino en la intuición, de manera que su verdad no se desmorona al haberse descubierto que la razón falta, sus construcciones no pierden credibilidad por falta de sentido —sino, en todo caso, ocurre lo contrario: la verdad adquiere más validez cuando la razón se mantiene más al margen y la incoherencia tiene mayor protagonismo. Pero nosotros no hemos querido medir la verdad o falsedad de esta obra, sino solo comprenderla. Así que, en definitiva, lo que hemos hecho es confirmar lo que el mismo Nietzsche nos dice.

Ahora bien, otro aprieto en el que nos vemos envueltos por causa de todo este asunto es que no sabemos si hemos entendido realmente la obra. Se nos dice al principio que tenemos que llegar a la intuición de los secretos del arte y del mundo, no solo a una conclusión fruto de

---

<sup>1371</sup> Por eso Wilamowitz, mucho después de haber hecho su crítica, se dio cuenta de que había considerado la obra como si fuera un trabajo escolar, cuando en realidad se parecía más a la obra de un profeta: "Aged eighty Wilamowitz admitted a mistake. He had treated as the work of a scholar, the work of a poet, of a prophet" (William Musgrave Calder III, 1983, *The Wilamowitz-Nietzsche struggle: new documents and a reappraisal*, Op. cit., pp. 250-251).

discernimientos, y que hemos de guiarnos a través de los dos dioses, no a través de conceptos. Si la intuición es inmediata y viene unida a la seguridad de que aquello que se intuye es una verdad absoluta, podemos estar seguros de que no hemos intuido nada de lo que hemos pensado. Entonces, si acaso la razón es una facultad insegura que no logra captar tan infaliblemente la realidad como la intuición, nosotros no hemos logrado acceder verdaderamente y en toda su intensidad a lo que Nietzsche nos está contando.

Pensemos en los dos dioses, en Apolo y Dioniso. Únicamente los hemos examinado con nuestra razón y, quizás, por eso, hemos encontrado tantas incompatibilidades, tantos sentidos contradictorios que no existirían si hubiéramos sido capaces de captarlos mediante la intuición —pues la intuición va más allá de las incompatibilidades y contradicciones. Por eso Nietzsche tampoco nos ha podido explicar estos dos dioses y solamente nos ha alentado a intuirlos. Los dos dioses, para ser depositarios o puertas de la intuición, no pueden ser conceptualizados ni pensados; desde el momento en el que son conceptualizados y pensados dejan de ser puertas de la intuición: la razón usurpa este territorio, la razón es la que entra y la intuición queda fuera. Nosotros solamente hemos podido pensar los dioses, reducirlos a conceptos, hacerlos conscientes, con lo que nos hemos perdido la claridad y certeza de sus contenidos. Hemos meditado a través de palabras, nos hemos limitado al lenguaje y hemos permanecido dentro del socratismo; hemos sido un Sócrates que, al igual que no podía entender la tragedia, no ha podido entender esta obra. No obstante, este ha sido nuestro propósito y si de verdad hemos permanecido fieles al socratismo, lo hemos logrado: hemos señalado lo que puede ser aprobado por la razón y lo que debe ser desaprobado, a pesar de que no nos atrevamos a concluir que, al no ser racional, no puede ser verdad, porque esta aseveración es demasiado atrevida —y sería una conclusión irracional.

No obstante, esta obra está escrita en palabras. Nietzsche nos ha transmitido sus ideas por medio de un lenguaje que recibimos en un estado sobrio y diurno, que recibimos en nuestro entendimiento y no en nuestra intuición, que recibimos en forma de un obra escrita que dista mucho de ser una obra de arte dionisiaca o trágica —que serían las que podrían hacernos penetrar en los secretos del mundo que en la obra se exponen, es decir, en la sabiduría dionisiaca. Esto significa que Nietzsche ha sido capaz de traducir sus intuiciones al lenguaje de la razón y que nosotros hemos podido acceder, entonces, al contenido de tales intuiciones, aunque con menos éxito que si hubiéramos tenido nosotros mismos esas intuiciones. En efecto, su obra es una obra socrática, una construcción de la consciencia, una traducción de

intuiciones y de revelaciones al lenguaje de la razón. Además, él mismo nos dice que la sabiduría dionisiaca —la sabiduría más profunda que existe— puede ser conceptualizada.<sup>1372</sup>

Que Nietzsche haya emprendido esta empresa quiere decir que él creía, efectivamente, que una traducción no es del todo imposible, que al menos abre al camino para que el lector se atreva a intuir él mismo y a descubrir certeramente las verdades sobre el mundo. Pero esto presenta un gran problema. Si pensamos que esta obra es como una llave que permite por fin a los hombres intuir a los dos dioses o comprender certeramente la experiencia contemplativa de un drama musical wagneriano, así como saber qué es el mundo y qué está más allá del mundo, entonces deberíamos decir que la razón es imprescindible para poder tener una intuición, que la razón es una especie de iniciación para poder acceder a los secretos del mundo y comprender la propia experiencia estética. Sobre que la razón enseñe a contemplar correctamente un drama musical wagneriano nos encontramos con lo siguiente:

En cambio, varias personas dotadas por la naturaleza con cualidades más nobles y delicadas, aunque se hayan convertido poco a poco, de la manera descrita, en unos bárbaros críticos, tendrían derecho a hablar del efecto tan inesperado como totalmente incomprensible que sobre ellas ha ejercido, por ejemplo, una representación afortunadamente redonda de *Lohengrin*: solo que quizá no tuvieron mano alguna que los agarrase con advertencias e interpretaciones, de manera que también aquella sensación inconcebiblemente diversa y totalmente incomparable que entonces los conmovió, permaneció aislada y, después de brillar brevemente, se extinguió como un astro enigmático.<sup>1373</sup>

Aquí se está afirmando que la experiencia estética puede permanecer desconocida para el contemplador o, dicho de otro modo, que puede permanecer inconsciente; pero que Nietzsche da a conocer esta experiencia, la hace consciente, para que los hombres capaces no se inventen interpretaciones erradas de sus experiencias, con lo que nos está abriendo la siguiente realidad: que hay genuinos contempladores que, debido a una razón aberrante, han descrito sus propias experiencias de manera falsa.

---

<sup>1372</sup> Pero quizás Nietzsche nunca pensó que su obra era una obra socrática. Hay que recordar que en realidad Nietzsche no pretende expulsar la razón del mundo, sino solo relegarla al lugar que le corresponde: ser un demonio al servicio de los instintos, que han de ser los que gobiernen al hombre. Por eso mismo podría hablarse de un uso correcto de la razón —de una filosofía correcta o válida, en contraposición a una filosofía degenerada por la preponderancia de la razón.

En esta línea se han desarrollado interesantes pensamientos, como los de Peter Sloterdijk, 1986, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Op. cit., pp. 119-120: "Nietzsche no protesta contra la súbita irrupción del espíritu científico en el pensamiento griego [...] ¡él plantea sus objeciones contra determinada interpretación falsa de la filosofía —no dionisiaca, no-artística, teórica— [...] Esta es la razón de que *El nacimiento de la tragedia* no sea simplemente un movimiento de agitación antisocrática ni tampoco, ciertamente, una denuncia de la filosofía en general. Al publicar su libro, Nietzsche quiere indicar las posibilidades de un pensamiento enriquecido con el arte y renacido dionisiacamente. ¡*Ecce philosophus!* ¡*Dionisos philosophos!*!"

<sup>1373</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 430.

Quizás Nietzsche pensaba que esta obra —que una obra más cercana a la razón que al arte— iba a impulsar y ayudar a la consolidación de la era trágica que se avecina. En tal caso, deberíamos conceder un poder extraordinario a la palabra de Nietzsche, el poder de ser puente y tránsito hacia el definitivo arte. Estaría poniendo, a pesar de todo, ciertas esperanzas en la razón, pues su obra pretendería ser algo valioso; sus profecías no solamente pronosticarían el inminente futuro, sino que serían necesarias para que el futuro llegara a cumplirse, despertando, reuniendo y guiando a los selectos hombres que habrán de construir el salvífico porvenir. Por lo demás, conceder este extraordinario poder a la palabra, concretamente a la filosofía, no nos resulta extraño, porque el caso de Kant y Schopenhauer nos lo confirma: la razón llega a un final en el que aparece la sabiduría dionisiaca, a un final que propicia y da comienzo a una nueva «cultura trágica».

Pero si Nietzsche realmente hubiese querido hacer algo grande para la humanidad y para beneficio y dignidad del Uno-primordial, tendría que haber creado tragedias, tendría que haberse convertido en músico y en trágico. Él mismo nos dice en el *Ensayo de autocrítica*: "Qué lástima que lo que entonces tenía que decir no me atreviera a decirlo como poeta"<sup>1374</sup>. Lo que ha hecho es una obra que no puede ser considerada una obra apolínea ni una obra dionisiaca ni una tragedia; nos encontramos con un vaticinador que sabe lo que hay que hacer, que sabe el rumbo que la historia ha de tomar, que enuncia su sabiduría y cree que su palabra servirá de luz y guía.

Ahora bien, tenemos que resaltar el hecho de que el desprecio que muestra Nietzsche hacia la razón se explica porque es la destructora de la tragedia y del arte, pero que esto es sumamente cuestionable. Bien podría haber expuesto el socratismo como una expresión de la pulsión apolínea, bien podría haber dicho que la filosofía —con su pretensión de paralizar y atrapar la realidad bajo sus palabras— es un tipo de arte apolíneo, bien podría haber aceptado que las obras de Eurípides son verdaderas tragedias, bien podría haber afirmado que durante la historia posterior a los griegos sigue habiendo arte, bien podría haber afirmado que en su propia época también hay arte, que toda música es música dionisiaca, que toda ópera es una tragedia y que el hombre se redime también con su razón; bien podría haber dicho todo esto y nosotros no nos habríamos extrañado tanto como nos extraña lo que en realidad nos dice, sino que lo veríamos más consecuente y convincente. Pero tuvo que decir que la humanidad está corrompida y tuvo que ver en la razón la causa de la corrupción.

---

<sup>1374</sup> Ibid., p. 331.

Para Nietzsche el mundo es indeseable: la humanidad ha llegado a un punto en el que la redención del individuo es imposible, porque ha cerrado el camino del arte y de la tragedia, a un punto en el que además ofende al mismo Uno-primordial precisamente por lo mismo. Y el culpable es el hombre mismo o, mejor dicho, la razón en el hombre, su vida guiada por el control de los instintos. Da tal manera que el individuo es un insatisfecho y la explicación de esta insatisfacción está en que el mundo se ha desviado del camino ideal de redención; pero hay esperanzas y Nietzsche está convencido de que llegará el reino en el que el individuo —y él mismo— podrá hallar la definitiva salvación.

Precisamente la redención consiste en desprenderse de todo lo humano y de toda individualidad. El ser humano verdadero es el sátiro, porque en él todavía no ha obrado la cultura y el socratismo está muy lejos de afectarle y contaminarle. Hay una distinción entre el sátiro y el hombre que desde la Grecia clásica ha gobernado la tierra; hay una distinción entre dos tipos de ser: el bienaventurado y armónicamente unido al fondo metafísico del mundo y el desgraciado que no logra ser lo que verdaderamente es. Además, el sátiro, en tanto que relacionado con la tragedia, en tanto que creador de la visión dramática de la tragedia, es también un gran redentor y servidor del Uno-primordial —una amada creación. En cambio, el hombre socrático no solamente es un desgraciado, sino que ha destruido el arte, especialmente la tragedia, y se ha convertido en un insulto —en una despreciable creación— para el creador Uno-primordial. Hay que decir, no obstante, que el socratismo hace al hombre afirmar la vida, poder vivir, aferrarse a la existencia apariencial; pero por mucho que la apariencia redima al Uno-primordial, mucho más le redimen las creaciones artísticas como la tragedia, por lo que, en definitiva, el hombre socrático no es una criatura perfecta a los ojos del Uno-primordial.

## 9. Prometeo desencadenado

En el prólogo dirigido a Richard Wagner encontramos las siguientes palabras:

[T]endré presente el instante en el que usted, mi muy venerado amigo, lo reciba: cómo, quizá tras un paseo vespertino por la nieve invernal, observa el Prometeo desencadenado en la portada, lee mi nombre y tiene de inmediato el convencimiento de que, sea lo que sea aquello que se encuentre en este escrito, el autor tiene algo serio y apremiante que decir<sup>1375</sup>.

Algo serio y apremiante, porque el desencadenamiento de Prometeo simboliza para Nietzsche el final del socratismo y la liberación de lo dionisiaco que habrá de traer el inminente renacimiento de la tragedia. Por eso ahora debemos prestar atención a lo que exactamente nos dice Nietzsche sobre Prometeo, cuya liberación eligió como imagen para la portada de su obra<sup>1376</sup>:



---

<sup>1375</sup> Ibid., p. 337.

<sup>1376</sup> Así se publicó la obra, con una imagen de un Prometeo desencadenado que un amigo de un amigo —Leopold Rau, amigo de Carl von Gersdorff— diseñó para la ocasión. En una carta del 13 de noviembre de 1871 dirigida a Franziska y Elisabeth Nietzsche nos dice, por ejemplo, que "[u]no de sus amigos artistas [de Carl von Gersdorff] va a inventar una viñeta para mí" (F. Nietzsche, *Correspondencia II*, Op. cit., p. 231).

## I. Prometeo es el benefactor de los hombres

Cuando Nietzsche contaba con catorce años escribió dos poemas sobre Prometeo, contando la enemistad que este titán mantenía con los dioses olímpicos. En el primero de ellos<sup>1377</sup> Jápeto le dice a su hijo Prometeo que tiene planeado hacer un pacto con los dioses olímpicos, un pacto en el que los hombres, a los que Prometeo dio la existencia, quedarán bajo protección de los mismos olímpicos. Prometeo responde indignado y, en un monólogo, muestra su intención de derrocarlos. Finalmente, aparecen los dioses olímpicos, Zeus, Hades y Poseidón, discutiendo sobre quién de los tres debería ser señor de los hombres. Atenea pone la solución: mientras los hombres vivan, estarán sujetos a Zeus y a Poseidón, y cuando mueran, a Hades. Ante esta buena sentencia de Atenea, Zeus le otorga una recompensa y ella responde que desea poder hacer al hombre sensible al arte.

El segundo de los poemas<sup>1378</sup> comienza con el momento del pacto, un pacto que se sellará con la ofrenda a los olímpicos de una de las dos partes en las que Prometeo ha dividido un sacrificio. Prometeo da a elegir a Zeus qué parte quiere, pero este, inmediatamente, se da cuenta de que el titán intenta engañarle y estalla en ira, en una ira ante la cual Prometeo se descompone en lamentos. Para terminar, un coro de hombres canta una alabanza a los dioses olímpicos.

Es interesante mostrar este interés que Nietzsche sintió hacia la figura de Prometeo, pero más interesante es mostrar lo que le cuenta Nietzsche a un amigo acerca de este interés. Por las fechas en las que redacta los dos poemas le dice a un amigo<sup>1379</sup> que "Prometeo se ha convertido ahora para mí en una materia muy interesante"<sup>1380</sup> y le propone iniciar juntos un estudio serio y extenso. Se permite hasta dividir los puntos de este estudio: el primero, *Titanes*, el segundo, *Prometeo*, el tercero, *Epimeteo y Pandora*, el cuarto, *Los últimos destinos de Prometeo*, el quinto, *Epimeteo y Prometeo, Pandora*, y el sexto, *El final de Zeus*.<sup>1381</sup> Le propone al amigo que se quede con la primera, la tercera y la quinta parte, mientras que él se quedará con las otras tres, y añade: "Me alegro por la última, pues en la misma se encuentra el fin de Zeus, previsto por Prometeo, y que él solo puede evitar, comparado con el ocaso de las divinidades alemanas, que fueron aniquiladas por las fuerzas de la naturaleza (que en los

---

<sup>1377</sup> Ibid., pp. 163-166.

<sup>1378</sup> Ibid., pp. 167-169.

<sup>1379</sup> Carta de abril-mayo de 1859 dirigida a Wilhelm Pinder. En F. Nietzsche, *Correspondencia I*, Op. cit., pp. 94-95.

<sup>1380</sup> Ibid., p. 94.

<sup>1381</sup> Ibid., p. 94.

griegos son precisamente los Titanes)"<sup>1382</sup>. Como podemos observar, a Nietzsche le interesa el ocaso de los dioses olímpicos y también la relación entre la mitología griega y la mitología germana, interés que hemos visto reflejado también en *El nacimiento de la tragedia*, en tanto que el pueblo griego solo encuentra su igual en el pueblo alemán —en tanto que Alemania es en donde renacerá la tragedia que solamente había podido nacer en Grecia.

Para entender aquel pacto sobre el que giran los dos poemas es necesario que escuchemos a Hesíodo, porque él nos lo cuenta al completo y con detalles que Nietzsche no nos comenta, pero que son relevantes. Según la *Teogonía*, todo comienza "cuando dioses y hombres se separaron en Mecona"<sup>1383</sup> y "Prometeo presentó un enorme buey que había dividido con ánimo resuelto, pensando en engañar la inteligencia de Zeus"<sup>1384</sup>. El buey estaba dividido en dos partes para que una fuera, desde entonces, ofrecida por los hombres a los dioses y la otra se la pudieran quedar los mismos hombres. Y el engaño de Prometeo consistió en poner, por un lado, "en la piel, la carne y ricas vísceras con la grasa, ocultándolas en el vientre del buey"<sup>1385</sup>, y, por otro lado, "recogiendo los blancos huesos del buey con falaz astucia, los disimuló cubriéndolos de brillante grasa"<sup>1386</sup>. Prometeo dio a elegir a Zeus qué parte quería, y Zeus, sabiendo el engaño, eligió, de todas maneras, la parte cubierta de brillante grasa. Desde entonces, nos dice Hesíodo, "las tribus de hombres quemar para los Inmortales los blancos huesos cuando se hacen sacrificios en los altares"<sup>1387</sup>. Pero Zeus no eligió la peor parte por amor a los hombres, sino más bien para poderles infligir un mal —para justificar este mal ante los demás, ante Prometeo, un mal que no es sino el ataque hacia algo que Prometeo apreciaba, un mal que no se sino un castigo hacia el atrevimiento de Prometeo—: en el momento de la elección "estaba proyectando en su corazón desgracias para los hombres mortales e iba a darles cumplimiento"<sup>1388</sup>. Y así fue: "no dio la infatigable llama del fuego a los fresnos"<sup>1389</sup>, es decir, evitó que los hombres encontraran el fuego en los árboles, en la madera, o, lo que es lo mismo, no les permitió crear y manejar el fuego. Pero una vez más Prometeo se burló de Zeus "escondiendo el brillo que se ve de lejos del infatigable fuego en una hueca cañaheja"<sup>1390</sup>, para entregárselo a los hombres. Entonces Zeus preparó otra desgracia para los

---

<sup>1382</sup> Ibid., p. 94.

<sup>1383</sup> Hesíodo, s. VII a.C., *Obras y fragmentos*, Op. cit., p. 94.

<sup>1384</sup> Ibid., p. 94.

<sup>1385</sup> Ibid., p. 94.

<sup>1386</sup> Ibid., p. 94.

<sup>1387</sup> Ibid., p. 95.

<sup>1388</sup> Ibid., p. 95.

<sup>1389</sup> Ibid., p. 95.

<sup>1390</sup> Ibid., p. 95.



hombres: Pandora, de quien desciende "la estirpe de femeninas mujeres"<sup>1391</sup>. Las mujeres no son precisamente un bien para los hombres, sino "desgracia para los hombres mortales"<sup>1392</sup>. Asimismo, Prometeo fue encadenado y el águila de Zeus "le comía el hígado inmortal y aquel durante la noche crecía por todas partes en la misma proporción que durante el día devoraba el ave de amplias alas"<sup>1393</sup>.

Es en *Trabajos y días* en donde Hesíodo profundiza en el mito de Pandora y en los males que por ella fueron esparcidos entre los hombres. Nos vuelve a contar que fue la osadía de Prometeo al robar el fuego lo que propició que Zeus creara a Pandora; dice Zeus: "Yo a cambio del fuego les daré un mal con el que todos se alegren de corazón acariciando con cariño su propia desgracia"<sup>1394</sup>. Pandora fue entregada a Epimeteo, hermano de Prometeo, a pesar de que este le había advertido que no debía "aceptar jamás un regalo de manos de Zeus Olímpico, sino devolverlo acto seguido para que nunca sobreviniera una desgracia a los mortales"<sup>1395</sup>. Sobre cómo se propagaron los males a partir de Pandora, aquí Hesíodo no nos dice, como en la *Teogonía*, que de ella surgen las mujeres y que las mujeres traen el mal a los hombres, sino lo siguiente: "antes vivían sobre la tierra las tribus de hombres libres de males y exentas de la dura fatiga y las penosas enfermedades que acarrearán la muerte a los hombres. Pero aquella mujer, al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra los dejó diseminarse y procuró a los hombre lamentables inquietudes"<sup>1396</sup>. Y añade: "Solo permaneció allí dentro la Espera"<sup>1397</sup>, es decir, la esperanza<sup>1398</sup>.

Años después de *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche hablará sobre los males humanos de este mito y nos dará la siguiente interesante reflexión:

*La esperanza [Die Hoffnung]*. — Pandora trajo la tina que contenía todos los males y la abrió. Era el don de los dioses a los hombres, un don bello y seductor por fuera,

---

<sup>1391</sup> Ibid., p. 96.

<sup>1392</sup> Ibid., p. 96.

<sup>1393</sup> Ibid., p. 94.

<sup>1394</sup> Ibid., p. 125.

<sup>1395</sup> Ibid., pp. 126-127.

<sup>1396</sup> Ibid., p. 127.

<sup>1397</sup> Ibid., p. 127.

<sup>1398</sup> El traductor de la edición de esta obra de Hesíodo que tratamos parece no entender cómo la esperanza es un mal que queda dentro de la tinaja, y nos dice en una nota que "nos parece muy ingeniosa y sugestiva la nueva explicación de W. J. Verdenius, quien parte de que no significa «esperanza» en sentido moral, sino «espera». De esta forma la historia resulta totalmente lógica: Al decir Hesíodo que la «espera» queda dentro de la jarra quiere decir que los hombres recibirían los males sin advertirlo, «sin esperárselo», lo que es precisamente una de las cualidades de las desgracias a que se refiere Hesíodo", Ibid., pp. 128-129. Por eso opta por traducir *ἐλπίς* por *espera* y no por *esperanza*. Nosotros queremos darle el sentido de *esperanza*, no de *espera*, para poder dar valor a lo que años después nos dirá Nietzsche sobre este mito —y porque no alcanzamos a ver por qué con aquella nueva explicación la historia resulta totalmente lógica.

llamado también «tina de la felicidad». Entonces escaparon todos los males de él, seres vivos y alados: desde entonces dan vueltas por el mundo y día y noche causan daño a los hombres. Un único mal no se había escapado aun de esa tina: entonces Pandora, según la voluntad de Zeus, bajó la tapa y el mal se quedó dentro. Ahora el hombre tiene para siempre la tina de la felicidad en su casa, e imagina maravillas sobre el tesoro que guarda dentro; la tina está a su disposición y la coge cuando quiere; pues no sabe que esa tina traída por Pandora era la tina de los males, y cree por tanto que el mal que ha quedado dentro es el bien que aporta la felicidad más grande, — es la esperanza [*es ist die Hoffnung*]. — Es decir, Zeus quiso que el hombre, aunque ya muy atormentado por los otros males, no tirase la vida, sino que continuara dejándose atormentar. Por ello dio al hombre la esperanza: en verdad, es el peor de los males, porque prolonga el tormento de los hombres.<sup>1399</sup>

Pero lo que ahora nos interesa de todo esto es Prometeo y, especialmente, su indiscutible amor por los hombres. Prometeo es su benefactor, su guardián, y desea que el hombre viva bien, sin penurias y sin dificultades. Robar el fuego a los dioses y entregárselo a los hombres es el gran signo, en definitiva, de que les ha entregado la cultura, la vida más allá de la animalidad, el control sobre la naturaleza, el orden y la civilización que les permite ganar en comodidad y felicidad. El fuego también es el signo de las ciencias y del lenguaje, es decir, del socratismo. Así mismo nos los cuenta Esquilo, a quien Nietzsche glorifica tanto y a quien habría que tomar por un griego genuino y por un verdadero servidor de Dioniso —no como Hesíodo, quien, más bien, sería un servidor de Apolo y sus construcciones míticas serían solo apolíneas y no estarían insufladas por la profunda significatividad de lo dionisiaco. En su *Prometeo encadenado* oímos al coro cantar:

En un principio, aunque tenían visión, nada veían, y, a pesar de que oían, no oían nada, sino que, igual que fantasmas de un sueño, durante su vida dilatada, todo lo iban amasando al azar.

No conocían las casas de adobes cocidos al sol, ni tampoco el trabajo de la madera, sino que habitaban bajo la tierra, como las ágiles hormigas, en el fondo de grutas sin sol.

No tenían señal para saber que era el invierno, ni de la florida primavera, ni para poner en seguro los frutos del fértil estío. Todo lo hacían sin conocimiento, hasta que yo les enseñé los ortos y ocasos de las estrellas, cosa difícil de conocer. También el número, destacada invención, descubrí para ellos, y la unión de las letras en la escritura, donde se encierra la memoria de todo, artesana que es madre de las Musas. Uncí el primero en el yugo a las bestias que se someten a la collera y a las personas, con el fin de que substituyeran a los mortales en los trabajos más fatigosos y enganché al carro el caballo obediente a la brida, lujoso ornato de la opulencia. Y los carros de los navegantes que, dotados con alas de lino, surcan errantes el mar, ningún otro que yo los inventó.<sup>1400</sup>

En definitiva, Prometeo es un benefactor de la humanidad, de lo humano, de lo individual, de la cultura, de la cultura apolínea y también socrática, es decir, de la civilización, de la historia,

---

<sup>1399</sup> Aforismo 71 del volumen primero de *Humano, demasiado humano*. En F. Nietzsche, *Obras completas III*, Op. cit., p. 108.

<sup>1400</sup> Esquilo, s. V a.C., *Tragedias*, Op. cit., p. 289.

de la construcción de sólidas y prósperas sociedades, de leyes que regulan la vida, de lenguas y costumbres. Especialmente el fuego es el símbolo del control de la naturaleza, del paso del animal al hombre, del inicio de la humanidad, del nacimiento de la inteligencia y de la razón. En este sentido, Freud, en el escrito *Sobre la conquista del fuego*<sup>1401</sup>, nos dice que "la obtención del fuego tuvo por condición previa una renuncia instintual"<sup>1402</sup>. Siguiendo las reflexiones de Freud, podríamos decir que Prometeo vendría a ser aquel que enseñó a los hombres a reprimir los instintos, el héroe cultural que enseñó a controlar el *ello* bajo el poder del *súper-yo*, dando inicio propiamente a la humanidad, creando al hombre tal y como es, pues solo reprimiendo las inclinaciones más inmediatas y animales el hombre ha podido dirigir sus impulsos a empresas y quehaceres que constituyen el contenido de la cultura y de la historia.

## II. Prometeo es una máscara dionisiaca

Para Nietzsche también Prometeo es un benefactor de los hombres; dice de él que es el "gran amigo de los seres humanos"<sup>1403</sup> y que posee un "titánico amor a los seres humanos"<sup>1404</sup>. No obstante, el motivo por el que Prometeo es un benefactor de los hombres es muy diferente al que la tradición nos parece transmitir, y no solo muy diferente, sino totalmente contrario. Recordemos que lo mejor para el hombre —su salvación, su redención—, según Nietzsche, es abandonar su individualidad y unirse al Uno-primordial, es decir, abandonar la vida terrenal, alejarse de la apariencia, de la naturaleza, de la historia, de la cultura y de la vida propia de los individuos. Precisamente esta salvación del hombre consiste en sumergirse en un estado dionisiaco, entregarse al dios Dioniso, y Dioniso es el opuesto de Apolo y el enemigo de Sócrates. Por lo tanto, si Prometeo es el gran amigo de los hombres, les traerá la liberación, el desprendimiento de su humanidad y el desapego a la tierra, para que solo quede el *yo* verdadero y metafísico. Prometeo es el amigo de los hombres en tanto que les da la redención, no la civilización. Si Nietzsche viera la amistad de Prometeo como la ve, por ejemplo, Esquilo, debería considerar a este titán como una especie de Sócrates que viene a traer orden y represión a los instintos; pero no le ve de esta manera, sino de otra totalmente opuesta, como decimos.

---

<sup>1401</sup> Sigmund Freud, *Obras completas III* (Madrid: Biblioteca Nueva 1967), pp. 67-71.

<sup>1402</sup> *Ibid.*, p. 69. Concretamente, "la condición previa para la conquista del fuego habría sido la renuncia al placer de extinguirlo con el chorro de orina, placer de intenso tono homosexual" (*Ibid.*, p. 67), pues "para el hombre primitivo la tentativa de extinguir las llamas con su propia agua representó una lucha placentera con un falo ajeno" (*Ibid.*, p. 69).

<sup>1403</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 346.

<sup>1404</sup> *Ibid.*, p. 349.

Antes, cuando hablamos de la creación apolínea de los olímpicos, vimos que Prometeo es un titán y que los titanes están situados en los reinos de lo dionisiaco —y aunque lo dionisiaco sea considerado aquí en el sentido de los sufrimientos del mundo, sabemos que lo dionisiaco también tiene el sentido de la destrucción del mundo de la apariencia, de manera que los reinos dionisiacos en donde están situados los titanes son los mismos reinos que permiten al individuo alejarse de la vida y unirse al Uno-primordial. También vimos que Prometeo no solamente es depositario de la sabiduría silénica —en tanto que los titanes son desveladores de los sufrimientos del mundo de los individuos—, sino también de la sabiduría dionisiaca, y que aquello que los olímpicos tienen que ocultar encadenando a Prometeo es esta sabiduría tan perniciosa para la existencia de la individualidad. Esto nos había hecho considerar que el regalo que Prometeo trae a los hombres, el fuego, no es un facilitador y propulsor de la vida individual, sino lo contrario. El fuego es la sabiduría dionisiaca que los olímpicos guardan secretamente —que lo apolíneo oculta— y cuyo efecto, por sí solo, es nefasto para el hombre individual, porque le aparta de su individualidad y del ingenuo movimiento de la vida. El fuego no es el signo de una humanidad alejada de la animalidad, sino de una humanidad alejada de la civilización. Por eso cuando Nietzsche nos dice que el fuego en este mito es "el verdadero Paladio de toda cultura ascendente"<sup>1405</sup>, debemos entender esta cultura como cultura trágica, no como cultura apolínea ni como civilización ni mucho menos como cultura socrática. Asimismo, nos dice que el hombre, "elevándose hasta lo titánico, lucha hasta conseguirse su propia cultura"<sup>1406</sup>, lo cual hay que entender también como cultura trágica, pues no puede ser que unas fuerzas dionisiacas como los titanes arrastren al hombre hacia la misma cultura que es propia de los dioses olímpicos o hacia la misma cultura que es propia de Sócrates.

En la tragedia Prometeo es un héroe, y el héroe es una máscara de Dioniso, así que Nietzsche nos dice, consecuentemente, que "[e]l Prometeo de Esquilo es, en esta consideración, una máscara dionisiaca"<sup>1407</sup>. El héroe trágico es aquel en quien se repite el descuartizamiento de Dioniso o el sufrimiento consustancial a la individuación, aquel en quien se ejemplifica este descuartizamiento y sufrimiento, aquel que lo soporta al completo, carga con él y hace creer al espectador que ya no es posible más dolor en el mundo y que él mismo ya no experimentará dolor alguno. Estos sufrimientos del héroe trágico permiten al individuo adquirir la sabiduría dionisiaca, unirse al placer primordial del Uno-primordial y alcanzar la redención. En definitiva, Prometeo en la tragedia sigue siendo el amigo de los hombres en tanto que los libera de la individualidad, en tanto que los desata del tejido de la civilización, de las redes de la historia

---

<sup>1405</sup> Ibid., p. 372.

<sup>1406</sup> Ibid., p. 371.

<sup>1407</sup> Ibid., p. 373.

terrenal y de los acontecimientos de la vida, ofreciéndoles así su única salvación posible, la máxima bienaventuranza, la verdadera existencia, la unión con el Uno-primordial.

Es seguro que Prometeo es el benefactor de los hombres en tanto que les trae la salvación, que Prometeo pertenece al polo de lo dionisiaco, a pesar de que haya sido "uno de los Titanes que ha despedazado a Dioniso"<sup>1408</sup> o "el desmembrador de Dioniso"<sup>1409</sup>.

Y al igual que nos cuenta la tradición, Nietzsche también nos dice que el amor de Prometeo hacia los hombres y el regalo que les hace conlleva un sacrilegio, es decir, que Prometeo es enemigo de los olímpicos y sus acciones en beneficio del hombre les ofende. Pero Nietzsche nos dice, además, que este sacrilegio propio de Prometeo es transferido a los hombres, que en realidad los hombres son quienes deben responsabilizarse de lo sucedido y soportar ellos mismos las penurias, así como ellos mismos son quienes reciben los beneficios, de manera que hay que decir que el hombre conquista el fuego "mediante un sacrilegio"<sup>1410</sup> y, por lo tanto, se tienen "entonces que asumir las consecuencias, a saber, toda la marea de sufrimientos y de preocupaciones con las que los celestes ofendidos han de — atribular al género humano que noblemente aspira a elevarse"<sup>1411</sup>. O dicho claramente: "En el impulso heroico del individuo hacia lo universal, en la tentativa de sobrepasar el hechizo de la individuación y de querer ser él mismo la esencia *única* del mundo, el individuo padece en sí la contradicción primordial oculta en las cosas, es decir, comete sacrilegios y sufre"<sup>1412</sup>.

Este sacrilegio va dirigido contra los dioses olímpicos, contra Apolo, pues, en definitiva, el individuo está cometiendo un atentado contra la estabilidad del mundo de la apariencia. Por consiguiente, este sacrilegio es una ofensa para el Uno-primordial: se deja de ser un buen fenómeno redentor. Este sacrilegio explica el "mal humano"<sup>1413</sup>, y el mal humano es "la culpa humana"<sup>1414</sup> y el "sufrimiento provocado por ella"<sup>1415</sup>. Ciertamente, haber alcanzado la sabiduría dionisiaca conlleva una existencia insoportable. De todos modos, seguramente a Nietzsche le convenía seguir la tradición y afirmar que los sufrimientos humanos son explicados por el sacrilegio, pues, efectivamente, en el mito de Prometeo que nos cuenta Hesíodo los sufrimientos humanos son explicados por un castigo de los dioses olímpicos ofendidos por la osadía de Prometeo.

---

<sup>1408</sup> Fragmento 7 [83]. En F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos I*, Op. cit., p. 160.

<sup>1409</sup> Fragmento 7 [83]. *Ibid.*, p. 160.

<sup>1410</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 372.

<sup>1411</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>1412</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>1413</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>1414</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>1415</sup> *Ibid.*, p. 373.

Pero, además de todo esto, el hombre que roba el fuego, a pesar del castigo de los dioses, tiene el poder de aniquilarlos. Por mucha culpa y sufrimientos que padezca, su ofensa es una amenaza real para los dioses y el Uno-primordial; por eso nos dice Nietzsche que el hombre, al entregarse a lo dionisiaco, "obliga a los dioses a aliarse con él, porque en virtud de su sabiduría propia y autónoma tiene en sus manos la existencia y los límites de estos"<sup>1416</sup>.

La historia griega, según Nietzsche, llega a un final en el que ambos dioses tienen que hacer un pacto: lo dionisiaco se revela con tanta violencia que Apolo no puede seguir conteniéndolo bajo las formas del arte apolíneo, así que ambos procrean una nueva obra de arte, la tragedia, en la que ambos dioses se satisfacen. Ya conocemos el gran valor que Nietzsche otorga a este pacto, hasta el punto de que lo considera la cima de la historia griega, su finalidad más sagrada e insuperable, aquello para lo cual todas las épocas anteriores tuvieron que existir, y por eso no nos extraña el aprecio y entusiasmo que manifiesta hacia el *Prometeo encadenado* de Esquilo, porque en esta tragedia Prometeo, desde su prisión, avisa a Zeus de que será derrocado y de que el Olimpo caerá, a menos que sea liberado y haga un pacto con él: "*Pues bien, todavía, aunque yo esté sufriendo infamante tortura preso en estos potentes lazos, va a necesitar me el rey de los dioses, para que yo le revele un nuevo proyecto en virtud del cual será despojado de cetro y honores*"<sup>1417</sup>.

Esta es la primera de una trilogía de tragedias, la única de las tres que se conservan, las cuales, como sucedía con la Orestíada, probablemente eran seguidas de una cuarta obra, de un drama satírico, formando al final una tetralogía; pero por los títulos que sí se conservan de las dos siguientes tragedias, además de la trama preparada en la primera, podemos saber algo sobre ellas. *Prometeo liberado* y *Prometeo portador del fuego* son los títulos, y esto nos señala que, probablemente, Prometeo es liberado. Si nos imaginamos también que después de liberarse no acontece la destrucción de los dioses olímpicos, sino un pacto con ellos, Esquilo estaría enseñando en estas tragedias la historia misma de la tragedia, la historia de cómo lo dionisiaco es encadenado por Apolo, de cómo lo dionisiaco se libera y de cómo al final ambas fuerzas se aparean.

Y verdaderamente nos parece que Nietzsche considera que Esquilo realizó un final semejante en sus tragedias, porque una característica esencial que resalta de las obras de este trágico es precisamente la aparición de estas dos fuerzas, de estas dos pulsiones en continua insatisfacción y sufrimientos que finalmente "los obliga a una reconciliación, a una unificación

---

<sup>1416</sup> Ibid., p. 371.

<sup>1417</sup> Esquilo, s. V a.C., *Tragedias*, Op. cit., p. 279.

metafísica"<sup>1418</sup>. A esta característica la nombra Nietzsche como "la honda inclinación esquílea hacia la *justicia*"<sup>1419</sup> o "la solución trascendental de la justicia de Esquilo"<sup>1420</sup>, y consiste en lo que acabamos de decir: que hay dos contrarios, cada uno de los cuales sufre por su opuesto —Prometeo por causa de los olímpicos, los olímpicos por las advertencias de Prometeo; el individuo dionisiaco por causa de su sacrilegio, Apolo por la destrucción de la individualidad en el dionisiacamente poseído—, dos contrarios que solamente pueden encontrar su perfecta y benéfica conciliación en la tragedia. Por lo tanto, nos dice Nietzsche que "[e]n Esquilo reconocemos la alianza del Zeus asustado, inquieto por su final, con el titán"<sup>1421</sup>.

Pero antes de esta alianza, antes del nacimiento de la tragedia, es necesaria una irrupción dionisiaca, la liberación de Prometeo. Esta liberación no la hacen los propios dioses olímpicos, sino la "[l]a fuerza del tamaño de la de Heracles de la música"<sup>1422</sup>, es decir, la hercúlea fuerza de la música. Aquí Nietzsche también está siguiendo más o menos con la tradición —al usar el nombre de este héroe, a pesar de que solo lo haga para caracterizar la música—, pues también Hesíodo nos cuenta en la *Teogonía* que Heracles mató el águila que atormentaba a Prometeo y "liberó de su horrible tormento al Japetónida, dando fin a sus inquietudes no sin el consentimiento de Zeus Olímpico que reina en las alturas, sino para que la fama de Heracles, nacido en Tebas, fuera mayor todavía que antes sobre la tierra fecunda"<sup>1423</sup>. La liberación de Prometeo corresponde a aquella irrupción dionisiaca que el rígido dórico no pudo contener, a aquella irrupción de fiestas dionisiacas que surgieron desde los mismos griegos, de genuinas fiestas dionisiacas acompañadas de música que tan diferentes eran a las festividades bárbaras. La liberación de Prometeo, por lo tanto, no la hicieron los olímpicos, sino que fue lo dionisiaco mismo lo que se liberó, pues las cadenas apolíneas no pudieron finalmente someterlo; pero en vez de derrocar a los dioses e imponer un reinado dionisiaco que desencadenaría en una cultura budista, Prometeo pactó con los dioses. Esto quiere decir que Prometeo no quiere derrocar a los dioses, sino pactar con ellos, pues, liberado, no los destruye, sino que los fecunda y embaraza, dando lugar a un vástago benéfico para ambos.

---

<sup>1418</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 371.

<sup>1419</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>1420</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>1421</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>1422</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>1423</sup> Hesíodo, s. VII a.C., *Obras y fragmentos*, Op. cit., p. 94.

### III. Patriotismo

Por supuesto, que en la portada de la obra aparezca un Prometeo desencadenado es significativo: Dioniso está libre y solo queda una posibilidad para evitar caer en una cultura budista. Esta posibilidad es un pacto a través de un nuevo nacimiento de la tragedia, concretamente a través de la ópera de Wagner. Además, a la satisfacción de ser precisamente él, Nietzsche, uno de los que podrán vivir y ver este renacimiento —y precisamente por medio de su admirado amigo Wagner—, se le suma la satisfacción patriótica de ser Alemania precisamente el lugar elegido para que esto ocurra. Por eso compara Alemania con Grecia y exhorta a sus compatriotas a "aprender firmemente de un pueblo [...], de los griegos"<sup>1424</sup>. Y por eso le interesará separar Alemania de los demás países, diferenciarla, elevarla por encima, hacerla más digna y más valiosa.

Ya hemos sido testigos de que la música dionisiaca ha surgido en Alemania, de que la filosofía alemana ha llegado hasta los límites de la razón y ha liberado la sabiduría dionisiaca. Sabemos que el renacimiento de la tragedia es inminente, que "[a]llí donde los poderes dionisiacos se levantan con tanto ímpetu como nosotros lo estamos viviendo, allí también Apolo tiene que haber descendido ya hasta nosotros"<sup>1425</sup>. También sabemos que Wagner es el primero de los nuevos trágicos. Pero ahora somos testigos de algo más: que Alemania no comparte el mito semítico del pecado original. Quizás sea esta la única alusión directa al cristianismo en esta obra; en todo caso, Nietzsche no puede tolerar que el suelo mítico de Alemania sea igual que el de los pueblos de tradición semítica. Precisamente nos dice que el suelo mítico de Alemania es el mito de Prometeo: "La leyenda de Prometeo es una posesión originaria de toda la comunidad de los pueblos arios y un documento de su aptitud para lo trágico-profundo"<sup>1426</sup>, y nos dice que "no carecería de verosimilitud que este mito tuviese para el ser ario precisamente la misma significación característica que el mito del pecado original tiene para el ser semítico"<sup>1427</sup>.

Que esta diferenciación responda a un deseo de separar y elevar a los alemanes, relacionándolos con los griegos, más que a una sosegada meditación, se pone de manifiesto en la pobre explicación que nos ofrece acerca de la supuesta diferencia. Ambos mitos son comparables en tanto que explican el origen del mal; por eso entre ellos existe "un grado de

---

<sup>1424</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 418.

<sup>1425</sup> *Ibid.*, p. 437.

<sup>1426</sup> *Ibid.*, pp. 371-372.

<sup>1427</sup> *Ibid.*, p. 372.



parentesco como el que existe entre hermano y hermana"<sup>1428</sup>. Simplemente nos dice que "los arios entienden el sacrilegio como masculino, y los semitas el pecado como femenino, del mismo modo que es el hombre el que comete el sacrilegio primordial y la mujer la que comete el pecado primordial"<sup>1429</sup>. Esta diferencia entre lo masculino y lo femenino está asociada a lo activo y lo pasivo, pues también nos dice Nietzsche que lo característico de "la visión aria es la sublime concepción del *pecado activo* como la virtud genuinamente prometeica"<sup>1430</sup> y que en el mito semítico del pecado original "se considera como origen del mal la curiosidad, la simulación mentirosa, la propensión a dejarse seducir, la concupiscencia, en pocas palabras, una serie de afecciones sobre todo femeninas"<sup>1431</sup>. Esta actividad propia del mito prometeico parece asociarse, a su vez, con cierta valentía, pues nos dice Nietzsche, sobre la "desgracia que se encuentra en la esencia de las cosas"<sup>1432</sup>, es decir, sobre los sufrimientos y males humanos, que "el contemplativo ario no está inclinado a interpretar con artimañas que la hacen desaparecer"<sup>1433</sup>. No obstante, nosotros nos preguntamos qué es en realidad más masculino o más femenino, o el mito semítico o el ario: porque, si pensamos que Prometeo no es un hombre, sino un titán, es decir, que no es propiamente el hombre quien comete el sacrilegio, sino otro por él, no podemos dejar de ver una pasividad mayor que en el mito semítico, en donde, aunque sea una mujer quien peca, es el género humano quien peca, no otro por él. Es cierto que nos dice Nietzsche que el sacrilegio y el castigo que comete y recibe Prometeo también es cometido y recibido por el género humano; pero el mito está formulado de tal manera que es Prometeo quien carga con todo esto, mientras que en el mito semítico, además de que también el sacrilegio y el castigo son transferidos al género humano entero, es una mujer, es decir, el mismo género humano, quien carga con todo. De tal manera que los intentos por introducir en el mito de Prometeo las características humanas que Nietzsche considera más dignas y valiosas nos parecen un fracaso. Por lo demás, es resaltable el contraste que hay entre la exaltación de la valentía y de la actividad con los efectos de toda obra de arte, porque estos no son más que la huida del mundo y de la vida.

Pero si Nietzsche nos habla de un renacimiento de la tragedia en Alemania, es necesario que existan mitos que revivificar, es decir, una cultura apolínea preexistente. Por eso nos preguntamos por qué Nietzsche no dice nada sobre estos mitos. Podría haber hablado de los mitos que se han originado en Europa después de los griegos, como los relacionados con el

---

<sup>1428</sup> Ibid., p. 372.

<sup>1429</sup> Ibid., p. 372.

<sup>1430</sup> Ibid., p. 372.

<sup>1431</sup> Ibid., p. 372.

<sup>1432</sup> Ibid., p. 372.

<sup>1433</sup> Ibid., p. 372.

ciclo artúrico que tanto usa Wagner para sus óperas; pero quizás por no ser estos mitos propiamente alemanes Nietzsche guarda silencio. También la tetralogía *El anillo del nibelungo* pertenece a un mundo mítico más amplio que el estrictamente alemán, y quizás por eso también guarda silencio, a pesar de las esperanzas que tiene en que su estreno en Bayreuth sea el inicio indiscutible del renacimiento de la tragedia. En cuanto a *Tannhäuser*, su contenido absolutamente cristiano la invalida para ser ejemplo de una revivificación de supuestos mitos alemanes. La obra *Los maestros cantores de Núremberg* sin duda le haría sentirse orgulloso de su patriotismo, pero no puede considerarse una genuina tragedia —porque no hay ningún héroe trágico. Quizás el único drama musical que podría situarse como verdaderamente surgido de Alemania sería *Tristán e Isolda*, y quizás por eso Nietzsche lo menciona y cita con tantos elogios.

De todos modos, no se detiene Nietzsche a hablar del suelo mítico apolíneo que el surgimiento de la tragedia necesita. Es más, si tenemos en cuenta que la época en la que este surgimiento debe ocurrir es una época caracterizada por lo socrático, que es una cultura socrática a pesar de que sea su final, podríamos pensar que aquí Nietzsche está suponiendo que las construcciones socráticas pueden suplir las construcciones apolíneas, que Sócrates pasa a tener la importancia que tuvo Apolo entre los griegos o, en fin, que está volviendo a confundir ambas pulsiones. A pesar de todo, Nietzsche está seguro del inminente renacimiento de la tragedia, ansía su llegada y sus esperanzas son más fuertes que la falta de razones históricas que le hagan pensar así.

Por supuesto, mucho después, cuando la amistad entre Wagner y Nietzsche había terminado, este se arrepentirá de haber depositado las esperanzas de un renacimiento de la tragedia precisamente en aquel, y por eso en *Ecce Homo* muestra su molestia al ver que su obra ha sido citada "en numerosas ocasiones como «El renacimiento de la tragedia en el espíritu de la música»"<sup>1434</sup>, no porque sea mentira que en ella se hable de un renacimiento de la tragedia, sino porque se presta atención a una parte secundaria de la obra y no se presta atención hacia lo importante: hacia el pesimismo de los griegos —hacia cómo este pesimismo pudo ser superado por el arte y en especial por la experiencia dionisiaca de la tragedia. No obstante, si el lector considera a Wagner como un griego, también prestará atención, obviamente, a los griegos. Pero por mucho que a Nietzsche le molestara en el futuro haber puesto tantas esperanzas en Wagner y también en la Alemania de su época, ni él mismo puede negar lo que

---

<sup>1434</sup> F. Nietzsche, *Obras completas IV*, Op. cit., p. 817.

escribió.<sup>1435</sup> En otro orden de cosas, es interesante añadir, como curiosidad, algo que dice Wagner en *Ópera y drama* y que señala su desacuerdo con que él fuera solo la repetición de la tragedia griega y no algo nuevo: "la marcha de la evolución de todos lo humano no es un retorno a lo viejo, sino el avance: dondequiera, todo retorno no se nos muestra como natural, sino como artificial"<sup>1436</sup>.

Sea lo que fuese lo que pensara Wagner y lo que Nietzsche pensara en el futuro, esta obra muestra un absoluto convencimiento y esperanza en Wagner y en Alemania. Pero introducir este patriotismo es desastroso e inevitablemente desordena el conjunto, desencaja algunas partes y crea nuevas confusiones, como hemos visto que ocurre ante el hecho de que toda tragedia necesita un suelo mítico apolíneo del que surgir. También hemos visto que este patriotismo obliga a considerar la música externa a Alemania diferente a la música dionisiaca, es decir, diferente a la verdadera música. Igualmente, dice Nietzsche que las óperas anteriores y ajenas a Wagner, sobre todo las que son propias de otros países diferentes a Alemania, como Italia, no pueden ser consideradas dramas musicales. Pero a estas óperas ni siquiera las considera obras de arte: no son apolíneas ni dionisiacas, sino productos socráticos —como las *tragedias* de Eurípides.

---

<sup>1435</sup> Son muchos los que han insistido en que en esta obra Nietzsche está hablando de un renacimiento de la tragedia. Oímos decir: "Con la vista puesta en la obra de Richard Wagner como un auténtico renacer de la tragedia, y con la esperanza puesta en su acción humanizadora, se aleja dos milenios de su tema y da al libro un giro «moderno», actual". En José Jara, 1998, *Nietzsche, un pensador póstumo. El cuerpo como centro de gravedad* (Barcelona: Anthropos Editorial 1998), p. 131.

O también: que en esta obra Nietzsche "establece una continuidad histórica entre la antigua tragedia y las óperas del compositor de Leipzig, dejando ver en estas la única encarnación de esa obra de arte futura". En Héctor Julio Pérez López, 2001, *Hacia el nacimiento de la tragedia – Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*, Op. cit., p. 270.

<sup>1436</sup> R. Wagner, 1851, *Ópera y drama*, Op. cit., p. 215.

En esto insiste y así nos lo explica Enrique Gavilán, 2013, *Entre la historia y el mito. El tiempo en Wagner*, Op. cit., p. 46: "Si se les hubiese planteado a ambos cuál era la relación entre la obra de Esquilo y la de Wagner, por ejemplo, si existían diferencias esenciales entre *Prometeo encadenado* y *Tristan und Isolde*, quizás una y otro se habrían sorprendido al descubrir el abismo que separa sus respuestas". Y continúa (Ibid., p. 47): "Pero si para Nietzsche Esquilo representa lo *igual*, para Wagner representa justamente lo *diferente*; ahí radicaba su valor. Por grande que fuese la admiración del músico hacia el dramaturgo, en ningún momento llega a concebir sus obras como renacimiento, restauración o resurrección de la tragedia ateniense. En el Wagner más schopenhaueriano se conserva un residuo hegeliano que le impide aceptar la ahistoricidad que implican las tesis de *El nacimiento de la tragedia*. Precisamente la consciencia de esa *diferencia* resultaba crucial para el músico. El valor de Esquilo radicaba en que representaba algo esencialmente distinto del teatro del siglo XIX. Se convertía así en punto de apoyo para pensar la posibilidad de *otro* teatro. De la misma forma que a la sociedad griega le correspondía una forma artística tan singular como la tragedia de Esquilo, a una sociedad futura le correspondería otra muy distinta de la ceremonia trivial a la que la sociedad burguesa había reducido el teatro. El drama musical no se plantea ya como restauración o *renacimiento* sino como obra de arte que anticipa un *futuro*".

Nietzsche quiere hacer de los alemanes el segundo pueblo elegido del Uno-primordial, el segundo pueblo digno y *bueno* para sus *ojos*, porque el fin del socratismo y el renacimiento de la tragedia no solo supone la redención del individuo, sino el acrecentamiento —quizás máximo— de la redención del mismo Uno-primordial. Así, dejándose llevar por este arrebatado patriótico que tan nauseabundo le parecerá en obras futuras, Nietzsche enaltece Alemania y habla de un "espíritu alemán"<sup>1437</sup>, de un "ser alemán"<sup>1438</sup> en donde "yace oculta una fuerza magnífica, internamente sana, de antigüedad primordial"<sup>1439</sup>. Y este espíritu alemán volverá a acordarse de sí mismo, resurgirá: "el nacimiento de una edad trágica no ha de significar para el espíritu alemán sino un retorno a sí mismo, un dichoso reencontrarse"<sup>1440</sup>. Por eso ya en el prólogo había dicho:

[U]na lectura real de este escrito, podría más bien quedarles claro, para su asombro, con qué problema seriamente alemán tenemos que bregar, problema que nosotros situamos con toda propiedad en el centro de las esperanzas alemanas, como vórtice y punto de transición.<sup>1441</sup>

Esto hace que nos preguntemos cómo hay que entender este espíritu alemán, si es una especie de emanación del Uno-primordial más metafísica que física y si hay más espíritus habitando el mundo de la apariencia, ya estén dormidos o despiertos; pero no vamos a perder el tiempo en buscar una posible respuesta. Lo que sí podemos indicar es que aquello que impide al espíritu alemán resucitar debe ser lo socrático, aunque aquí Nietzsche añade algo más: su despertar viene "después de que poderes enormes, que lo habían estado invadiendo desde fuera durante mucho tiempo, a él, que vegetaba en una desamparada barbarie de la forma, lo habían obligado a vivir en una servidumbre sometida a la forma que ellos le imponían"<sup>1442</sup>. Y estos poderes externos son "los andadores de una civilización latina"<sup>1443</sup>. Por eso en la inminente resurrección del espíritu alemán cabe esperar la "expulsión de elementos

---

<sup>1437</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 417.

<sup>1438</sup> *Ibid.*, p. 432.

<sup>1439</sup> *Ibid.*, p. 432.

<sup>1440</sup> *Ibid.*, p. 418. También habla de un "núcleo puro y enérgico del ser alemán" (*Ibid.*, p. 433), de una "patria largo tiempo perdida" (*Ibid.*, p. 433), de "su patria mítica" (*Ibid.*, p. 433), así como de "su familiar regreso a la fuente primordial de su ser" (*Ibid.*, p. 418), de "una «recuperación» de todas las cosas alemanas" (*Ibid.*, p. 433), de "un futuro despertar" (*Ibid.*, p. 432), de un "*renacimiento del mito alemán*" (*Ibid.*, p. 432), de que algún día "ese espíritu se encontrará despierto, con toda la frescura matinal de un enorme sueño" (*Ibid.*, p. 436) y volverá "a acordarse de sí mismo" (*Ibid.*, p. 433), todo ello por obra de Dioniso: "Y si el alemán, titubeando, debiera mirar a su alrededor en busca de un guía que de nuevo lo conduzca a la patria largo tiempo perdida, cuyos caminos y senderos apenas conoce ya — que esté atento solamente a la llamada deliciosamente atrayente del pájaro dionisiaco que sobre él se mece, y que quiere indicarle el camino hacia allí" (*Ibid.*, p. 433).

<sup>1441</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>1442</sup> *Ibid.*, p. 418.

<sup>1443</sup> *Ibid.*, p. 418.

extranjeros injertados con violencia"<sup>1444</sup>, "la expulsión de lo latino"<sup>1445</sup>, para que así, al fin, le sea "lícito asumir el riesgo de caminar a su propio paso [...], mostrándose audaz y libre delante de todos los pueblos"<sup>1446</sup>. Nietzsche tiene fe y en esta fe está puesta su "única esperanza de una renovación y purificación del espíritu alemán por la magia ígnea de la música"<sup>1447</sup>. Hay fe y purificación, limpieza de una larga mancha que convertirá a Alemania en la nueva Grecia.

De cualquier manera, independientemente de todo patriotismo, lo que hay en el fondo es la esperanza en la redención. Nietzsche cree que la tragedia renacida en los dramas musicales de Wagner traerá la salvación al mismo Uno-primordial —lo que convertirá al individuo en una digna creación—, pero sobre todo al individuo —lo que quiere decir: a Nietzsche mismo—: "Sí, amigos míos, creed conmigo en la vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia. [...] Ahora atrevedos simplemente a ser seres humanos trágicos: pues seréis redimidos"<sup>1448</sup>.

---

<sup>1444</sup> Ibid., p. 433.

<sup>1445</sup> Ibid., p. 433.

<sup>1446</sup> Ibid., p. 418.

<sup>1447</sup> Ibid., p. 420.

<sup>1448</sup> Ibid., p. 421.

# CONCLUSIÓN

Con sumo alivio se da por terminada la tarea de analizar escrupulosamente la obra, para poder divagar ahora por temas más generales, más esenciales y más interesantes. Por fin se está en condiciones de formar una idea concisa de todo lo que se ha dicho, sin necesidad de detenerse en ningún punto; de reunir en un solo lugar tantas y tantas imposibilidades que plagan la obra, para mostrar cuán deforme es la criatura que se ha explorado; y de extraer y señalar cuál es el pensamiento fundamental que la cruza por completo, el punto principal, sólido e inalterable sobre el que todo gira, el más central, importante, imprescindible y vital para todo el conjunto.

## I. Resumen

Ontológicamente solo existe el Uno-primordial, y su esencia más profunda es el sufrimiento y la contradicción: eternamente siente dolor y eternamente este dolor le mueve a buscar placer y a encontrarlo precisamente en la contemplación del propio dolor. Esta contemplación, este mundo de apariencia, solo existe para el Uno-primordial, su existencia es simplemente epistemológica, y la forma que toma está completamente determinada por el dolor contemplado, cuyos pliegues de su figura recubre. El placer que el Uno-primordial obtiene con esta contemplación consiste en que el dolor es ocultado, cubierto, olvidado, embellecido de dos formas diferentes: observándose más agradable de lo que es, como un sueño que le hace creer que es más dichoso de lo que realmente es, y observándose sufriendo tormentos, transfiriendo su dolor a una imagen, a una criatura, para creer que únicamente esta criatura es quien sufre, para creer que esta criatura padece y carga con todo su dolor.

Apolo y Dioniso recorren el mundo de la apariencia, son sus pulsiones, su sístole y su diástole. Apolo es aquel que construye, aquella fuerza que está detrás de todo enlameamiento, aquel impulso que levanta sueños y apariencia. Dioniso es aquel que destruye, aquella fuerza que deshace los velos, aquel impulso que arrastra hacia la unidad y soledad del Uno-primordial. Ambos siempre están en movimiento, en lucha constante, haciendo que la apariencia no deje de rasgarse y recomponerse, haciendo que la apariencia se mantenga en un frágil equilibrio, siempre fluctuando entre ambos dioses, entre la mano constructora y la mano destructora. No obstante, también los dioses a veces pueden tener otros sentidos, como el del dolor y el del

placer propios de la apariencia y como el de ser las mismas dos esferas cosmológicas del Uno-primordial y la apariencia.

El hombre, en tanto que individuo, pertenece al mundo de ilusión que el Uno-primordial contempla para su dicha, mundo que no es más que la imagen del dolor primordial, su reflejo, su apariencia. Consecuentemente, el placer que la vida del hombre ofrece al Uno-primordial proviene de dos fuentes: viviendo una vida más dichosa que la del Uno-primordial —aunque esto no quiera decir que para el individuo sea absolutamente dichosa y perfecta— y padeciendo sufrimientos en nombre de su creador. De cualquier forma, la vida del individuo está llena de sufrimientos y de dolores. Por eso, la necesidad que tiene el Uno-primordial de escapar de su dolor, de su condición, se repite en el individuo, y del mismo modo que aquel crea y contempla la apariencia para obtener placer, este hace lo mismo y crea arte: oculta, embellece, aparta y olvida los terrores de la apariencia por medio de una apariencia de la apariencia más deseable que la sola apariencia y por medio de un héroe trágico que los padece con una intensidad ejemplar suficiente como para hacer creer que él soporta y carga con todos ellos y que el hombre queda totalmente exento y libre de padecerlos.

Si el arte apolíneo humano es una repetición de la creación de apariencia, si el hombre obtiene de su contemplación lo mismo que el Uno-primordial obtiene con la contemplación de la apariencia, entonces también procurará placer al Uno-primordial, pero un placer mayor: una doble ocultación de su dolor y, en el drama de la tragedia, un padecimiento por parte del héroe trágico más intensa de la que es capaz el hombre que vive en la simple apariencia. Precisamente dar un mayor placer al Uno-primordial es el verdadero sentido del arte: el hombre es una más de sus visiones y el sentido de su existencia es aliviar su dolor, darle placer y redimirle, de manera que todo el arte creado no es creado, en último lugar, para satisfacción del hombre, sino del Uno-primordial.

Sin embargo, estas construcciones son construcciones apolíneas; el máximo placer para el hombre, su verdadera redención, proviene de lo dionisíaco: no de la construcción de nuevas bellezas y engaños, sino de la destrucción total del mundo. Gracias a Dioniso, el hombre escapa de su vida, huye definitivamente de su condición de individuo y se une místicamente con su verdadero ser, el Uno-primordial, concretamente con su placer —placer que obtiene justamente de la contemplación del mundo de la apariencia. Pero después de haber traspasado estas puertas y haber vuelto al mundo de la vida, el individuo sale perjudicado: ha adquirido demasiada sabiduría y sabe que el mundo y su vida, con todos sus sufrimientos, son inevitables para la generación continua del placer del Uno-primordial. Por eso la forma inocua

para que el individuo sea redimido es la tragedia: en esta hay unión mística, pero también está la construcción apolínea del héroe trágico que le hace creer que toda aquella sabiduría no le incumbe, sino que solo se refiere al héroe trágico.

A pesar de todo, hay un fenómeno en el mundo de la apariencia que no es un fenómeno estético. Este fenómeno aparece en el hombre, es propio del hombre: es la razón, la hegemonía de la razón que pretende dirigir las riendas de la existencia y dominar todo el mundo de la apariencia. Si solo como fenómeno estético está justificada la vida, el hombre racional vive una vida injustificada. La razón es una anomalía que atenta contra el arte y especialmente contra lo dionisiaco, alejando al hombre de la redención y matando la tragedia. Sin embargo, a pesar de esto, la razón aporta beneficios tanto al individuo como al Uno-primordial: al individuo, porque le place conocer el mundo y traducirlo o reducirlo a su comprensión, y al Uno-primordial, porque la razón ata al individuo al mundo, le hace seguir siendo individuo, y a ambos, porque incentiva y tensa el surgimiento del arte trágico, que es aquel que redime tanto al individuo como al Uno-primordial.

## II. Imposibilidades

Tal y como se expuso en la introducción, el cometido que se emprende en esta investigación es escoliar la obra, y esto es comentarla, y comentar la obra es pensarla, y pensarla es hacerse una idea de lo que en ella se dice, y esto, verdaderamente, tal y como se ha ido comprobando, es algo fatigoso y complicado. Para lograr este objetivo esta investigación se ha centrado en aquello que se propone comentar, en observar lo creado por Nietzsche, el pensamiento creado, su pensamiento, su creación, para comprobar si es un ser posible o un engendro fallido, una vida plausible o una vida cuyos órganos se impiden unos a otros, una vida verosímil o un monstruo que nunca puede comenzar a respirar. Al final, después de haber estado haciendo malabares con objetos, con ideas, que a menudo cambiaban en el aire como un Proteo y al caer de nuevo en las manos lo hacían con burla y farragosidad, se ha descubierto que Nietzsche, ciertamente, en esta obra ha parido un centauro<sup>1449</sup>, es decir, un monstruo que rompe con las reglas biológicas y las reglas de la comprensión, un monstruo imposible con un rostro movedizo y que, como unidad, no puede existir.

---

<sup>1449</sup> En una carta escrita entre finales de enero y mediados de febrero de 1870 dirigida a su amigo Erwin Rohde (F. Nietzsche, *Correspondencia II*, Op. cit., pp. 121-124), después de hablarle sobre su conferencia *Sócrates y la tragedia* y la buena aceptación que recibió de Wagner, le dice: "quiero, cuando llegue el momento, expresarme de la manera más seria y sincera posible. Ahora, dentro de mí, ciencia, arte y filosofía crecen juntos de tal forma que alguna vez, ciertamente, pariré centauros" (Ibid., p. 123).



De entre todos los casos de contradicciones y confusiones que se han observado en la obra es conveniente recordar los más llamativos y molestos.

Para empezar, está el asunto de la unión mística, unión que no consiste propiamente en una unión, sino en el desprendimiento de la individualidad para que solo quede el Uno-primordial: falta una explicación sobre cómo es posible que se produzca. También el artista se desprende de la individualidad y es únicamente Uno-primordial; pero, contrariamente, se afirma que el artista es un *medium* que necesariamente conserva su individualidad.

Las experiencias de los sueños y la embriaguez son iguales a las que proporciona el arte apolíneo y el arte dionisiaco; pero se afirma una diferencia insostenible: los sueños y la embriaguez son experiencias inmediatas, sin intervención de artista alguno y sin producción de obra de arte, a pesar de que Nietzsche también afirme que el soñador es un artista que crea la obra de arte de los sueños y el embriagado es una obra de arte creada por el Uno-primordial.

En cuanto a la diferenciación entre los dos tipos de arte y entre un arte verdadero y un arte que no es arte —sino socratismo—, falta una explicación satisfactoria e incluso explicación alguna. Antes de la emersión de la música dionisiaca en Grecia existía música, pero música apolínea, y después de la caída de la tragedia existió música, pero ni siquiera música apolínea, sino socrática, hasta que precisamente en Alemania volvió a surgir la música dionisiaca. Asimismo, antes de Wagner las óperas no son obras de arte trágicas.

El socratismo, la razón, es una pulsión antiartística, lo cual es sorprendente en un mundo en el que todo es obra de arte del Uno-primordial. Pero a pesar de ser una pulsión muy importante, pues explica la enfermedad de la humanidad, solo se dedican esfuerzos a contraponerla a la pulsión dionisiaca y su diferenciación respecto a la pulsión apolínea es vaga e imprecisa: muchas de las características de Apolo aparecen en la razón y muchas de las características de la razón aparecen en Apolo. Tampoco la contraposición con Dioniso es precisa: aunque se diga que la razón es disgregadora de la tragedia, también se dice que permite e impulsa el renacimiento de la tragedia.

Como la razón es denigrada, se erige una nueva facultad, la intuición, que debe estar separada de la estricta legalidad de lo racional y en donde tiene cabida lo irracional e inaudito, lo imposible de comprender y la magia. Es la intuición la facultad que Nietzsche aconseja usar para entender verazmente los secretos de la existencia que expone en la obra, secretos que él, por lo demás, ha obtenido no se sabe exactamente cómo.

Precisamente la denigración de la razón pone de relieve la posibilidad de que todas estas contradicciones y confusiones sean superfluas y queden invalidadas. El propósito de esta investigación no era partir de nada externo a la obra que sirviera como medida de valor, pero, en realidad, hay que confesar que se ha hecho uso de algo ajeno a lo que se pretende juzgar. En el mismo momento en el que se dice que el pensamiento de Nietzsche es un pensamiento imposible ya se ha recurrido a un juez externo: la imposibilidad. Efectivamente, se está dando por supuesto que al menos se posee una medida de valor para juzgar un pensamiento; que mostrar su incoherencia, contradicción, falta de lógica, de sentido, es ya un motivo para invalidarlo; que un pensamiento solo es digno de llamarse pensamiento si se ajusta a ciertas normas. Necesariamente hay que detenerse aquí y hacer un par de aclaraciones.

Lo primero es que cuando se habla de pensamiento se habla de filosofía. Así como un poema debe tener versos, y una música, sonidos, pues, de lo contrario, no serían eso, sino otra cosa, la filosofía ha de tener rigor lógico. Y precisamente así es como Nietzsche entiende la filosofía y la razón en esta obra. Por eso, aunque es cierto que no se exponen satisfactoriamente todos sus entresijos, puede decirse que aquello que en la obra se considera filosofía o razón es lo mismo que en esta investigación es tomado para que sea el juez de la obra misma. Nietzsche renuncia a la razón, y aquí, en esta investigación, se confirma, efectivamente, que ha renunciado a la razón, que su obra no es agradable a los ojos de Sócrates y que no puede considerarse digna de llamarse filosofía —lo cual seguramente para él es un elogio.

Y lo segundo es que no se está suponiendo que, al expulsar fuera de los reinos de la filosofía a la imposibilidad, la incoherencia, la contradicción o, en una palabra, la incomprendibilidad, se está expulsando de la realidad, de lo real, esto mismo, es decir, todo lo que no se puede comprender. Esto sería una osadía demasiado grande: creer que el mundo termina allí donde termina la lógica comprensión. Puede ser *verdad* todo lo que Nietzsche cuenta en la obra; lo único que aquí se dice es que tal y como lo expone —y tal y como él mismo afirma—, no puede ser considerado filosofía, fruto de la razón o susceptible de ser racionalizado.

### III. Desprecio y esperanza

#### III. a. Primera valorización

Como si se hubiera recorrido la superficie de un planeta, se vuelve a aquel punto inicial en el que se veía cómo Nietzsche conoció a Schopenhauer y qué fue lo que tanto le encantó y trastornó: fue el pesimismo respecto al mundo de los individuos y la liberación consistente en

su negación. Con esto comenzaban a descubrirse dos inclinaciones que debían ser muy profundas en su psique: el rechazo a la tierra y el deseo de un cielo; dos inclinaciones que antes de conocer a Schopenhauer debieron reposar y encontrar su canalización en el Cristianismo. Después se mostró, asimismo, que de Wagner le atraía su pesimismo, su visión del mundo pesimista, y que la filosofía de Schopenhauer sirvió de puente entre ambos. Ahora puede estarse seguro de la profundidad de estas inclinaciones, porque es lo que yace en el fondo de esta obra, porque tales dos inclinaciones se descubren como las dos fuerzas que determinan la construcción nietzscheana, los puntos más importantes, las ideas más vitales.

Este es el núcleo de *El nacimiento de la tragedia* alrededor del cual todo gira: un desprecio del mundo real y una esperanza en la venida de un mundo ideal. El mundo en el que el individuo vive está lleno de sufrimientos, no puede ser deseado ni apreciado por quien está preso en sus tormentos con la mirada atenta, no puede ser afirmado a no ser que se creen engaños, sobre todo engaños apolíneos que ocultan los sufrimientos y los apartan de la mirada. La esperanza toma la forma de un renacimiento de la época griega por medio del drama musical wagneriano: hará que el hombre se desprenda totalmente de su vida y de su existencia, que pueda abandonar y destruir completamente el mundo civilizado, para fundirse, finalmente, con el placer del Uno-primordial.<sup>1450</sup>

Todo esto significa que la salvación para el individuo reside en la negación del mundo en el que vive y que todo arte está orientado hacia este propósito. El simple hecho de que el Uno-primordial cree la apariencia para escapar de su condición y no tener que soportar su dolor basta para pensar que el individuo, una de sus criaturas, al ser su imagen y semejanza, al ser su apariencia, también arrastra la vital inclinación de huir del sufrimiento —del que precisamente no está exento, del mismo modo que el Uno-primordial no está exento de su eterno dolor primordial. También se podría invertir el orden de la creación y suponer que el Uno-primordial ha sido creado a imagen y semejanza del individuo, que el *anima mundi* se ha antropomorfizado, es decir, que aquello que Nietzsche ve en el individuo es transferido al

---

<sup>1450</sup> A esta síntesis han llegado acertadamente algunos, como Peter Sloterdijk, 1986, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Op. cit., pp. 59-60: "Según mi opinión, las principales afirmaciones de la descripción nietzscheana del mundo, tal como se nos aparecen en su libro sobre la tragedia, se pueden resumir en dos tesis. La primera tesis reza así: la vida individual ordinaria es un infierno compuesto de sufrimiento, brutalidad, vileza y opresión, para el que no hay una apreciación más precisa que la de la oscura sabiduría del *Sileno* dionisiaco: no hay nada mejor para el hombre que no haber nacido; y luego, morir pronto. La segunda tesis reza así: esta vida solo puede ser soportada gracias a la embriaguez y el sueño —gracias a este doble camino del éxtasis, capaz de abrir a los hombres el camino de su propia liberación. *El nacimiento de la tragedia* es, en gran medida, una paráfrasis de esta segunda tesis, o, si se quiere, una imaginativa hipótesis sobre la posibilidad de conjugar ambos estados estéticos en un único fenómeno artístico religioso —ese fenómeno, precisamente, que Nietzsche identifica con la tragedia griega primitiva".

fondo metafísico del mundo, de manera que si en este fondo metafísico todo gira en torno al dolor, es seguro que aquello que constituye el centro vital del individuo también es dolor. Incluso podría decirse que aquello que Nietzsche ve en el individuo es lo que ve en sí mismo, pues, como dice Jenófanes:

Pero si los bueyes, <caballos> y leones tuvieran manos  
o pudieran dibujar con ellas y realizar obras como los hombres,  
dibujarían los aspectos de los dioses y harían sus cuerpos,  
los caballos semejantes a los caballos, los bueyes a los bueyes,  
tal como si tuvieran la figura correspondiente <a cada uno><sup>1451</sup>.

Precisamente esto es lo que dice Lou Andreas-Salomé sobre Nietzsche en estas palabras:

Cuanto más profundamente se conoció a sí mismo, menos reservado se mostró para convertir toda su filosofía en un gigantesco reflejo de su propia imagen, y más ingenuamente interpretó desde aquella la imagen de la totalidad en cuanto tal. Así como, entre los filósofos, los sistemáticos abstractos generalizaron sus propios conceptos hasta convertirlos en leyes universales, también Nietzsche generalizó su alma hasta convertirla en el alma del mundo.<sup>1452</sup>

No sería desacertado pensar, por lo tanto, que aquello que Nietzsche ansiaba era desprenderse del mundo, negar su existencia individual, ocultarla y escapar de ella, porque todo el mundo y toda vida no es más que sufrimiento. Esto también se observa en el hecho de que en esta obra no haya dado a la apariencia una existencia objetiva, sino meramente subjetiva, es decir, que intenta que no exista, quiere hacerla desaparecer. Obviamente, no puede hacerla desaparecer del todo: queda siendo ilusión; pero la salvación consistirá en este último paso: no ser ya ni siquiera ilusión.

Que la salvación resida en la negación del mundo de la apariencia queda patente, sobre todo, en el sentido que Nietzsche da al arte, ya sea apolíneo, dionisiaco o trágico. A pesar de que el sentido de la existencia del hombre sea redimir al Uno-primordial, a pesar de que su vida sea un servicio a la redención de su creador y a pesar de que toda su producción artística no sea creada para su propio provecho, sino solo para provecho del Uno-primordial, el individuo obtiene beneficios del arte. Y es en estos beneficios en los que se fija Nietzsche, particularmente en los relacionados con Dioniso.

---

<sup>1451</sup> Jenófanes, s. V a. C., en *Los filósofos presocráticos I*, pp. 263-307, Op. Cit., p. 294. Palabras transmitidas por Clemente de Alejandría, *Stromata* V 110.

<sup>1452</sup> Lou Andreas-Salomé, 1894, *Friedrich Nietzsche en sus obras*, Op. cit., p. 77.

Si se tomara el único punto de vista real que existe, el punto de vista del único sujeto verdaderamente existente para el cual todo el mundo de la apariencia es creado, el punto de vista del Uno-primordial, habría que afirmar que el dios más importante y predilecto es Apolo, porque solo este dios puede redimirle. Pero Nietzsche se sitúa en el punto de vista del individuo, lo que le importa es la redención del individuo, su propia redención, y por eso enaltece a Dioniso, le sitúa por encima de Apolo y le hace el dios principal. Por eso mismo lo que más resalta de la tragedia es la unión mística que proporciona y poco le importan los placeres que tanto al individuo como al Uno-primordial puede procurarle el héroe trágico. Su atención pasa con tanta insistencia hacia los efectos sobre el individuo —hacia la redención individual, hacia el consuelo metafísico consistente en la fundición con el placer primordial del Uno-primordial—, que no puede evitarse ver que todo su discurso sobre el verdadero sentido del arte es algo secundario, una especie de decoro para enaltecer y justificar la necesidad del arte. Es decir, lo que le interesa es la redención del individuo y por eso hace posible un arte que lo consigue, enalteciéndolo, promoviéndolo y profetizándolo.

Pero la unión mística no solo consiste en un desprendimiento y una huída de la individualidad, sino en la inmersión en el placer del Uno-primordial, la obtención de la vida eterna. Nietzsche aspira a escapar de su condición, aliviarse de la realidad y ser absorbido y engullido por el Uno-primordial del mismo modo que había visto en sueños que su hermano muerto desaparecía de la tierra junto a su padre también muerto.

Por lo tanto, hay dos elementos en la unión mística que lo dionisiaco proporciona: un desprendimiento de la individualidad y una unión con el placer del Uno-primordial, que en resumidas cuentas puede reducirse a lo siguiente: un componente de negación del mundo y un componente de afirmación de algo que está más allá del mundo, un mundo real que se niega y un mundo ideal que se afirma, un estado terrenal que se aborrece y un estado celestial que se espera. Es conveniente prestar atención a la distinción de estos dos componentes, porque precisamente en su *Ensayo de autocrítica*, publicado en 1886, aparecerán como los puntos básicos de todo Cristianismo:

El cristianismo fue desde el inicio, de manera esencial y fundamental, asco y hastío de la vida respecto a la vida, los cuales, con la creencia en una vida «distinta» o «mejor», solo conseguían disfrazarse, solo conseguían ocultarse, solo conseguían engalanarse. El odio al «mundo», la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad, un más allá inventado para calumniar mejor el más acá, en el fondo un deseo ardiente de adentrarse en la nada, en el final, en el descanso, hasta llegar al «sábado de los

sábados» [...] la vida, finalmente, oprimida bajo el peso del desprecio y del eterno no, ha de sentirse como indigna de ser apetecida, como no-válida en sí.<sup>1453</sup>

Según esto, el Cristianismo se sustenta en la desesperación del individuo ante su vida, pero no solo desesperación, sino desprecio y hostilidad, resentimiento, venganza, odio y negación del mundo. El cielo es un resultado, una salida, un alivio que, además, sirve para poder denigrar más certeramente el mundo, un recurso para poder hacer más sólido y más válido, más inmutable e indiscutible, más verdadero y lícito el desprecio al mundo de la vida.

Es resaltable el brote de lucidez que al final de este *Ensayo de autocrítica* manifiesta Nietzsche, un brote de lucidez que no desarrolla demasiado, pero sí suficientemente como para dejar patente que él sospechaba que su obra había surgido por el mismo mecanismo por el que surge el Cristianismo —que es aquel por el que también surge el romanticismo. Se arrepiente por haber sido un romántico —"señor mío, ¿qué es romanticismo en el mundo entero si *su* libro no es romanticismo?"<sup>1454</sup>— y por haber considerado a la tragedia "*el arte del consuelo metafísico*"<sup>1455</sup>. Consolarse es escapar de una situación menesterosa y desgraciada, buscar alivio, buscar refugio y salida ante una vida no querida, negar las circunstancias en las que uno se encuentra, desprenderse de su indeseable condición: "«metafísicamente consolados», en suma, como acaban los románticos, *cristianamente*..."<sup>1456</sup>. Por todo ello, después de mostrar este fatal aspecto de su obra, reniega de él, "¡[n]o, tres veces no!"<sup>1457</sup>, como Pedro renegó de Cristo, y dirige las siguientes palabras como contestación: "¡No! Vosotros deberíais aprender antes el arte del consuelo *en el más acá*, — vosotros deberíais aprender a *reír* [...] quizás a consecuencia de ello, como reidores, algún día enviéis de una vez al diablo todo el consuelismo metafísico — ¡y la metafísica en primer lugar!"<sup>1458</sup>.

---

<sup>1453</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 333.

<sup>1454</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>1455</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>1456</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>1457</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>1458</sup> *Ibid.*, p. 335. También en *El caso Wagner* (F. Nietzsche, *Obras completas IV*, Op. cit., pp. 573-574) confiesa haber sido un romántico: "Romper con Wagner fue para mí una fatalidad; volver a estimar luego cualquier cosa, una victoria. Nadie estuvo quizá tan peligrosamente comprometido con el wagnerismo, nadie se le ha resistido con tanta fuerza, nadie se ha alegrado tanto de haberse librado de él. ¡Toda una larga historia! — ¿Quieren que la resuma en una palabra? — Si yo fuera moralista, ¡quién sabe cómo la llamaría! Quizá *autosuperación*. [...]"

"[...] Yo soy, al igual que Wagner, hijo de esta época, es decir, un *décadent*: con la diferencia de que yo me di cuenta de que lo era y me puse en contra, defendiéndome. El filósofo que hay en mí se puso en contra y se defendió.

"[...] Para una tarea semejante me fue necesaria la autodisciplina: — Tomar partido *contra* todo lo que había de enfermo en mí, incluido Wagner, incluido Schopenhauer, incluido todo el «humanitarismo» moderno. — Un profundo extrañamiento, enfriamiento y desencanto contra todo lo contemporáneo, contra lo que se adapta a lo actual: y, como deseo supremo, el ojo de *Zaratustra*, un ojo que a enorme

Lo que tanto molestó a Nietzsche es que insistiera en la redención del individuo —en la redención del artista, del genuino griego, del servidor de Dioniso, del que espera el renacimiento de la tragedia: en definitiva, de él mismo—, que se mostrara tan claramente la necesidad de un cielo al que escapar, la búsqueda de una salvación, de un paraíso, de un consuelo más allá del mundo, porque esto delata ante sus ojos futuros que este individuo es presentado como un negador del mundo, como alguien que no puede afirmar «*el más acá*», y por lo tanto como un insatisfecho ante el mundo, como un desesperado, como un enfermo necesitado de curación.

### III. b. Segunda valorización

Sin embargo, en esta obra existe otro tipo de valorización muy diferente a la que hace todo aquel individuo que Nietzsche tanto elogia y a la que también hace el cristiano y el romántico, otro tipo de valorización que no surge desde el individuo, que no es propia del individuo; una valorización superior que surge desde la misma instancia metafísica, una valorización estética. Precisamente, aquella caracterización del Cristianismo que hace en el *Ensayo de autocrítica* no la utiliza Nietzsche para exponer los secretos de su obra, sino justamente como contraposición, porque, mientras el cristiano valoriza desde su propia situación individual, aquí se está hablando de una valorización que surge desde la esfera metafísica y que es, por lo tanto, la única valorización verdadera. En definitiva, Nietzsche recurre a su metafísica estética para poder salvarse de la acusación de ser un cristiano. Nos dice que, "[e]n verdad, respecto a la interpretación del mundo y la justificación-del-mundo puramente estéticas, tal como se enseñan en las teorías de este libro, no hay ninguna antítesis más grande que la doctrina cristiana"<sup>1459</sup>.

Esta valorización estética surge del Uno-primordial, y en vez de negar el mundo que el individuo niega, en vez de aborrecer los sufrimientos que el individuo no puede desear, afirma el mundo, abraza sus sufrimientos, porque le aportan placer. Mientras el cristiano niega el mundo, el servidor de Dioniso, en cambio, al unirse místicamente con el placer del Uno-

---

distancia mira por encima de todo ese hecho denominado «el ser humano» — lo ve *debajo* de sí... Para una meta semejante — ¿qué sacrificio no estaría a su medida? ¡y qué «auto-superación» no lo estaría! ¡qué «auto-negación»!

"La mayor vivencia que he tenido fue una *curación*. Wagner forma parte de mis enfermedades, nada más".

<sup>1459</sup> F. Nietzsche, *Obras completas I*, Op. cit., p. 333.

primordial, adquiere este punto de vista superior, metafísico, y no puede hacer más que afirmar el mundo, los sufrimientos, las penurias y todo horror y terror.

No obstante, es necesario hacer algunas aclaraciones. Ante todo, esta valorización no significa que el individuo dionisiaco, el individuo redimido, el individuo unido al placer primordial esté afirmando el mundo del que proviene, porque precisamente en esta unión ya ha dejado de ser individuo y ha pasado a ser Uno-primordial, a poseer su punto de vista, a mirar con sus *ojos* el mundo de la apariencia para poder recibir placer de la contemplación de los dolores propios de este mundo. Quien afirma no es el individuo, sino la profundidad metafísica del Uno-primordial.

Además, no hay que perder de vista que aquel que se entrega a la unión mística ha dejado atrás su vida individual, de manera que si hay que analizar su comportamiento en tanto que individuo habría que ver en primer lugar una negación del mundo y podría decirse que la actitud del dionisiacamente poseído es igual de reprochable que la del cristiano. Dioniso, desde el punto de vista del individuo, es un dios que permite negar el mundo y la vida, el dios de la negación; el ensalzamiento de lo dionisiaco es huir de la individualidad, de la vida fenoménica, de la vida que el individuo vive, de la vida empírica, de la vida real, para poder sumergirse en la vida metafísica, en una vida ideal solo desde la cual es posible afirmar el mundo, solo desde la cual es posible ver que el mundo es *bueno* —porque ya no se es individuo, sino Uno-primordial. Además, si no existiera esta necesidad de negar el mundo no se entiende cómo los griegos pudieron crear arte y cómo volverá a florecer la tragedia, porque el arte surge precisamente de esta negación.

También hay que aclarar algo que Nietzsche no menciona en el *Ensayo de autocrítica*: lo que hay detrás de la afirmación metafísica del mundo de la apariencia. Si se presta atención a lo que ocurre en el interior de la instancia metafísica desde la cual se valoriza, si se presta atención al Uno-primordial, se observa lo siguiente: que esta afirmación es la afirmación de algo distinto al Uno-primordial, es decir, la afirmación de su propio paraíso. Que precisamente este paraíso sea el lugar en el que los individuos viven no quiere decir que el Uno-primordial esté afirmando el lugar en el que él mismo vive, su propia existencia, su propia vida, su propia esfera metafísica, sino otra esfera, otras existencias y otras vidas. El Uno-primordial no reniega del mundo de los individuos, afirma este mundo, pero esta afirmación es, en realidad, una negación de su propia condición. El Uno-primordial se representa el mundo de la apariencia porque es instado por su dolor primordial, porque se encuentra en un desesperado estado y necesita olvidarse de sí mismo, escapar de sí mismo, crearse un paraíso en donde poder



descansar. Por eso cabría preguntarse si el Uno-primordial mismo no está actuando de forma similar a como lo hace un cristiano: niega su propia condición, aborrece su eterno dolor, necesita un consuelo y se procura un cielo en el que sumergirse y descansar.

Finalmente, hay que aclarar que el Uno-primordial, en realidad, no está afirmando todo el mundo de los individuos. Precisamente, si se establece esta valorización desde el Uno-primordial es para poder separar los fenómenos estéticos de los que no lo son: para poder diferenciar entre lo legítimo, lo justificado, lo digno de existir, lo permitido, lo querido, lo *bueno*, de lo ilegítimo, lo injustificado, lo que debe dejar de existir, lo censurable, lo odiado, lo *malo*. No puede decir Nietzsche que la valorización estética del mundo conlleve la afirmación del mundo entero; en general, es cierto que los sufrimientos son aprobados, pero hay fenómenos que no son estéticos y que no están justificados —porque no son fenómenos redentores—, que por lo tanto no son dignos de existir ni de llamarse siquiera apariencia, que no pueden ser queridos, que tienen que ser negados y despreciados. Todos estos fenómenos quedan englobados bajo un mismo impulso que ha surgido en el hombre: la razón; de tal manera que la razón y, por extensión, toda la humanidad entera desde la caída de los griegos debe ser condenada y calumniada, porque no obedece a la necesidad de redención del Uno-primordial.

Según Nietzsche, esta valorización de la razón, al contrario de las valorizaciones que pueda hacer el cristiano, es válida porque no se realiza desde el mundo mismo, no se realiza desde odios o desprecios individuales, sino que la realiza el Uno-primordial, es decir, que debido a que esta valorización surge desde la esfera metafísica, por esto mismo, su verdad y certeza está asegurada. Y si el individuo se convierte en adalid de esta valorización no es porque haya surgido de él, de su odio o desprecio a la razón, sino porque sigue las revelaciones que el Uno-primordial le ha confiado. Por lo tanto, cuando el individuo —cuando Nietzsche— promulga esta valorización, evita ser acusado de hacerla él mismo, evita que se le pueda contestar que ha surgido desde su estado personal y tiene la coartada perfecta para poder asegurar con plena convicción que hay fenómenos del mundo que no son *buenos* —porque no benefician al Uno-primordial—, sino *malos* —porque además le perjudican. Nietzsche solo estaría asumiendo lo que el Uno-primordial le ha dictado: negar al hombre teórico y hacer lo posible para que la tragedia vuelva a nacer. Asimismo, Nietzsche insta a quienes le escuchan a obedecer lo que el Uno-primordial dictamina, ser buenas criaturas, luchar en favor del bien metafísico y, al mismo tiempo, perseguir la razón, condenarla, despreciarla y erradicarla en nombre del único ser verdaderamente existente. Finalmente, Nietzsche cree en la inminente realización de esta *voluntad* metafísica.

Pero todo esto es sumamente similar a lo que Nietzsche dice sobre los cristianos acerca de la creación de sus cielos: que son levantados para poder demostrar la maldad del mundo, para poder justificar su desprecio hacia el mundo, para poder tener la seguridad de que debe ser negado. En este caso no se estaría negando todo el mundo, sino solo la razón, aquello que suele considerarse más propio de la humanidad. Por eso cabe preguntarse si es posible que Nietzsche, en toda esta justificación estética, también está actuando como un cristiano o si realmente el Uno-primordial realiza estas valorizaciones y ha entregado al individuo, a Nietzsche mismo, las tablas sagradas en las que están escritas.

Ante todo, llama la atención la ausencia de una explicación satisfactoria sobre la *maldad* de la razón. Es cierto que también enaltece la razón, pero esto no es extraño, pues la enaltece justamente en tanto que su final promete un renacimiento de la tragedia —y porque este final le ha tocado en suerte vivirlo a Nietzsche—, es decir, que sus beneficios residen en su ocaso, ocaso que Kant y Schopenhauer han hecho posible. La razón es un puente, solo un puente; de esta manera justifica y da sentido a la existencia de la indeseable historia de los hombres y, además, se procura la venida de su salvación.

Pero lo realmente significativo es que la razón es enemistada con especial insistencia contra lo dionisiaco y contra la destrucción e impedimento de la tragedia. Nietzsche no dedica esfuerzos en contraponer la razón al arte apolíneo, e incluso no se cuida en diferenciar certeramente esta pulsión de la pulsión apolínea; a pesar de que la razón sea antiartística y combata los instintos artísticos, solo llama la atención sobre su oposición a lo dionisiaco y a la tragedia y poco le importa su oposición a las construcciones apolíneas —que son las que verdaderamente redimen al Uno-primordial. El motivo de esto estriba en que lo dionisiaco y la tragedia es aquello que otorga redención al hombre, aquello que le importa y concierne —aquello que Nietzsche ansía alcanzar para lograr su propia redención. Por lo tanto, al promulgar el renacimiento de la tragedia basándose en lo que es *bueno* para el Uno-primordial, solo está revistiendo el interés del individuo con el interés del Uno-primordial. Nietzsche *demuestra* metafísicamente su necesidad de tragedia y su necesidad de despreciar el mundo de la razón al poner en boca del Uno-primordial este juicio. Está camuflando una valoración propia, beneficiosa para el individuo, bajo la apariencia de una valorización estética propia del Uno-primordial, que la hace indiscutible.

Nietzsche necesita un culpable de su propia miseria, un culpable de su propia desgracia —y de la supuesta desgracia de los hombres—, un culpable que explique por qué desde los griegos no han vuelto a aparecer aquellas salvíficas construcciones que son las tragedias y que son la

verdadera fuente de dicha y bienaventuranza. Y encuentra al culpable en la razón, en la humanidad, recurriendo al juicio metafísico del Uno-primordial: la razón, la humanidad, es nefasta y una aberración, un pecado, porque no es un fenómeno estético y no redime su dolor primordial. La razón es el fruto del árbol prohibido, que el hombre toma, insultando al creador.

En definitiva, puede decirse que Nietzsche era un insatisfecho que proyectó su insatisfacción en el sustrato metafísico del mundo y que depositó las esperanzas de su dicha y de la gran salud metafísica en la tragedia, una obra de arte cuya inminencia es segura, cuya venida es obligada, porque no responde a los caprichos del individuo, sino a las necesidades del mismo Uno-primordial. Precisamente aquello que ha impedido su llegada es el hombre que desde los antiguos griegos ha vivido en el mundo, el hombre que rodea a Nietzsche, el hombre de su tiempo: tiene que ser aborrecido, no solo porque impide al individuo alcanzar su redención, sino porque se lo impide al Uno-primordial. Así es como se construyó Nietzsche una nueva religión, a pesar de que no estuviera destinada a durar para siempre y que tuviera que ser reemplazada o retocada por futuros pensamientos y creencias, pues, en el fondo, como dice Lou: "el impulso fundamental que domina constantemente su ser y su naturaleza es el impulso religioso"<sup>1460</sup>.

---

<sup>1460</sup> Lou Andreas-Salomé, 1894, *Friedrich Nietzsche en sus obras*, Op. cit., p. 203.

# BIBLIOGRAFÍA

## Bibliografía principal

Nietzsche, F., *Correspondencia I* (Madrid: Trotta 2005).

— *Correspondencia II* (Madrid: Trotta 2007).

— *Correspondencia VI* (Madrid: Trotta 2012).

— *Fragmentos póstumos I* (Madrid: Tecnos 2007).

— *Fragmentos póstumos II* (Madrid: Tecnos 2008).

— *Fragmentos póstumos IV* (Madrid: Tecnos 2008).

— *Obras completas I* (Madrid: Tecnos 2018).

— *Obras completas II* (Madrid: Tecnos 2018).

— *Obras completas III* (Madrid: Tecnos 2017).

— *Obras completas IV* (Madrid: Tecnos 2018).

— *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Band 1. Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873* (Nördlingen: Walter de Gruyter 1988).

Schopenhauer, A., 1818, *El mundo como voluntad y representación* (Madrid: Akal 2011).

— 1851, *Parerga y Paralipómena I* (Madrid: Trotta 2009).

— 1816, *Sobre la visión y los colores. Seguido de la correspondencia con Johann Wolfgang Goethe* (Madrid: Trotta 2013).

— 1836, *Sobre la voluntad en la naturaleza* (Madrid: Alianza editorial 2012).

## Bibliografía secundaria

Allison, D. B., 2000, *Reading the new Nietzsche* (Delhi: Motilal Banarsidass publishers 2007).

Anaxágoras de Clazómenas, s. V a. C., en *Los filósofos presocráticos II*, pp. 295-402, (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 1979).

Andreas-Salomé, L., 1894, *Friedrich Nietzsche en sus obras* (Barcelona: Editorial Minúscula 2005).

Aristóteles, s. IV a. C., *Física* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 2008).

— s. IV a. C., *Metafísica* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 2008).

— s. IV a. C., *Poética - Magna moralia* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 2011).

Arquíloco, s. VII a.C., en *Yambógrafos griegos*, pp. 71-198, (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 2002).

Ávila Crespo, R., 2017, *El efecto catártico y el efecto tónico de la tragedia. Nietzsche frente a Aristóteles*, pp. 13-30 de la revista *Estudios Nietzsche*, nº 17, (Málaga: Universidad de Málaga 2017).

— 1986, *Nietzsche y la redención del azar* (Granada: Universidad de Granada 1986).

Babich, B. E., 2004, *Música y palabras en Nietzsche: Sobre la cuestión de la ciencia, el estilo y la música de la tragedia antigua*, pp. 11-35 de la revista *Estudios Nietzsche*, nº 4, (Málaga: Universidad de Málaga 2004).

Barrack, C. M., 1974, *Nietzsche's Dionysus and Apollo: Gods in transition*, pp. 115-129 de la revista *Nietzsche Studien : Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Band 3, (Berlín: Walter de Gruyter 1974).

Bhaktivedanta Swami Prabhupāda, A. C., 1984, *El bhagavad-gītā tal como es* (India: Bhaktivedanta Book Trust 1996).

Blue, D., 2016, *The making of Friedrich Nietzsche: The Quest for Identity, 1844-1869* (Cambridge: Cambridge University Press 2016).

Calder III, W. M., 1983, *The Wilamowitz-Nietzsche struggle: new documents and a reappraisal*, pp. 214-254 de la revista *Nietzsche Studien : Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Band 12, (Berlín: Walter de Gruyter 1983).

de Azeredo, V. D., 2009, *Conciliación de los opuestos: el nacimiento de la Tragedia en Nietzsche*, pp. 115-116 de la revista *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 14, núm. 47, octubre-diciembre de 2009, (Maracaibo: Universidad de Zulia 2009).

Deleuze, G., 1967, *Nietzsche y la filosofía* (Barcelona: Editorial Anagrama 1986).

Empédocles, s. V a. C., en *Los filósofos presocráticos II*, pp. 129-294, (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 1979).

Enguita, J. E. E., 1999, *Metafísica y política en El nacimiento de la tragedia*, pp. 35-49 de la revista *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, Nº 8-9, (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México 1999).

Escohotado, A., 1989, *Historia general de las drogas* (Madrid: Espasa Calpe 2008).

Esquilo, s. V a. C., *Tragedias* (Madrid: Biblioteca básica Gredos 2000).

Eurípides, s. V a. C., *Tragedias I* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 2003).

Freud, S., *Obras completas I* (Madrid: Biblioteca Nueva 1967).

— *Obras completas III* (Madrid: Biblioteca Nueva 1967).

Frey, H., 2011, *La reinención nietzscheana de la antigüedad griega. El período arcaico como contraimagen de la época clásica griega*, pp. 27-40 de la revista *Estudios Nietzsche*, nº 11, (Málaga: Universidad de Málaga 2011).

Fubini, E., 2002, *Música absoluta y 'Wort-Ton-Drama' en el pensamiento de Nietzsche*, pp. 33-47 de la revista *Estudios Nietzsche*, nº 2, (Málaga: Universidad de Málaga 2002).

Gama, L. E., 2008, *Los saberes del arte: La experiencia estética en Nietzsche*, pp. 67-100 de la revista *Ideas y Valores*, vol. 57, nº 136, enero de 2008, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia 2008).

Gavilán, E., 2013, *Entre la historia y el mito. El tiempo en Wagner* (Madrid: Akal 2013).

— 2007, *Historia y ceguera. Friedrich Nietzsche en Bayreuth*, pp. 55-66 de la revista *Estudios Nietzsche*, nº 7, (Málaga: Universidad de Málaga 2007).

Graves, R., 1955, *Los mitos griegos 1* (Madrid: Alianza Editorial 2015).

— 1955, *Los mitos griegos 2* (Madrid: Alianza Editorial 2014).

Gutiérrez Girardot, R., 1966, *Nietzsche y la filología clásica* (Málaga: Universidad de Málaga 1997).

Habermas, J., 1968, *La crítica nihilista del conocimiento en Nietzsche* (Valencia: Universidad de Valencia 1977).

Heidegger, M., 1940, *La metafísica de Nietzsche*, en *Nietzsche*, Segundo tomo, pp. 207-269, (Barcelona: Ediciones Destino 2000).

Hennigfeld, I., 2021, *Anschauung, Anschauen (Intuition)*, Goethe-Lexicon of Philosophical Concepts, vol. 1, nº 2, Nov. 2021, (Pittsburgh: University of Pittsburgh 2021).

Heráclito, ss. VI-V a. C., en *Los filósofos presocráticos I*, pp. 311-397, (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 1978).

Hershbell J. P., Nimis, S. A., 1979, *Nietzsche and Heraclitus*, pp. 17-38 de la revista *Nietzsche Studien : Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Band 8, (Berlin: Walter de Gruyter 1979).

Hesíodo, s. VII a.C., *Obras y fragmentos* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 1990).

Heymann, E., 2001, *Monismos y dualismos en Descartes y en Nietzsche*, en *Nietzsche y la «gran política». Antídotos y venenos del pensamiento nietzscheano*, pp. 239-245, (Madrid: RB Servicios Editoriales S.L. 2001).

*Himnos homéricos – La "Batracomiomaquia"* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 1988).

Janz, C. P., 1981, *Friedrich Nietzsche 2. Los diez años de Basilea (1869-1879)* (Madrid: Alianza Universidad - Alianza Editorial 1987).

Jara, J., 1998, *Nietzsche, un pensador póstumo. El cuerpo como centro de gravedad* (Barcelona: Anthropos Editorial 1998).

Jenófanes, s. V a. C., en *Los filósofos presocráticos I*, pp. 263-307, (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 1978).

Jiménez Moreno, L., 1983, *Hombre, Historia y Cultura desde la ruptura innovadora de Nietzsche* (Madrid: Espasa-Calpe, S.A. 1983).

— 1995, *Nietzsche (1844-1900)* (Madrid: Ediciones del Orto 1995).

Jung, C. G., 1948, *La psicología de la transferencia* (Barcelona: Paidós 1964).

Lavernia Biescas, K., 2017, *Texturas goetheanas en el joven Nietzsche: apuntes sobre las funciones del Fausto en el Nacimiento de la tragedia*, pp. 43-61 de la revista *Estudios Nietzsche*, nº 17, (Málaga: Universidad de Málaga 2017).

López Castellón, E., 2008, *Leyendo a Nietzsche* (Madrid: Ediciones UAM 2008).

Love, F. R., 1977, *Nietzsche's quest for a new aesthetic of music: "die allergrößte Symphonie", "großer Stil", "Musik des Südens"*, pp. 154-194 de la revista *Nietzsche Studien : Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Band 6, (Berlin: Walter de Gruyter 1977).

Lucrecio, s. I a. C., *De la naturaleza de las cosas* (Madrid: Orbis 1984).

Magee, B., 1968, *Aspectos de Wagner* (Barcelona: Acantilado 2013).

Mayer Branco, M. J., 2017, «A pesar del miedo y de la compasión...» *El valor de la katharsis en el Nacimiento de la tragedia*, pp. 83-94 de la revista *Estudios Nietzsche*, nº 17, (Málaga: Universidad de Málaga 2017).

McGinn, R. E., 1975, *Culture as Prophylactic: Nietzsche's Birth of Tragedy as Culture Criticism*, pp. 75-138 de la revista *Nietzsche Studien : Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Band 4, (Berlin: Walter de Gruyter 1975).

Meléndez, G., 2001, *La justificación estética del mal en el joven Nietzsche*, pp. 102-118 de la revista *Ideas y Valores*, nº. 116, enero de 2001, (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia 2001).

Mistry, F., 1979, *An aspect of Nietzsche's perspectivism in "Die Geburt der Tragödie"*, pp. 245-269 de la revista *Nietzsche Studien : Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung*, Band 8, (Berlin: Walter de Gruyter 1979).

Nono de Panópolis, s. V, *Dionisiacas – Cantos I-XII* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 1995).

Ocaña, E., 1993, *Más allá del nihilismo: meditaciones sobre Ernst Jünger* (Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia 1993).

Overbeck, F., *La vida arrebatada de Friedrich Nietzsche* (Madrid: Errata naturae 2016).

Palop Jonqueres, P., 1978, *Nietzsche y la tragedia*, pp. 47-52 de la revista *El Basilisco*, Nº2, (Oviedo: Universidad de Oviedo 1978).



Pérez López, H. J., 2001, *Hacia el nacimiento de la tragedia – Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche* (Murcia: Res publica 2001).

Platón, s. IV a. C., *Diálogos II* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 2008).

Plotino, s. III, *Enéadas V-VI* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 2014).

Pseudo Dionisio Areopagita, s. V-VI, *Obras completas* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos 2007).

Pujante, D., 1997, *Un vino generoso (sobre el nacimiento de la estética nietzscheana: 1871-1873)* (Murcia: Universidad de Murcia 1997).

Rampérez, F., 2014, *El velo, la apariencia y algo demasiado grande. Comentario a los párrafos 3 y 4 de El nacimiento de la tragedia*, pp. 37-56 de la revista *Hybris: revista de filosofía*, vol. 5, nº especial: *El arte de Dionisos*, Julio 2014, (Chile: Cenaltes Ediciones 2014).

Rivas, C., 2000, *El dionisiaco y lo apolíneo como elementos configuradores de lo humano (Una lectura de "El nacimiento de la tragedia" de Nietzsche)*, pp. 131-157 de la revista *Lógoi. Revista de Filosofía*, nº 3, (Caracas: Universidad Católica Andrés Bello 2000).

Rodríguez González, M. L., 1983, *La teoría nietzscheana del conocimiento* (Madrid: Servicio de Reprografía de la Editorial de la Universidad Complutense de Madrid 1990).

Ross, A., 2020, *Wagnerismo. Arte y política a la sombra de la música* (Barcelona: Seix Barral 2021).

Ruiz Callejón, E., 2004, *Nietzsche y la filosofía práctica. La moral aristocrática como búsqueda de la salud* (Granada: Editorial Universidad de Granada 2004).

Safranski, R., 2000, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento* (Barcelona: Tusquets Editores 2001).

San Agustín, s. IV, *Obras de San Agustín II - Las confesiones* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos 1968).

Santo Tomás, s. XIII, *Suma de teología V – Parte III e índices* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos 1994).

Sarquis, M., 2018, *Ópera y arte de masas en El nacimiento de la tragedia de Nietzsche*, pp. 77-116 de la revista *Boletín de estética*, nº 45, primavera 2018, (Buenos Aires: Publicación del programa de estudios en filosofía del arte del centro de investigaciones filosóficas 2018).

Setton, R., 2002, *El proceso trágico de creación (El nacimiento de la tragedia)*, pp. 143-161 de la revista *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, año 2, Nº 2, primavera de 2002, (Buenos Aires: Editorial Eudeba 2002).

Sloterdijk, P., 1986, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche* (Valencia: Pre-textos 2000).

Sófocles, s. V a. C., *Fragmentos* (Madrid: Biblioteca clásica Gredos 1983).

Spinelli, J. M., 2002, *Yo, Nietzsche (o una máscara más de Dionisos)*, pp. 163-170 de la revista *Instantes y Azares: Escrituras Nietzscheanas*, año 2, Nº 2, primavera de 2002, (Buenos Aires: Editorial Eudeba 2002).

Suances Marcos, M., 1993, *Friedrich Nietzsche: crítica de la cultura occidental* (Madrid: Universidad nacional de educación a distancia 1993).

Valadier, P., 1974, *Nietzsche y la crítica del cristianismo* (Madrid: Ediciones Cristiandad 1982).

Vermal, J. L., 1987, *La crítica de la metafísica en Nietzsche* (Barcelona: Editorial Anthropos 1987).

von Balthasar, H. U., 1973, *Teodramática - 1. Prolegómenos* (Madrid: Ediciones Encuentro 1990).

— 1980, *Teodramática - 4. La acción* (Madrid: Ediciones Encuentro 1995).

von Hartmann, E., 1869, *La filosofía de lo inconsciente* (Madrid: Alianza editorial 2022).

Wagner, R., 1870, *Beethoven* (Madrid: Casimiro 2020).

— 1880, *My life – Volume II* (New York: Dodd, Mead and Company 1911).

— 1851, *Ópera y drama* (Madrid: Akal 2013).

Winchester, J. J., 1999, *Nietzsche's aesthetic turn: reading Nietzsche after Heidegger, Deleuze, Derrida* (Albany: State University of New York Press 1999).

Zambrano, M., 1945, *La destrucción de la filosofía en Nietzsche*, recogido en las pp. 133-137 de *Actualidad de Nietzsche en el 150 aniversario de su nacimiento*, *Philosophica Malacitana*, suplemento nº2, (Málaga: Universidad de Málaga 1994).