

CONTRASTES

Revista Internacional de Filosofía

Volumen XI (2006) • ISSN: 1136-4076

SUMARIO

ESTUDIOS

- Juan García* In memoriam Gorka V. Arregui
Eduardo Armenteros Retazos de una “gigantomaquia”
Sonia Arribas Deconstruction as Critique of Ideology
Bernardo Bayona La paz en la obra de Marsilio de Padua
Adrián Bertorello La polémica en torno a la estética ontológica
Mauricio Beuchot El origen de la tragedia y la “metafísica de artista”
Juan José Colomina Criaturas y “creaturas”: evolución, representación
Asunción Herrera Guevara La ética, entre la justicia y el bien
Carmen López Sáenz *El Quijote* como ejemplo de articulación de realidades
Carlos M^a Madrid El nuevo experimentalismo en España
H. C. F. Mansilla El mundo de ayer, la comprensión de nuestros límites
Natalia Carolina Petrillo Consideraciones sobre la reducción solipsista

NOTAS Y DEBATES

- José Luis Villacañas* Dejar que los humores se expresen libremente.
Reflexiones sobre la transición española

TRADUCCIÓN CRÍTICA

- Jean-Jacques Rousseau* Fragmentos políticos
(Introducción, traducción y notas de José Rubio Carracedo)

INFORME BIBLIOGRÁFICO

- José Francisco Parra* Informe bibliográfico sobre ciudadanía

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El origen de la tragedia y la «metafísica de artista» según Nietzsche

MAURICIO BEUCHOT

Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

En este artículo se trata de examinar la idea del joven Nietzsche de una metafísica de artista, que de alguna manera conservó después, en su concepción de que el arte (sobre todo la música) es la verdadera metafísica, en contraposición con la metafísica usual. Se pretende resaltar el carácter sumamente analógico de estas ideas de Nietzsche en su primera época (y que mantendrá después de otras maneras).

PALABRAS CLAVE

NIETZSCHE, METAFÍSICA, ARTE, ANALOGÍA

ABSTRACT

This article deals with the idea of young Nietzsche's about a Metaphysics of Artist, idea that in different ways he preserved along his life, in his conception that Art (overall Music) is the true Metaphysics, opposed to classic and usual Metaphysics. The aim is to call attention to the extremely analogic character of these ideas of Nietzsche's in his first epoque (and that he himself will maintain alive in several other ways).

KEYWORDS

NIETZSCHE, METAPHYSICS, ARTS, ANALOGY

I. INTRODUCCIÓN

EN ESTAS PÁGINAS ME PROPONGO examinar algunas de las tesis de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1871), su primera obra importante u *opera prima*. Singularmente la de que hay una metafísica de artista. Como se ve, conecta la ontología y la estética, lo cual es ciertamente estetizar la ontología,

pero también ontologizar la estética. Y puede ser un intento de replantear la ontología, desde la estética, para darle un sesgo nuevo o renovado. Que vuelva a sus antiguos orígenes en el arte. La ontología sale del arte y vuelve al arte, debe volver a él, para no perder la vida, la vitalidad que la animaba, y que entonces tenía (como ahora tiene) tan perdida. So pretexto de analizar el origen de la tragedia, en realidad Nietzsche hará la genealogía de la filosofía, y, dentro de ella, de la metafísica. Estudiando el origen de la tragedia, nos apercibe de la tragedia del origen. La tragedia de la filosofía es haber perdido su origen en la tragedia, el haber olvidado su origen trágico. Por eso la ontología tiene que volver a su origen en el arte, concretamente en la tragedia.

Esto no equivale a hacer lo que hizo Heidegger: mirar a Nietzsche como el último gran metafísico, sino, al contrario, como el primer gran metafísico de una metafísica distinta, de una ontología diferente y nueva o renovada, precisamente por volver a sus fuentes. Esto es quizá lo que hace que, bebiendo en sus fuentes, la metafísica sea auténtica, reciba esa autenticidad que ha perdido; pues ha olvidado la vida, y tiene que recobrarla. No en balde hermeneutas como Schleiermacher y Dilthey daban tal importancia al “mundo de la vida”, ya que es lo único que puede justificar el filosofar, de modo que no se haga vacío y abstruso. Hay que volverlo al mundo, a la naturaleza, a la realidad, a la vida misma. Esa vuelta a la vida es lo que podrá redimir a la metafísica u ontología de la postración en la que ha caído, y por la cual resulta tan poco significativa para el hombre, y, en concreto, para el hombre de hoy. Por eso vale la pena esforzarnos por atender a lo que pide Nietzsche, dentro de esa transformación (transvaloración) de la metafísica para hacerla renovada, para devolverle el calor vital y la emoción primigenia que tenía. No por nada Nietzsche apela tanto a la música, y ello nos recuerda a Carnap, en su época antimetafísica del Círculo de Viena, quien llegó a decir que los metafísicos eran músicos que erraron su vocación. Es cierto que él se refería a que no decían nada cognitivo, sino puramente emotivo; pero también podemos entenderlo como diciendo que hay una emoción vital que no han alcanzado a expresar. Y se trata de recobrarla para intentar exponerla a los demás.

II. METAFÍSICA DE ARTISTA

Nietzsche escribe *El nacimiento de la tragedia*, y lo publica en 1872, a instancias de Richard Wagner, que había visto en una conferencia anterior de Nietzsche, “Sócrates y la tragedia” (1870), la enunciación filosófica de sus ideales estéticos, y quería una exposición más amplia y acabada¹. Para la redacción

1 Sobre el contexto de esta primera obra de gran aliento de Nietzsche, cf. C. P. Janz, *Friedrich Nietzsche. II: Los diez años de Basilea, 1869-1879*, Madrid: Alianza, 1987. Ver también R. Zafranski, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, México: Tusquets, 2001, p. 387.

de ese libro aprovecha la Historia de la literatura griega, de Karl Otfried Müller (1857), que hace referencia al culto de Dioniso como la semilla del drama griego². También aprovecha ideas de Jacob Burkhardt sobre la cultura griega³.

Varios comentaristas han resaltado la “metafísica de artista” de la que habla Nietzsche en esta primera época suya. Un caso notable de ello es el de Eugen Fink, quien expresa: “Esto es lo que da su carácter romántico a *El origen de la tragedia*, obra de la que Nietzsche dice que es una ‘metafísica de artista’. (...) Lo trágico es la primera fórmula empleada por Nietzsche para expresar su experiencia del ser. La realidad es para él un antagonismo de contrarios primordiales”⁴. Por eso, más que como un rechazo de la metafísica, Fink la interpreta como una nueva experiencia del ser, en la que esos contrarios son Apolo y Dioniso, y el ser es visto bajo la perspectiva del valor. Antes había aseverado de Nietzsche que su ataque a la metafísica no procede de posturas positivistas: “El pensar mismo se revela en Nietzsche contra la metafísica. Tras veinticinco siglos de interpretación metafísica del ser, Nietzsche busca un nuevo comienzo. En su lucha contra la metafísica occidental, está atado todavía precisamente a ella, y ‘lo único que hace es invertirla’. Mas el problema que nosotros planteamos en este libro es el de si Nietzsche es sólo ese metafísico ‘invertido’ o si en él se anuncia una nueva experiencia originaria del ser”⁵. Esa nueva experiencia del ser, esa nueva metafísica ‘invertida’, ‘de artista’ y ‘axiológica’ es la que me resulta interesante. Puede llamar, desde Dioniso y desde Heráclito, a una renovación de la metafísica misma. La metafísica pugna en la actualidad por encontrar nuevos cauces, y no se le han hallado; la prueba está en el estado de postración en que se encuentra hoy en día. Pero aquí es donde se puede encontrar algo interesante. También Gianni Vattimo ha subrayado esta búsqueda de una metafísica diferente, precisamente una metafísica de artista; pero le señala su límite. Dice: “Lo que resulta de todos estos nuevos estímulos a los que Nietzsche se expone se puede leer en las obras de los años sucesivos, de *Humano, demasiado humano* a *Aurora* y a *La gaya ciencia*; pero se puede resumir esquemáticamente como fin de la ‘metafísica de artista’, problematización del concepto de decadencia, nueva configuración de las relaciones entre arte, ciencia, civilización y renuncia al ideal de un renacimiento de la cultura trágica”⁶. Eso ha provocado que se hable de una primera época “metafísica” de Nietzsche, bajo la influencia de Schopenhauer y el romanticismo

2 Cf. R. Zafranski, *op. cit.*, p. 62.

3 *Ibid.*, p. 72.

4 E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Madrid: Alianza, 1969, p. 21-22.

5 *Ibid.*, p. 15.

6 G. Vattimo, *Introducción a Nietzsche*, Barcelona: Península, 1996, p. 51.

(representado tardíamente por Wagner). Pero en varias ocasiones recupera estos pensamientos en su época posterior. De ahí la importancia de verlos en esta época inicial suya.

En *El nacimiento de la tragedia*, ya desde el *Prólogo*, en que dedica la obra a Richard Wagner, Nietzsche declara: “A esos hombres serios sírvales para enseñarles que yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida” (p. 39)⁷. Y para evitar la fácil objeción de que esto es dicho por él en su época “metafísica”, se puede añadir que esto mismo lo reconoce y lo repite en el *Ensayo de autocrítica* (1886), o sea, quince años después, y que desde entonces suele acompañar a la obra. Dice: “Ya en el ‘Prólogo a Richard Wagner’, el arte “y *no* la moral” es presentado como la actividad propiamente *metafísica del hombre*; en el libro mismo reaparece en varias ocasiones la agresiva tesis de que sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo” (p. 31). Y es en ese mismo *Ensayo* donde aporta la fórmula completa de lo que pretende, ya que es un libro “lleno de innovaciones psicológicas y de secretos de artista, con una metafísica de artista en el trasfondo” (p. 27). Más aún, dice que en su libro se propone “*ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...*” (p. 28). He ahí la subversión de los valores y de las disciplinas. La metafísica deviene estética, o la estética metafísica: una metafísica de artista. También la llama “metafísica estética” (p. 62). Igualmente, habla del arte en un sentido metafísico (cf. p. 125).

Se trata, pues, de una subversión intelectual. De ella dice: “a toda esta metafísica de artista se la puede denominar arbitraria, ociosa, fantasmagórica; lo esencial en esto está en que ella delata ya un espíritu que alguna vez, pese a todos los peligros, se defenderá contra la interpretación y el significado *morales* de la existencia. Aquí se anuncia, acaso por vez primera, un pesimismo ‘más allá del bien y del mal’” (pp. 31-32). Sobre todo, aquí la estética se opone a la moral, y, específicamente, a la moral cristiana; pues, al tener absolutos, como Dios, deja de lado el arte, condenado a ser mentira. Se opone a la moral en nombre de la vida, y llega al nihilismo.

Aquí maneja una dualidad: lo dionisiaco y lo apolíneo. Dice oponerse al romanticismo con lo dionisiaco⁸. Pero se da cuenta de que entonces tiene una extraña idea del romanticismo. Su metafísica de artista se opone al romanticismo

7 Citaremos, entre paréntesis y dentro del texto, a F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, trad. A. Sánchez Pascual, México: Alianza, 1989. La obra también ha llevado el título de *El origen de la tragedia desde el espíritu de la música*, lo cual señala más a las claras la sintonía con Wagner.

8 Sobre la relación de Nietzsche con el romanticismo, cf. Ch. Andler, *Nietzsche. Sa vie et sa pensée*, Paris, 1958 (3ª. ed.) y por R. Gutiérrez Girardot, *Nietzsche y la filología clásica*, Buenos Aires: Eudeba, 1966, pp. 51 ss.

porque éste acaba doblando las rodillas al Dios antiguo, volviendo a la vieja fe. Así como Wagner se convirtió al cristianismo, así los románticos recaen en él, y se tornan antihelénicos. Los insta a salir del pesimismo, al igual que ese “monstruo dionisiaco” que lleva por nombre Zaratustra, y tiene esperanzas: “quizás a consecuencia de ello, como reidores, mandéis alguna vez al diablo todo el consuelismo metafísico; ¡y, en primer lugar, la metafísica!” (p. 36). La suerte está echada.

III. EL ARTE COMO METAFÍSICA

Como es sabido, en su obra, Nietzsche adjudica al espíritu de la música el origen de la tragedia. Para él, el arte es lo más importante de todo. Las artes son aquellas por las cuales la vida se hace posible y digna de ser vivida: “La verdad superior, la perfección propia de estos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, y además la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliares, todo eso es a la vez el *análogon* simbólico de la capacidad vaticinadora y, en general, de las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida” (pp. 42-43). Explica que el arte y la estética han avanzado gracias a la relación del espíritu apolíneo y el espíritu dionisiaco. La forma es propia de Apolo, por eso le pertenece el arte plástico; en cambio, la música, que es el arte desprovisto de formas, pertenece a Dioniso (cf. pp. 40-41). Al primero corresponde el ensueño, al segundo la embriaguez. Pero en la tragedia se han conjuntado lo apolíneo y lo dionisiaco. “Con respecto a esos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un ‘imitador’, y, ciertamente, o un artista dionisiaco de la embriaguez o en fin “como, por ejemplo, en la tragedia griega” a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez: a este último hemos de imaginárnoslo más o menos como alguien que, en la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, en una imagen onírica simbólica” (pp. 46-47). Lo importante es que aquí vemos que Nietzsche no separa a Dioniso y a Apolo en dicotomía irreductible, sino que los acerca y los une.

Es cierto que hay una música apolínea (dórica), la cual es medida y calculada de antemano, mientras que la música dionisiaca (dítirambo) “que es la esencia de toda música” es un torrente violento e imparable, el cual exalta todas las facultades sintéticas del hombre. Se une a la naturaleza, se fusiona con el todo, perdiendo su principio de individuación, su individualidad, su subjetividad, el yo, para ir a la objetividad de lo otro. “El ‘yo’ del lírico resuena, pues, desde

el abismo del ser: su ‘subjetividad’, en el sentido de los estéticos modernos, es pura imaginación” (p. 63).

Apolo exige el autoconocimiento y la medida. Dioniso pide el exceso y la desmesura (cf. p. 83). Pero se unían el uno al otro. Tal se vio en la “tragedia antigua”, sobre todo en el ditirambo dramático, Antígona y Casandra a la vez. Arquíloco es ejemplo de esto (en contra de Eurípides). Como se ve, Nietzsche no quiere que se dé únicamente lo dionisíaco, sino también lo apolíneo, la mezcla de las dos fuerzas. Es lo que resalta y alaba en la tragedia de Esquilo, la fusión de ambos, Apolo y Dioniso. Y, en este sentido, podemos decir que Nietzsche es analógico, pues la analogía busca la mediación, la fusión, la reducción de las dicotomías. Según él, fue Sócrates quien separó lo dionisíaco y lo apolíneo.

Para Nietzsche, la música antecede a la poesía, porque la melodía engendra el poema (cf. p. 69). Y esto se ve en que la poesía lírica depende de la música; pero también la poesía dramática, pues la tragedia surge del coro trágico (cf. p. 73). Tal es la tesis fundamental de Nietzsche en este libro. Schlegel decía que el coro representaba al oyente ideal, pero no. Nietzsche dice que esto sólo es verdad en parte; más bien, el coro es el de los sátiros, y representa la vuelta a lo natural, pues son medio hombres - medio animales. Da la razón a Schiller, quien decía que el coro de los sátiros evolucionó hasta hacerse algo ideal. Representaban a Dioniso, que había sido descuartizado por los titanes, bajo la forma de Zagreus, y buscan restaurar sus partes, por la fusión en el todo que es la naturaleza. “Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él el *arte*, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo. El coro satírico del ditirambo es el acto salvador del arte griego; en el mundo intermedio de estos acompañantes de Dioniso quedaron exhaustos aquellos vértigos antes descritos” (pp. 78-79).

Para Nietzsche, el sátiro es un símbolo, un ícono. Es reflejo de la pérdida del yo, del sujeto, en la fuerza trágica del delirio, la vuelta a lo natural perdido. De alguna manera, la tragedia es hacer metafísica, es lo que une el fenómeno con el noúmeno: “y de igual modo que en su consuelo metafísico la tragedia señala hacia la vida eterna de aquel núcleo de la existencia, en medio de la constante desaparición de las apariencias, así el simbolismo del coro satírico expresa ya en un símbolo aquella relación primordial que existe entre la cosa en sí y la apariencia” (p. 81). El origen de la tragedia es el coro dionisíaco: “De acuerdo con este conocimiento, hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes” (p. 84).

Así como la poesía depende de la música, el lenguaje surge de la poesía. Ante todo es metafórico. No acude a la metáfora; *es* metáfora: “Para el poeta auténtico la metáfora no es una figura retórica, sino una imagen sucedánea que flota realmente ante él, en lugar de un concepto” (p. 83). Aquí se encuentra lo que dice en sus escritos de retórica y en su opúsculo sobre la metonimia como mentira en sentido extramoral⁹.

El coro de sátiros es un coro de metamorfoseados, es el coro de la tragedia griega; Dioniso es el centro y el héroe, aunque no está presente. Pero de hecho se da y vive a través de esas figuras humildes y obedientes que son los sátiros: “En esta situación de completo servicio al dios el coro es, sin embargo, la expresión suprema, es decir, dionisiaca de la *naturaleza*, y por ello, al igual que ésta, pronuncia en su entusiasmo oráculos y sentencias de sabiduría: por ser el coro que *participa del sufrimiento* es a la vez el coro *sabio*, que proclama la verdad desde el corazón del mundo. Así es como surge aquella figura fantasmagórica, que parece tan escandalosa, del sátiro sabio y entusiasmado, que es a la vez el ‘hombre tonto’ en contraposición al dios: reflejo de la naturaleza y de sus instintos más fuertes, más aún, símbolo de la misma, y a la vez pregonero de su sabiduría y de su arte: músico, poeta, bailarín, visionario en *una sola persona*” (pp. 85-86).

De hecho, siempre el héroe de la tragedia fue Dioniso. Incluso con otros nombres, era el mismo: un dios que se ocultaba con máscaras, pero las máscaras remitían al mismo dios; los diversos fenómenos al mismo noúmeno: “Es una tradición irrefutable que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dioniso, y que durante larguísimo tiempo el único héroe presente en la escena fue cabalmente Dioniso. Mas con igual seguridad es lícito afirmar que nunca, hasta Eurípides, dejó Dioniso de ser el héroe trágico, y que todas las famosas figuras de la escena griega, Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras de aquel héroe originario, Dioniso. La razón única y esencial de la ‘Idealidad’ típica, tan frecuentemente admirada, de aquellas famosas figuras es que detrás de todas esas máscaras se esconde una divinidad” (p. 96). Llama la atención esta postura tan metafísica, pues detrás de la máscara está la verdad, detrás de la manifestación la realidad, detrás del fenómeno el noúmeno. De hecho, los Misterios de la Tragedia remiten a una unidad fundamental, que es descuartizada por el principio de individuación, y se tiene que volver a esa unidad primigenia.

9 Cf. F. Nietzsche, “Descripción de la retórica antigua” (1872), en *Escritos de retórica*, trad. L. E. de Santiago Guervós, Madrid: Trotta, 2000, pp. 108-110; *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. L. M. Valdés y T. Orduña, Valencia: Cuadernos Teorema, 1980, pp. 9 ss.

IV. APOLO CONTRA DIONISIO

Pero la tragedia griega fue poco a poco desapareciendo: “La tragedia griega pereció de manera distinta que todos los otros géneros artísticos antiguos, hermanos de ella: murió suicidándose, a consecuencia de un conflicto insoluble, es decir, de manera trágica, mientras que todos ellos fallecieron a edad avanzada, con una muerte muy bella y tranquila” (p. 101). Casi oímos a Zaratustra decir: “La tragedia ha muerto, nosotros la hemos matado” (porque dicho suicidio sería provocado por los mismos griegos). Y esto fue lo que ocurrió, en efecto. Eurípides le hizo perder a Dioniso como el centro, cambió de héroes. Lo sacó: “Esa agonía de la tragedia fue obra de *Eurípides*; aquel género artístico posterior es conocido con el nombre de *comedia ática nueva*. En ella pervivió la figura degenerada de la tragedia, como memorial de su muy arduo y violento fene- cer” (p. 102). Al llegar, con Eurípides, la “comedia nueva”, el griego perdió su fuerza, se hizo senil, y hasta ni la importó la inmortalidad. No sólo renunció a la vida aquí, sino allá. Eurípides restaura un mundo no dionisíaco, con una moral socrática: “También Eurípides era, en cierto sentido, solamente una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dioniso, ni tampoco Apolo, sino un demon que acababa de nacer, llamado *Sócrates*. Ésta es la nueva antítesis: lo dionisíaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia pereció por causa de ella” (p. 109). Esquilo, que representa la Tragedia, fue vencido por Eurípides, que es el ideal apolíneo. Autoconocimiento y medida. “Si la tragedia antigua pereció a causa de él, entonces el socratismo estético es un principio asesino; y puesto que la lucha estaba dirigida contra lo dionisíaco del arte anterior, en Sócrates reconocemos el adversario de Dioniso, el nuevo Orfeo que se levanta contra Dioniso y que, aunque destinado a ser hecho pedazos por las ménades del tribunal ateniense, obliga a huir, sin embargo, al mismo dios prepotente: el cual, como hizo en otro tiempo cuando huyó de Licurgo, rey de los edones, buscó la salvación en las profundidades del mar, es decir, en las místicas olas de un culto secreto, que poco a poco invadió el mundo entero” (p. 114).

Por obra del socratismo, reflexivo y sesudo, la novela, refinamiento de la fábula de Esopo, tiene a la poesía como *ancilla*, igual que la teología tuvo a la filosofía. Sócrates, con sus máximas de que la virtud es conocimiento, el pecado ignorancia y la moderación virtuosa como felicidad, que son los tres principios del optimismo, trajo la muerte de la tragedia. Pero Nietzsche llega a pensar que Sócrates, a pesar de ser tan apolíneo, no está reñido con lo dionisíaco, como un Sócrates artista, y lo fundamenta en un episodio de la vida de éste: “Aquel lógico despótico tenía a veces, en efecto, el sentimiento de una laguna, de un vacío, de un semirreproche, de un deber acaso desatendido. Con mucha frecuencia se le presentaba en sueños, como él cuenta en la cárcel a sus amigos, una y la misma aparición, que siempre le decía igual cosa: ‘¡Sócrates,

cultiva la música!” (p. 123). Es decir, Sócrates músico, la posibilidad de unir a Apolo y a Dioniso como verdaderos hermanos.

V. ENCUENTRO DE APOLO Y DIONISIO

Sócrates cree que el pensamiento, guiándose por el laberinto del ser con el hilo de Ariadna de la causalidad, puede conocer y hasta reformar la existencia. Enfrenta al pesimismo práctico su optimismo teórico, y ve el error como el mal en sí. Cuando toca los límites de lo inexplicable, se espanta. Se arredra ante lo trágico. La concepción “teórica” del mundo se opone a la “trágica”. Sólo las puede unir Sócrates músico (cf. p. 130), pues “como símbolo de esa forma de cultura tendríamos que colocar el *Sócrates cultivador de la música*” (p. 140)¹⁰.

Ya que la tragedia depende de la música, declina al decaer ésta. La música es la que hace perder la individuación y reintegra a la naturaleza total. Frente al elemento físico del mundo, representa el elemento metafísico del mismo. Lo apolíneo es visual, lo dionisiaco es musical: “Apolo está ante mí como el transfigurador genio del *principium individuationis* [principio de individuación], único mediante el cual puede alcanzarse de verdad la redención en la apariencia: mientras que, al místico grito jubiloso de Dioniso, queda roto el sortilegio de la individuación y abierto el camino hacia las Madres del ser, hacia el núcleo más íntimo de las cosas” (p. 132). En efecto, la música es el elemento metafísico del mundo. Nietzsche lo recalca en una cita de Schopenhauer: “...la música se diferencia de todas las demás artes en que no es reflejo de la apariencia, o, más exactamente, de la objetualidad adecuada de la voluntad, sino, de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí. Se podría, según esto, llamar al mundo tanto música corporalizada como voluntad corporalizada” (p. 134). Sigue, pues, a Schopenhauer al decir que la música es la representación de la voluntad, su lenguaje. Después la imaginación tendrá que dar forma a sus productos. ¿Y qué pasa cuando lo apolíneo y lo dionisiaco se juntan?

Para responder a eso, curiosamente Nietzsche acude a fórmulas metafísicas escolásticas que encuentra en Schopenhauer: “Se podría expresar muy bien esta relación con el lenguaje de los escolásticos, diciendo: los conceptos son los *universalia post rem* [universales posteriores a la cosa], la música expresa, en cambio, los *universalia ante rem* [universales anteriores a la cosa], y la reali-

¹⁰ De hecho, es conocido cómo cambia y mejora después su actitud hacia Sócrates. Cf. R. Zafranski, *op. cit.*, pp. 163-164.

dad, los *universalia in re* [universales en la cosa]” (p. 135). Esto quiere decir que las ideas son abstracciones hechas a partir de la realidad, mientras que la música es la idea pura, en su origen prístino por encima de la realidad, y la realidad misma es la encarnación concreta de tal idea. El mito es también algo universal, pero requiere de la música para mostrar su universalidad: “Mas en cuanto es un símbolo, si nuestra manera de sentir fuese la de seres puramente dionisiacos, entonces el mito permanecería a nuestro lado completamente inatendido e ineficaz, y ni por un instante nos apartaría de tender nuestro oído hacia el eco de los *universalia ante rem* [universales anteriores a la cosa]. La fuerza *apolínea*, sin embargo, dirigida al restablecimiento del casi triturado individuo, irrumpe aquí con el bálsamo saludable de un engaño delicioso” (p. 169). Lo apolíneo impide que perdamos totalmente de vista lo individual, los individuos, dentro de ese universal que es lo dionisiaco: “Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general” (p. 172). Vuelve a seguir a Schopenhauer en que la música es el lenguaje de la voluntad, y ésta es lo metafísico.

Para Nietzsche, pues, la música da origen al mito, que se exhibe en la tragedia: “la música incita a *intuir simbólicamente* la universalidad dionisiaca, y la música hace aparecer además la imagen simbólica *en una significatividad suprema*. De estos hechos, en sí comprensibles y no inasequibles a una observación un poco profunda, infiero yo la aptitud de la música para hacer nacer *el mito*, es decir, el ejemplo significativo, y precisamente el mito *trágico*: el mito que habla en símbolos acerca del conocimiento dionisiaco” (p. 136). Al igual que la música, el mito y la tragedia contienen la verdadera metafísica: “La alegría metafísica por lo trágico es una trasposición de la sabiduría dionisiaca instintivamente inconsciente al lenguaje de la imagen” (p. 137). Tal es la tesis del libro de Nietzsche: el origen de la tragedia es el coro trágico, y el origen de éste es el mito que transmite, y el origen de éste es la música misma. En realidad, el origen es el impulso dionisiaco: “Lo dionisiaco, con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común de la música y del mito trágico” (p. 188).

La música es símbolo: “con la música dionisiaca la apariencia individual se enriquece y se amplifica hasta convertirse en imagen del mundo” (p. 142). Y, como símbolo también, la tragedia conectaba con el ser: “En la tragedia antigua se había podido sentir al final el consuelo metafísico, sin el cual no se puede explicar en modo alguno el placer por la tragedia: acaso sea en *Edipo en Colono* donde más puro resuena el sonido conciliador, procedente de un mundo distinto” (p. 143). Es símbolo porque lleva a la naturaleza: “A cambio de esto, la música presta al mito, para corresponder a su regalo, una significatividad metafísica tan insistente y persuasiva, cual no podrían alcanzarla jamás, sin aquella ayuda

única, la palabra y la imagen” (p. 167). Esta conducción es lo propio del símbolo: “*El mito trágico* sólo resulta inteligible como una representación simbólica de la sabiduría dionisiaca por medios artísticos apolíneos; él lleva el mundo de la apariencia a los límites en que ese mundo se niega a sí mismo e intenta refugiarse de nuevo en el seno de las realidades verdaderas y únicas” (p. 174).

La ópera ha matado todo esto, y ahora su héroe es idílico, alejandrino, y es un arte de diversión. En cambio, el verdadero arte tiene como fin “el redimir al ojo de penetrar con su mirada el horror de la noche y el salvar al sujeto, mediante el saludable bálsamo de la apariencia, del espasmo de los movimientos de la voluntad” (p. 157). Es lo que se ha perdido, y esta pérdida ha repercutido en la cultura, que se halla en una postración extrema.

VI. NUEVA ÉPOCA, METAFÍSICA NUEVA

Por eso Nietzsche llama al hombre de su época, sobre todo a los alemanes, a una nueva aurora: “Sí, amigos míos, creed conmigo en la vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia. El tiempo del hombre socrático ha pasado: coronaos de hiedra, tomad en la mano el tirso y no os maravilléis si el tigre y la pantera se tienden acariciadores a vuestras rodillas. Ahora osad ser hombres trágicos: pues seréis redimidos” (p. 164). Llama al renacimiento de la tragedia y, por otra parte, al renacimiento de la vida según Dioniso, a una filosofía trágica y dionisiaca. El renacimiento de la tragedia traería al oyente esteta, y alejaría al monstruo de hoy: el crítico. Se podría pensar de nuevo, como Schiller, en la educación del pueblo por el teatro (cf. p. 177).

La muerte del mito fue también la muerte de la tragedia. Por ello hay que recuperar el mito: “Mas toda cultura, si le falta el mito, pierde su fuerza natural sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mitos otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero. Sólo por el mito quedan salvadas todas las fuerzas de la fantasía y del sueño apolíneo de su andar vagando al azar. Las imágenes del mito tienen que ser los guardianes demoníacos, presentes en todas partes sin ser notados” (pp. 179-180). Por el mito, las cosas adquieren eternidad: “Y el valor de un pueblo “como, por lo demás, también el de un hombre” se mide precisamente por su mayor o menor capacidad de imprimir a sus vivencias el sello de lo eterno: pues, por decirlo así, con esto queda desmundanizado y muestra su convicción inconsciente e íntima de la relatividad del tiempo y del significado verdadero, esto es, metafísico de la vida. Lo contrario de esto acontece cuando un pueblo comienza a concebirse a sí mismo de un modo histórico y a derribar a su alrededor los baluartes míticos: con lo cual van unidas de ordinario una mundanización decidida, una ruptura con la metafísica inconsciente de su existencia anterior, en todas las consecuencias éticas” (p.

182). Es decir, el mito, al conectar con lo eterno, conecta con la verdadera metafísica. Además, si el mito decrece, disminuye lo dionisiaco. Se trata, por ello, de rescatar y promover una metafísica dionisiaca, trágica, alimentada por el mito y el arte, por la poesía.

Nietzsche pretende ir más allá de Aristóteles y dice que el arte es más que imitación de la naturaleza: “el arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla. En la medida en que pertenece al arte, el mito trágico participa también plenamente de ese propósito metafísico de transfiguración, propio del arte en cuanto tal” (p. 187). Llega, con ello, a una concepción metafísica del arte, esto es, del arte como metafísica. Dice: “Aquí se hace necesario elevarse, con una audaz arremetida, hasta una metafísica del arte, al repetir yo mi anterior tesis de que sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo: en ese sentido, es justo el mito trágico el que ha de convencernos de que incluso lo feo y disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer” (pp. 187-188). Esto es, la metafísica de artista que proclama es atenta al mito, a la tragedia de Dioniso. Por eso, más que de dar muerte a la metafísica, se trata de revitalizarla con lo mítico, lo trágico y lo dionisiaco (igual que se resucita a Dioniso). O, si se prefiere, se trata de dar muerte a un tipo de metafísica, para implantar otro, el de la vida¹¹.

Es el sentido en que Nietzsche llama a no quedarse con lo apolíneo solo, e ir a lo dionisiaco: “Música y mito trágico son de igual manera expresión de la aptitud dionisiaca de un pueblo e inseparables una del otro. Ambos provienen de una esfera artística situada más allá de lo apolíneo; ambos transfiguran una región en cuyos placenteros acordes se extinguen deliciosamente tanto la disonancia como la imagen terrible del mundo; ambos juegan con la espina del displacer, confiando en sus artes mágicas extraordinariamente poderosas; ambos justifican con ese juego incluso la existencia de ‘el peor de los mundos’. Aquí lo dionisiaco, comparado con lo apolíneo, se muestra como el poder artístico eterno y originario que hace existir al mundo entero de la apariencia: en el centro del cual se hace necesaria una nueva luz transfiguradora, para mantener con vida el animado mundo de la individuación. Si pudiéramos imaginarnos una encarnación de la disonancia ¿y qué otra cosa es el ser humano?, esa disonancia necesitaría, para poder vivir, una ilusión magnífica que extendiese un velo de belleza sobre su esencia propia. Ése es el verdadero propósito artístico de Apolo: bajo cuyo nombre reunimos nosotros todas aquellas innumerables ilusiones de la bella apariencia que en cada instante hacen digna de ser vivida

11 Cf. J. Conill, *El crepúsculo de la metafísica*, Barcelona: Ánthropos, 1988, pp. 162 ss.; B. Podestá, “La relación entre metafísica, lenguaje y moral: la posibilidad de un cuarto nihilismo nietzscheano”, en *Universitas Philosophica* (Bogotá), 38 (2002), pp. 229 ss.

la existencia e instan a vivir el instante siguiente” (pp. 190-191). Hay que ir, pues, no sólo a lo apolíneo, sino también a lo dionisiaco. Sin embargo, Nietzsche espera que lo dionisiaco se tome con proporción: “Sin embargo, en la consciencia del individuo humano sólo le es lícito penetrar a aquella parte del fundamento de toda existencia, a aquella parte del substrato dionisiaco del mundo que puede ser superada de nuevo por la fuerza apolínea transfiguradora, de tal modo que esos dos instintos artísticos están constreñidos a desarrollar sus fuerzas en una rigurosa proporción recíproca, según la ley de la eterna justicia. Allí donde los poderes dionisiacos se alzan con tanto ímpetu como nosotros lo estamos viviendo, allí también Apolo tiene que haber descendido ya hasta nosotros, envuelto en una nube; sin duda una próxima generación contemplará sus abundantísimos efectos de belleza” (p. 191). Y, al pedir proporción, pide analogía. De hecho, la analogía sería aquí la que conjunta a Apolo con Dioniso en difícil equilibrio. La analogía es aquí, propiamente, lo trágico (lo que permite vivir y, sobre todo, comprender el mito)¹².

VII. CONCLUSIÓN

Se ha visto que Nietzsche como el gran destructor de la metafísica, y ciertamente tiene expresiones muy duras contra ella. En *El nacimiento de la tragedia* se ve, en cambio, una búsqueda de una metafísica distinta, una suerte de purificación de la metafísica, para cultivar la auténtica. También se ha dicho que ésta es todavía la etapa metafísica de Nietzsche, cuando está apenas liberándose de la influencia de Schopenhauer, como resabios de algo primitivo que sólo hasta después superó. Pero nunca fue propiamente seguidor suyo, a pesar de los elogios que le tributa en esa época, sobre todo en una de las *Consideraciones intempestivas*, acerca de las aportaciones de este autor a la enseñanza. Más bien se ve que lucha contra ese tipo de metafísica sin vida, en la que llegará a incluir la de Schopenhauer, infectada de pesimismo, de decadentismo, y va hacia una metafísica viva, que acepte la vida, que él encuentra en los griegos primitivos (antes de la guerra contra los persas) y por eso acude a ellos y trata de recuperarlos, con sus ideas de la tragedia, de lo dionisiaco y del mito.

Alcanzo a ver en Nietzsche una intención de purificar la metafísica, más que de acabar con ella y destruirla. Quiere una metafísica de artista, una metafísica estética, que acoja la tragedia, lo dionisiaco y el mito. Una metafísica

¹² Sobre esta filosofía que conjunta el concepto y la imagen, el pensamiento y la poesía, cf. J. Conill, *El poder de la mentira. Nietzsche y la política de la transvaloración*, Madrid: Tecnos, 2001 (2ª. ed.), 87-94.

que dé vida, que toque la vida, que sea significativa para el hombre. Es como la crítica que hace en esta misma obra sobre el origen de la tragedia a la filología, diciendo que los filólogos de su tiempo hacían libros eruditos y pesados, hechos para que nadie los leyera, para dormir eternamente en las bibliotecas. En cambio, él quería escribir para que lo leyera quienes querían la vida. Creo que algo parecido deseaba para la filosofía (no en balde aquella frase que tuerce de Séneca: “La filosofía ha llegado a ser lo que antes era la filología”), no ya esos tratados abstrusos, áridos y que nadie leía, sino libros ágiles y sugerentes, que dijeran algo al hombre.

Y, así me parece, encontramos en Nietzsche una fuerte presencia del pensamiento analógico, de la analogía o analogicidad, pues, en realidad, no está diciendo que únicamente debe prevalecer lo dionisiaco, dando muerte a lo apolíneo, sino que ambas cosas tienen que vivir y unirse, convivir. Según él, lo más acabado de la cultura griega residía en una fusión de elementos apolíneos y dionisiacos, hasta que el racionalismo socrático dio el privilegio injustamente a Apolo. Había, por eso, que rescatar a Dioniso, pues ese equilibrio, esa mezcla, esa fusión, era la exacta medida de la cultura. La auténtica cultura sería una unidad de las fuerzas de la vida, que son el elemento dionisiaco, con las formas ideales, que son el elemento apolíneo.

Mauricio Beuchot es profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México e investigador en el Centro de Estudios Clásicos (Instituto de Investigaciones Filológicas) de dicha universidad. Recientemente ha publicado: *Signo y lenguaje en la historia. Semiótica* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004); *Historia de la filosofía del lenguaje* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005); e *Interculturalidad y derechos humanos* (México: Siglo XXI, 2006).

Dirección Postal: Apartado postal 23-161, Xochimilco, 16000 México, D.F. (MÉXICO)
E-mail: hardie@servidor.unam.mx