

QUIEN ERA DIONISO



Como muchos de los libros de juventud de un gran pensador, «El Nacimiento de la Tragedia» (1871) es un libro de principiante y por lo tanto, ambiguo. Esto Nietzsche lo reconocería más tarde de buen grado. Sin embargo, sus autocríticas nunca van muy lejos, sobre todo porque tiene el cuidado de mostrar como sus análisis de otrora ya contenían en germen su obra futura. Es cierto, nos dice, yo me expresaba en ese entonces, en el lenguaje de Schopenhauer, y estaba engañado en la época con Wagner. A pesar de esto si sabéis leer al joven que yo era, percibiréis como, en realidad, estaba poco ligado a Schopenhauer. Existe al menos una prueba de esto:

GERARD LEBRUN
Traducción del Portugués
BERTULIO SALAZAR GIRALDO
Profesor Asociado Departamento de Filosofía
Universidad de Caldas

Yo, que afirmaba vivir aún en su sombra, me negaba, todavía, a seguirlo cuando él daba a la tragedia Griega el sentido de «abandono feliz del mundo, en la conciencia de su vanidad y de su nada», como si los

grandes trágicos hubiesen querido llevar al espectador a «separar el corazón de la vida». En vista del horror que ellos le mostraban.¹

He aquí aquello contra lo que yo ya protestaba, dice Nietzsche.² Yo ya había comprendido que no existe peor contrasentido sobre el helenismo, y que otra cosa completamente distinta es lo que Esquilo quería comunicar a su público:

«Un sentimiento de triunfo en el corazón de la adversidad, un rebasamiento del miedo, y de la piedad.» Yo ya había comprendido que fofaz es el análisis Aristotélico de la tragedia»³.

Lo esencial en el «Nacimiento de la tragedia» era aclarar el fenómeno dionisiaco, al cual ningún helenista, hasta entonces, había prestado atención.

«Ahí hablaba una voz mística, casi un alma de Ménade que penosamente, caprichosamente, no sabía ciertamente si quería expresarse o disimularse, y balbuceaba, de alguna manera, en una lengua extranjera. Ella debería cantar, esta alma nueva, y no hablar.»⁴

La tragedia griega es la epifanía de lo dionisiaco, la glorificación del principio de desmedida. Y esto, precisamente, es lo que fascinaba a un pueblo que nada, verdaderamente, dejaba a la resignación y al pesimismo - un pueblo joven, confiado en su fuerza y en su salud. Es cierto que existe



ahí algo para espantar a los lectores de Schopenhauer: ¿Cómo comprender que los Griegos, en la época de su mayor vitalidad, hubiesen experimentado la necesidad de que les fuese representado el horror de la existencia?. ¿Cómo podría este espectáculo exaltar en ellos la voluntad de vivir?. Esta paradoja debería al menos, a nosotros «modernos», indicarnos que no tenemos la capacidad de reencontrar en la tragedia esta «bebida de guerreros» que probaban los contemporáneos de Esquilo- y si creemos en el Nietzsche de 1876, aquí ya está lo que decía, más o menos claro, el libro de 1871.

Queda por saber si debemos creer esa afirmación de Nietzsche. Acontece que un autor filtra lo que relee de sí mismo algunos años después. ¿Fue esto lo que sucedió con Nietzsche cuando volvió sobre su primer libro?. Esta cuestión no es, como podría parecer, pura erudición. Porque se trata de saber si el Dioniso, que más tarde será contrapuesto al «crucificado», es el mismo que entra en escena en «El Nacimiento de la tragedia». ¿No habría habido un cambio del concepto, sobre una apariencia de continuidad? y en caso afirmativo, ¿Qué podría significar esta mutación de Dioniso?.

¿Será cierto, para comenzar, que el autor del «Nacimiento de la Tragedia», habría rendido a Schopenhauer apenas un homenaje de pura conveniencia?. Una sola confidencia de Nietzsche nos permite ya dudar de esto. Si Schopenhauer, dice, no hubiera sido el primero en percibir la diferencia de naturaleza que separa a la música de las otras artes, yo no hubiera tenido en las manos el «talismán» que me permitió ir al corazón de la tragedia Griega⁵. Antes de Schopenhauer, se pensaba que la música nos proporcionaba la misma especie de placer que las «bellas formas»: se juzgaba a la música con la misma idea de belleza que se usaba para las artes plásticas. Este es el contrasentido que denuncia en 1871, el pequeño escrito de Nietzsche: «Musik und Wort». Es verdad que una música

que acompaña una cena o a una acción es, muchas veces, el mejor comentario de ellas, mas esto no acontece de ninguna manera por que la melodía y el ritmo sean imitación de lo visible. Creemos esto por distracción. Por falta de haber realizado una distinción fundamental entre dos géneros de representación:

1. Aquellas que se manifiestan como sensaciones de placer y de displacer y forman la base que no puede faltar jamás a las otras representaciones -*Erscheinungsform* universal que se llamará con Schopenhauer la «voluntad», y que es simbolizada en el lenguaje por la tonalidad de la voz;
2. De ese fondo sonoro común a todas las lenguas se destaca la simbólica de los gestos que da origen a la palabra articulada (aclarando que «consonantes y vocales son posiciones del órgano de la lengua, y por tanto gestos»), solamente en esta segunda clase de representaciones es posible realizar una imitación de las apariencias- papel que sólo puede ser completamente extraño a la música.

Se comprende no solamente la originalidad de la música, sino, también, su superioridad sobre las otras artes. Si es verdad que la música no deja de despertar imágenes en el auditorio, en contrapartida, el camino inverso es impracticable. Contemplan todo el tiempo que quieran, la Santa Cecilia de Rafael escuchando el coro de los querubines. Esta visión no les evocará jamás ninguna sonoridad. Y si acaso ella le hubiese evocado una al pintor, éste no habría sido pintor y, sobre todo, no habría sido Rafael, tan profunda es la incompatibilidad entre las formas y el sonido.

«El placer sentido con la apariencia no podría evocar el placer que se tiene con la no-apariencia. El encantamiento de lo visible solo existe porque nada recuerda de una esfera en la cual la individualidad es quebrada y suprimida. Quien quisiera caracterizar correctamente lo apolíneo tendría que considerar como



peligrosamente falso el pensamiento que concediera a la imagen, al concepto, a la apariencia, cualquiera que ella sea, la fuerza de producir el sonido a partir de ella».

Nietzsche comenta aquí a Schopenhauer ⁷ Aunque todas las demás artes se refieran al *Erscheinung*, la música nos coloca en comunicación con la cosa-en-sí: «Aquellas no revelan sino sombras, la música en cambio habla del ser». Por consiguiente, si recordamos que el origen de la tragedia griega fue el canto del coro celebrando los sufrimientos de Dionisio, se presume que el arte de Esquilo no tiene lugar en nuestra estética, y no se podrá comprender si se subordina la música a la palabra, como recomendaba expresamente Platón ⁸. «Las palabras, decía Schopenhauer, son, en la música, una adición extraña de importancia secundaria». El coro trágico, continúa Nietzsche, no evocaba imágenes ni contaba una historia, cantaba, celebraba el *Un-schein*. Solamente más tarde, cuando los personajes se vinieron a juntar con el coro, «el mundo del sueño apolíneo de la cena» dio contenido visible a la exaltación producida por el diti-rambo. Y es, entonces, cuando comienza la tragedia griega, cuando Apolo no logra ciertamente neutralizar a Dioniso, sino aprisionarlo.

«Tenemos entonces, aquí, un mundo intermedio entre la belleza y la verdad...re encontramos en el actor el hombre dionisiaco, el poeta-cantor-danzarino instintivo, pero el hombre dionisiaco representado».

La oposición entre Dioniso y Apolo culmina, entonces, en un compromiso. Como la música permanente verdadera no puede la música ser colocada sin aberración al servicio del drama, sobrevive lo que ella gana al investirse en la apariencia, con la condición de que sea presentada como suscitada por ella. Es este amoldamiento de la música al mundo de las fuerzas el que, según Nietzsche, explica la evolución de la Lirica griega. Al principio, el poeta se identifica con lo UNO ORIGINAL; él se hace intérprete de «sus sufrimientos, de sus contradicciones». «Pero ahora, esta música se torna visible para él como una imagen del sueño simbólico, bajo la influencia onírica de Apolo»¹⁰. Queda entendido que la música «debería ser desterrada del dominio del arte» ya que la voluntad que expresa es «lo inestético en sí». Pero el poeta experimenta, también, «un impulso irresistible a traducir la música en imágenes -y es gracias a ésta transposición que, en Grecia, por primera vez «La destrucción del principio de individuación se convierte en un fenómeno artístico». Por primera vez, la «no apariencia» irrumpió en la apariencia.

Así, las funciones atribuidas a Apolo y a Dioniso son de importancia, por lo menos igual. Le pasa lo mismo a Nietzsche, en esta época, al presentar la tragedia como el triunfo de Apolo. «Tragedia: Aquí el mundo Apolíneo recoge en sí la metafísica de Dioniso» (*Unschuld des Werdens*, x, 10). Idea retomada en ciertos fragmentos de la *Voluntad de Potencia* que recuerda el antagonismo fecundo entre los dos impulsos artísticos: «El antagonismo de esas dos fuerzas de la naturaleza y del arte está ligado a la duración del arte, tanto como el

antagonismo de los sexos a la humanidad...Esta oposición de lo dionisiaco y lo apolíneo en el interior del alma griega es uno de los grandes enigmas que me atrajo en relación con la ciencia griega. En el fondo lo que yo hice fue intentar adivinar por qué el apolinismo griego tiene que manifestarse sobre un horizonte dionisiaco. El griego dionisiaco tenía necesidad de volverse apolíneo, quiere decir, de hacer que su voluntad de lo informe, de lo múltiple, de lo incierto, de lo terrible, fuese quebrada por una voluntad de medida, de simplicidad, de ordenación bajo la regla y el concepto.

El fundamento de Grecia está en lo desmedido, en lo salvaje, y en lo asiático; el coraje de los griegos consistía en la lucha contra su asiatismo, ellos no recibieron la belleza como un presente pero sí la lógica, la contra-naturalidad de las costumbres, ella fue conquistada, querida, ganada, ella fue su victoria»¹¹. Apolo guarda, entonces, su función tradicional: mantiene a distancia los monstruos creados por lo imaginario asiático; consigue, igualmente, la hazaña de dar forma a lo irrepresentable, sobre todo, de atenuar el horror de la palabra de Sileno, compañero de Dioniso:

«Lo que hay de mejor para ti, no lo puedes en absoluto obtener: Es no haber nacido, no ser, nada. Ser. En segundo lugar, lo mejor para ti, es morir pronto»¹².

Sin el apolinismo, ¿Cómo habrían podido soportar los griegos esta revelación?. Para que la vida pudiese parecerles aún digna de interés, ellos deberían crear los dioses en los cuales se pudieran contemplar. «A la imagen pura, radiante de la existencia». Así, Apolo fue el terapeuta que previno a los griegos contra la tentación del nihilismo y los

alejó del disgusto que los sofocaba: Fue el coro artístico el que conjuró el peligro mortal:

«En ese peligro inminente de la voluntad, el arte avanza, entonces, como un dios salvador, trayendo el bálsamo; solo ella es capaz de transformar este pensamiento de disgusto en relación con lo que la existencia tiene de terrible o de absurdo, en representaciones con las cuales se pueda vivir...»¹³.

Es verdad que, en otras páginas, aparece un tema bien diferente. En ellas parece que lo dionisiaco sería homeopático, y que el placer que proporciona no proviene de la imitación de lo apolíneo. Así, dice Nietzsche, antes que naciera la imitación artística del coro de los Sátiros, éste producía, con una alegría espontánea, el sentimiento que la vida mantiene inmutable en medio de la destrucción de los individuos. En relación con esta vida eterna de la voluntad, qué importa la anulación del héroe trágico!. Alegría cruel que nada tiene que ver con el placer apolíneo: En cuanto el apolinismo nos mantiene fascinados por la eternización de la apariencia (que se piense en las páginas de Hegel sobre la pintura holandesa), lo dionisiaco transforma toda apariencia en ilusión efímera. Pero ¿se puede aún hablar, aquí de arte, de placer estético?. Ciertamente no. El arrobamiento dionisiaco no pone de relieve lo bello sino lo sublime. «Es de ahí que resulta, en último análisis, el espanto profundo mediante el espectáculo del drama; se ve temblar la tierra, la creencia en la indisolubilidad y en la fijeza de lo individual»¹⁴. Si Dioniso es la raíz salvaje de la tragedia griega, el arte griego permanece, no obstante, colocado bajo la protección de Apolo.

Es preciso tener presente estas tesis del «Nacimiento de la Tragedia» que acabamos de nombrar sumariamente, para comprender lo que significa, exactamente, en el pensamiento de Nietzsche, la promoción de Dioniso en detrimento de Apolo. Porque es un hecho: «Apolo» desaparece rápidamente de su temática (basta consultar el índice de Kröner para percibir esto). - En cierto sentido, esta «victoria» de Dioniso es fácil de comprender. La oposición Dioniso/Apolo era la base del plan de Schopenhauer: Voluntad/Apariencia, cosa en sí/Fenómeno. Como Schopenhauer, Nietzsche, en 1870, distinguía el hombre sometido al imperio de la voluntad (de la necesidad, del sufrimiento) y el hombre liberado de la voluntad, reducido al estado de puro contemplador. Es por que, decía, no se puede comprender la diferencia entre el estado dionisiaco y «El estado estético puramente contemplativo» sin distinguir también tan fuertemente como sea posible el concepto de esencia del fenómeno» (*den Begriff des Wesens von dem der Erscheinung*) - «El mundo del dolor, de la contradicción» y el de las formas visibles¹⁵. Es sobre esta vertiente, seguramente, que es necesario situar al arte- imitación de las apariencias, destinada a distraer al hombre de su condición¹⁶. De la misma forma, Nietzsche, en la época, tenía el derecho de definir su «estética» como un «platonismo invertido» (*umgedrehter Platonismus*): «Cuanto más se distancia del ente verdadero mas se encuentra la pureza, la belleza. La vida en la apariencia es el gran objetivo»¹⁷. En el abismo del ente «verdadero», debajo de esa superficie, no existe mas el arte; hay solamente la obra de un *Urkünstler*, demiurgo diabólico que goza disolviendo las apariencias. Es su voz, sin duda, la que resuena en la tragedia, pero deformada por la *mentira artística*¹⁸.

No nos debe sorprender el hecho de que Nietzsche se alejara de Apolo una vez que renunció a la dicotomía «mundo verdadero/apariencia». Esta oposición la llama ahora «Metafísica», y asegura que ella no era, en realidad, el hilo conductor de «El Nacimiento de la Tragedia».

«La concepción de la obra que se encontraba como plano de fondo de este libro, es singularmente sombría y desagradable; entre los tipos de pesimismo conocidos hasta ahora, ninguno me parece haber atendido a este grado de maldad. Aquí ya no existe la oposición entre un mundo verdadero y un mundo aparente, no existe sino un único mundo, falso, cruel, contradictorio, engañoso, vacío de sentido... un mundo así es el mundo verdadero»¹⁹.

Y ya que no hay sino un único mundo, no hay lugar para hacer, literalmente, la oposición Dioniso/Apolo: El objetivo del arte no puede ser ya el de alejar nuestra mirada del «ser verdadero». Ser auténticamente **Künstler**, ya no será crear imágenes del sueño, sino, al contrario, afirmar (**Ja-sagen**) la realidad de la cual el apolinismo ocultaba el aspecto terrible. Yo sé, dice Nietzsche, lo que se puede objetar a mi recusación de toda división «ser/apariencia»: Sucede que el artista prefiere la **apariencia** a la realidad. Cierro. Pero estas palabras no nos deben engañar por mas tiempo, porque la apariencia, que está en cuestión en el arte, no es algo que se «deba oponer metafísicamente al ser».

«El hecho de que el artista coloque la apariencia por encima de la realidad no prueba nada contra esta tesis. Porque la apariencia significa, aquí, la realidad repetida (**die Realität noch einmal**), sólo que seleccionada, reforzada, corregida... el artista trágico no es un pesimista, él dice «sí», precisamente, a todo lo problemático y terrible, es dionisíaco»²⁰.

Ahí está, por lo tanto la paradoja: Crear apariencias para el artista, no es pues volver la espalda a

la realidad, es, al contrario, **afirmar** el ser. Crear apariencias no es pues evadirse en un sueño apolíneo: Es retomar, por su propia cuenta, la operación propia de Dioniso. Más exactamente, es **idealizar**. A condición, sin embargo, de no entender esta palabra en el sentido de «hacer abstracción o salirse de lo que es mezquino y secundario». **Idealizar** es «hacer violencia (**vergewaltigen**)», «colocar violentamente en relieve los trazos principales de manera que los otros se esfumen»²¹. Sin esa deformación incesante, no existe el arte.

Si ésta es, de ahora en adelante, la definición de la creación artística, se comprende por que, la oposición Dioniso/Apolo era incapaz de mostrarla. El



artista auténtico no tiene que escoger a Apolo contra Dioniso, siempre y cuando se considere a este último como dios «bifronte», dios del delirio y también de la medida. Lo explica con precisión en una página del «Crepúsculo de los Idolos» sobre la que Heidegger llama la atención²². La dualidad Dioniso/Apolo, dice aquí Nietzsche, es un «concepto-oposición (**Gegensatzs-Begriff**)», y estos dos términos no hacen otra cosa que

producir dos variedades de embriaguez (**Rausch**). Aunque la embriaguez hubiera sido considerada, antes, como la disposición característica de lo dionisíaco (y debería ser sublimada por Apolo para volverse artística), ella es presentada, ahora, como la condición fisiológica indispensable a **todo arte**. Apolo y Dioniso nacen de la misma pulsión. Existe, de un lado, la embriaguez que ilumina el conjunto de la sensibilidad, y que convierte a aquel del que se posee en capaz de producir cualquier emoción («como ciertos histéricos que a la primera incitación, asumen cualquier papel»). De otro lado, existe la variante apolínea, la embriaguez que «excita el ojo» (del artista plástico, del poeta homérico).

Dos elementos, entonces, a considerar en la embriaguez. En primer lugar, la fuerza muscular y las funciones animales son excitadas por imágenes o deseos (el ejemplo que surge siempre es el de la sexualidad): Sobre este aspecto, todo arte es una «sugestión ejercida sobre los músculos y los sentidos» del artista. En segundo lugar, hay «un trasbordar y un expandir de corporeidad que se extiende al mundo de las imágenes, de los deseos» y transfigura la sensibilidad (*W. Macht*, n°802). Así el artista es un ser ambivalente, «sensible, excitable, accesible a todo estímulo» y «a pesar de esto, sometido al poder de su trabajo, de su voluntad de autodomínio - un hombre de hecho comedido y muchas veces un hombre casto».

(*W. Macht* n°815). Es la embriaguez la que hace al artista capaz de percibir más finamente o más lejos, la que le permite extender su mirada «sobre conjuntos más vastos y a mayor distancia, ser más sensible a lo que hay de minúsculo y fugitivo...» (n°800). Así entendida, la embriaguez produce un adiestramiento sobre lo que Nietzsche llama peyorativamente «el nerviosismo». Ella torna posible un dominio de los afectos que es, justamente, lo que falta a los artistas modernos, lo mismo que a los más grandes: El «arte moderno» procura deslumbrar, efectizar, y no marcar la apariencia con su cuño, someterla a su ley. He ahí, en esencia lo que es necesario reprochar a Wagner. «El error es decir que lo que creó Wagner es una forma; es una ausencia de forma (*Formlosigkeit*)» (n°835).²³ A esta falta de disciplina, ruinoso para la creación, Nietzsche opone la escritura de extrema concisión que no deja nada al azar, el «estilo clásico» que «concentra en sí el más alto sentimiento de poder y ofrece esencialmente la calma, la simplificación, lo abreviado...» (n°799). Así como el estilo de Horacio, el más fascinante de todos los poetas.



«Este mosaico de palabras, donde cada palabra, por su sonoridad, su lugar y su significación, transmite su fuerza, a derecha y a izquierda y sobre el conjunto, este mínimo de signos en extensión y en número, atendiendo, en este punto, al máximo a la energía de los signos... todo el resto de la poesía parece, en comparación, vulgar-simple sentimentalismo parlanchín...»²⁴.

La ambición de Nietzsche es reencontrar ese «gran estilo» que el arte moderno dejó que se perdiera²⁵ y del cual Goethe tenía guardado el sentido-Goethe, el último **afirmador** ejemplar, el último dionisiaco.

«Tal espíritu libre se dirige al centro del universo con un fatalismo alegre y confiado, con la convicción profunda de que solo lo individual es condenable, pero que todo será salvado y reconciliado en la totalidad - él, entonces, no dice *no*... pero tal fe es la más alta fe posible; yo la bauticé con el nombre de Dioniso»²⁶.

Este elogio a Goethe no deja, en verdad, de sorprender, una vez que se leen, algunas páginas arriba, en el «Crepúsculo de los Idolos», que Goethe fue el anti-dionisiaco por excelencia. Reconociendo él mismo su incapacidad para lo trágico²⁷, Goethe confesaba que su visión de Grecia excluía el fenómeno dionisiaco: «Goethe no comprendía a los griegos»²⁸. Mediante esta contradicción, el lector queda perplejo: ¿Quién era, entonces, Goethe? Un apolíneo o un dionisiaco?. Tal vez sería mejor colocar el asunto de otra manera: En qué se transformó, el frenético Dioniso para que Goethe (a quien le era seguramente tan extraño) pudiese ser, no obstante, considerado como dionisiaco? Este Dioniso revisado y corregido no puede ser más el dios cósmico que se revelaba por medio de los arrobos de las Ménades. Abandonarse al delirio, sería *Ja-sagen*?. ¿Es este el acto del creador artístico?. Es preciso dar la razón a Heidegger cuando nos advierte contra la «Filosofía Orgiástica»

que algunos atribuían al Nietzsche de la madurez. La «violencia» que el artista dionisiaco ejerce nada tiene que ver con el trance o el éxtasis: «El gran estilo nace cuando lo bello obtiene la victoria sobre lo monstruoso»²⁹. Incontestablemente, hubo, entonces, una mutación de Dioniso. Apolo, es cierto, no figura por mas tiempo entre los conceptos de Nietzsche. Pero su exclusión no es ciertamente indicio de una complacencia creciente en relación con lo orgiástico, de una concesión al «irracionalismo» vulgar.

Nietzsche, en el aforismo #295 de «Mas allá del bien y del mal», llama a Dioniso «Este gran dios equívoco y tentador al cual yo había otrora, ustedes saben, ofrendado mis primicias con veneración y con secreto». Y continúa: «En este intervalo, aprendí mucho, he aprendido más de lo que concierne a la filosofía de ese dios... (inzwischen lernte ich vieles, allzuvieles über die Philosophie dieses Gottes hinzu)». Que habría pasado «en ese intervalo de tiempo» para que Dioniso se hubiera convertido en una figura esencial de la cultura griega? «En ese intervalo», Nietzsche tomó conciencia de que no hay arte sin convención, y que el artista hace trampa cuando se rehusa a «danzar en las corrientes». Mas inactual que nunca, Nietzsche se pone a defender las «coerciones técnicas» que la mayor parte de sus contemporáneos consideraban fútiles³⁰. Sin ilusión, en todo caso, por que la «Decadencia» es un movimiento irresistible y el público es cómplice del artista moderno.

«El público des-aprende a ver el acto propiamente artístico en el dominio de la fuerza de representación (*Bandigung der darstellenden Kraft*), en la perfecta pose y organización de todos los procedimientos...»³¹.

Este giro que realiza Nietzsche a partir de 1876 es bastante conocido. Pero, se ha medido suficientemente todo el significado de éste cambio?. No se ve ahí sino un episodio de la vida de Nietzsche, un cambio de «opiniones» que explica la ruptura con Bayreuth. Ahora bien, no es cierto que la declaración de guerra al «romanticismo» y la conversión al «clasicismo» fuesen solamente las secuelas del desentendimiento de Wagner.

Muchas confidencias de Nietzsche permiten pensar que sus ataques contra Wagner sólo tomaron un aspecto tan vehemente porque manifestaban una reacción contra la inconsecuencia de algunas de sus «convicciones». Wagner a quien él continuaba admirando todavía³². Era, sobre todo, su propio análisis del arte el que le parecía superficial; era él mismo el que había caído en la red de la «superstición del genio». Era él quien había visto, en la «inspiración» y en el gusto del «efecto», las marcas de la autenticidad artística. Y la vuelta a Goethe es una manera de hacer más estruendosa la confesión de su error. Volver a Goethe es abandonar «lo que nosotros entendíamos por arte antes en nuestra juventud, esa explosión bárbara, por más fascinante que sea, de entusiasmos ardientes y desordenados, brotando de una calma caótica, indomable»³³. No fue entonces de una irritación contra Wagner, sino de una autocrítica profunda de donde provienen los conceptos polémicos de «romanticismo» y de «decadencia». Nietzsche cambió de gusto, es verdad porque cambió, más profundamente, de orientación. Su violencia traduce el espanto que experimenta, muchas veces, el renegado después de su abjuración: ¿Cómo puede caer en esta aberración?. ¿Cómo puede tomar por gran arte una música que, por mas admirable que

sea es, por lo menos, el indicio de la degeneración del arte?³⁴.

«Le tomó mucho tiempo a Nietzsche percibir claramente esta decadencia», porque no había analizado minuciosamente la noción de **dionisiaco**, que introduciría en sus trabajos. «...Hice salir de mi la música de Wagner, viendo en ella la expresión de una potencia dionisiaca del alma...»³⁵. «Entendamos: Tomando mis deseos por la realidad yo quería que el ditirambo antiguo hubiese resurgido». Pero sería tan fácil volver al tiempo de Solón, estando Bismarck en el poder? (De igual manera Hegel percibió un día que no era tan fácil reconstruir la «bella ciudad ética» en la época de la economía política). Nietzsche, estaba, por lo tanto obligado a reencontrar lo dionisiaco. De hecho, nada más ambiguo que lo dionisiaco moderno. Ello no es ya, forzosamente, la señal, como en Grecia, de un «exceso de fuerza (**Zuviel von Kraft**)». Puede ser, al contrario, un producto del empobrecimiento de la vida - de la «embriaguez, de la convulsión, del aturdimiento»...Ahora bien, es a esta caricatura de lo dionisiaco que Nietzsche se había dejado llevar. Y, de ahora en adelante, él tendrá cuidado de no confundir lo dionisiaco griego con su falsificación. «Frente a los artistas de todo tipo, yo recorro ahora a esta distinción esencial: La fuerza de la creación es en ellos el odio a la vida o la superabundancia de vida?»³⁶. Afirmación de la vida contra la negación de la vida, salud contra enfermedad: es la única gran línea de separación. Pero le falta tiempo a Nietzsche para elaborar este criterio, y, en consecuencia, para distinguir lo **dionisiaco «lato sensu»** del **delirio dionisiaco** del cual el fervor Wagneriano es el plagio. Es por esto que lo dionisiaco tal como fue descrito en «**El Nacimiento de la Tragedia**»

era, en gran medida, una noción equívoca. ¿Qué era para el joven Nietzsche el delirio dionisiaco?, un efectizamiento, una posesión. El drama dionisiaco proviene del hecho de que «el hombre sale de sí mismo y se cree transformado, efectizado»³⁷. El estado dionisiaco no contiene, pues, ninguna intención de **crear ilusión**, y el éxtasis es lo contrario de una mentira; en él, el iniciado sale de sí mismo, olvida su individualidad artificial y se abandona a las fuerzas telúricas. Es esta, precisamente, la virtud mágica que el Nietzsche Wagneriano reconocía en la música de Wagner «el mago más grande y el mayor benefactor entre los mortales, el dramaturgo de los ditirambos». Escuchémoslo en 1876 (cuando está a punto de denunciar el fraude) exaltar «el seductor» que dentro de poco va a estigmatizar como impostor.

Vosotros pasaréis por mis misterios, es necesario, les grita, son necesarios a vosotros los ritos lustrales y las emociones...yo os conduciré a un reino que es también real; vosotros mismos lo confesaréis al salir de mi caverna, cuando volváis a lo que llamáis la claridad del día. Vosotros diréis, entonces, cuál vida es la más real, dónde está en realidad el día, donde está la caverna»³⁸.

Ese «grito» ¿no es justamente la confesión de una impostura?. No existe impostura una vez que el artista pretende develar la verdad a los iniciados y los convida a un exorcismo más allá de la apariencia?. **Como si existiese un más allá de la apariencia.**

«¿Qué es, para mí, la **apariciencia**?. No es, en verdad, lo contrario de un ser cualquiera y qué puedo decir de un ser cualquiera que no acabe por enunciar los atributos de su apariencia?. No se trata, ciertamente, de una máscara inerte que se podría colocar y, sin

duda, también retirar de cualquier desconocido. La apariencia, para mí, es la propia realidad actuante (*das Wirkende und Lebende selber*) que, en su manera de ironizar, va hasta el punto de hacerme sentir que existe apenas la apariencia...y nada más»³⁹.

La impostura consiste exactamente en otorgar a Apolo el monopolio de la mentira y en hacer de Dioniso el soberano del mundo verdadero, al que tendría acceso el iniciado (o el espectador de Bayreuth). Ahora bien, Dioniso así concebido, es una divinidad todavía metafísica; y es esto lo que lo distingue del Dioniso de la «Voluntad de Potencia». Aquel no se apodera del hombre como Satanás se apodera de los posesos, el sólo incita al hombre a volverse artista, es decir, a dar cuerpo a sus fantasmas. El dionisiaco, por lo tanto, no es un alucinado: es un creador. Su deseo no es, pues, el de abismarse en lo informe, sino el de dar forma. En una palabra, Dioniso se volvió el dios del «delirio racional». Se reconoce al «verdadero artista», escribe Nietzsche a Peter Gast, en aquel que «delira racionalmente» (20-03-1883).

Como el Dioniso helénico, el artista es aquel que juega con las apariencias: un **deformador**. Si él no cesa de falsificar es porque se esfuerza por imprimir, en aquello que deforma, la misma marca o la misma medida, o sea, forjar un **estilo**. «Dar un estilo (*Stil geben*)» a su carácter o a su obra, es imponer, a su vida o a su producción, «al precio de un paciente ejercicio cotidiano», la unidad de una forma: He ahí, ahora, lo que es propio de lo dionisiaco. Serán las naturalezas fuertes ávidas de dominar, las que, en tal disciplina, en tal subordinación y en tal perfección saborearán sobre su propia ley, su alegría más sutil; la pasión de su violento querer se vuelve más leve en la contemplación de toda naturaleza estilizada, de toda naturaleza vencida y vuelta utilizable...»⁴⁰. Al contrario del «artista moderno», este estilizador nada tiene que esperar de la inspiración y desconfía del entusiasmo. Este *poietés* se siente honrado en ser apenas *technités*. De manera que Dioniso viene a



designar una rehabilitación de la *techné*, que va en contra de la estética moderna.

No se podría tomar una posición más radical contra «la mayor superstición de nuestro siglo, la superstición del genio» (*W. Macht #824*), y contra aquel que la avala: Kant, en la «Crítica de la Facultad de Juzgar». Según Kant, no experimentamos en presencia de la obra de arte, sólo el sentimiento del ejercicio de una *techné*; sentimos también, y sobre todo, que la *techné* del artista es «libre de toda coerción por reglas arbitrarias como si se tratara de un producto de la simple naturaleza» (K.B 45). De esta manera solo podemos hablar de **bellas artes** cuando «la naturaleza interviene para dar reglas al arte», en la persona del **genio**. Nada más distante de la concepción nietzscheana del Creador: «...de igual manera, cuando ellos tienen que destruir palacios y organizar jardines, les repugna dejar curso libre a la naturaleza (*Die Natur frei zu geben*)». La teoría del genio seduce, sin duda, «al artista moderno» que solo acepta renunciar a su **autonomía** para ganar, en cambio, la certeza de ser un favorito de los dioses: Está confesada de buen grado su irresponsabilidad cuando ésta es una señal de sobrehumanidad. «El genio, decía Schopenhauer, contempla un mundo diferente del resto de los hombres...El talento es el atizador que percibe un objetivo que los otros no pueden siquiera ver»⁴¹.

Ninguna medida común existe entre el talento, que es un desempeño relevante del entendimiento, y el genio que es una alineación en la idea y hace del hombre el intérprete de lo en - sí - por donde reencontramos la oposición «metafísica» entre mundo verdadero y apariencia.

Ahora bien, de esta manera se entendía el genio - la idea esbozada en el *Sturm und Drang** - que caracterizaba el «estado dionisiaco» en «El Nacimiento de la Tragedia». Es el nombre del movimiento cultural y literario preromántico alemán, que se extiende desde finales de los años 60 hasta comienzos de los años 80 finales del siglo XVIII. El nombre deriva del título de un drama (1776) del escritor F.M. Von Klinger (1752-1831). (La explicación es de A. Sánchez P. En Más allá del bien y del Mal.

«Cuando se es dramaturgo, decía Nietzsche, se siente el impulso a metamorfosearse y hablar a través de otros cuerpos y de otras almas». Y aún más: «Basta que el sujeto sea artista para estar liberado de su voluntad individual; él se convierte, por así decir, en el *medium* a través del cual el verdadero sujeto existente celebra su liberación en la apariencia»⁴².

El artista que aquí entra en cuestión, es únicamente el intérprete de lo en - sí. Por el relato de Schopenhauer, Nietzsche permanece ligado a la teoría Kantiana del genio y, a través de ella, a una interpretación aún platónica del arte y del artista.

Como efecto, la teoría del genio sólo devolvía a las bellas artes su eminente dignidad retomando, en otro registro, entre tanto, el tema desarrollado en el «Ion» de Platón: Que la producción poética se debe a la inspiración divina, y no, a un efecto del arte. «Como aquellos que están atormentados por el delirio de las Coribantes, los poetas líricos no están en su razón cuando componen esos bellos versos»⁴³. Y Kant continúa: «...ningún Homero o ningún Wieland puede mostrar como sus ideas ricas de poesía y, al mismo tiempo, llenas de pensamientos, surgen y se reúnen en su ce-

rebro, por que él mismo no lo sabe y, tampoco, puede enseñárselo a ninguno»⁴⁴. De uno a otro texto, el arte bello reencuentra, sin duda, sus cartas de nobleza (y la comparación de la creación poética con el delirio báquico va a dejar de ser irónica) y la apreciación hecha sobre el artista se invierte. Pero el estatuto del artista permanece más o menos igual: Falso técnico en Platón, no - (esencialmente) técnico - en Kant. En suma, los modernos honran el arte por la misma razón que llevaba a Platón a despreciarlo, porque no es (o porque no es predominantemente) una *theéné*. Desde este punto de vista, la división permanece igual, de Platón a Kant: En aquel el artesano que trabaja según un modelo y cuya producción es regulada por el saber: En éste, el artista, tomado por la desmedida. De un lado la poética sometida a la verdad, del otro, la poética vagabunda. Si no hubiera sido por su «conversión al clasicismo» Nietzsche no habría resuelto esa división. A pesar de su repulsión instintiva al Dioniso «asiático», el habría, sin duda, continuado, a propósito de su afirmación de 1871, celebrando en Dioniso al dios de la desmedida, que venía a suavizar en un segundo momento, la «mentira de Apolo»... Ahora bien, esta atracción que el *apeiron* ejerce ¿no es uno de los rasgos característicos de la modernidad y de su «semi-barbarie» (*Wir modernen menschen, wir Halbbarbaren*)? «la medida nos es extraña confesémoslo: lo que nos estimula es precisamente lo



infinito, lo desmedido»⁴⁵. El «romanticismo» es nuestra verdad - y es, por pura conveniencia, y sin «fidelidad» que protestamos admirados frente al arte de Fidias o de Praxíteles.

«Si nuestros escultores, pintores y músicos quieren mantener el sentido de su época, deben dar a la belleza el aspecto de lo exagerado, del gigantismo, de la nerviosidad: así como los griegos, sobre el imperio de su moral de la medida, veían y representaban la belleza sobre la forma del Apolo de Belvedere, al cual deberíamos, de hecho, declarar feo! pero los «Clasicistas» imbéciles nos han quitado toda sinceridad»⁴⁶.

Siendo este el diagnóstico, ¿qué sería necesario prescribir a aquellos que quisieran reencontrar el «buen gusto»? ¿Sería necesario simplemente volver a la estética racionalista y al buen sentido de los (raros) clásicos alemanes?. Recordar, por ejemplo, con Klopstock, que el genio poético más original no debe someterse a las reglas del género?. Nietzsche está de acuerdo con esto, pero, sobretudo, por el hecho de que los irracionalistas al igual que sus adversarios (fuera de algunos individuos excepcionales como Goethe), piensan siempre la medida y la regla como una cosa que **presiona desde el exterior** - como si el artista sólo pudiese encontrar la medida en el sometimiento y no en el dominio de sí, en un **Du Sollst** y no en el **Ich will**...Es lo mismo que decir hasta qué punto de degeneración llegamos los «semibarbaros» que somos: no concebimos que la **sobriedad**,



(**Müszigung**) en cualquier dominio que se entienda, pueda lograrse de ninguna otra manera que por una esclavización.

«Guardar la medida, esto fue descrito como un acto de severidad, de contención propia, de ascesis - un combate con el diablo...se desconoció o se anuló el placer que proporciona naturalmente la medida para una naturaleza estética, el placer que se experimenta en la belleza de la medida - y esto, por que se quería una moral anti-eudaimonista. Lo que ha faltado hasta aquí, es la creencia de que hay placer en guardar la medida - este placer de quien cabalga sobre un corcel fogoso. La moderación de las naturalezas flacas ha sido confundida con la sobriedad de las naturalezas fuertes»⁴⁷.

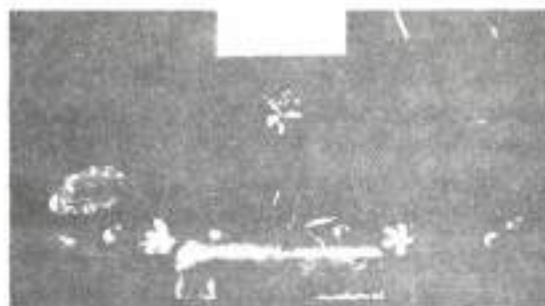
Este pasaje nos permite analizar de otra manera la oposición entre inspiración y **techné**, delirio sagrado y re-presentación, en suma, entre Dioniso y Apolo. Esta antítesis no es, de ninguna manera, algo dado por la naturaleza humana. Es una figura de retórica para uso de los flacos - útil para aquellos que prefieren ignorar que la verdadera medida no resulta de una imposición policial y que la «tecnicidad» auténtica es aquella que obedece a su propia ley. Es por falta de reconocer esto, que se tiene necesidad de oponer la espontaneidad genial a la producción disciplinada...es porque el antagonismo entre Apolo y Dioniso no tiene ya razón de ser. Solo tenía sentido porque retomaba un problema tradicional: Suponía que Dioniso era el genio y Apolo el saber-hacer, que Dioniso era el inspirador y Apolo, el Técnico. Pero Dioniso es **ambos al mismo tiempo**.

Que concluimos de esto?. Que Dioniso, integrando los valores clásicos y simbolizando el «gran arte», alcanzó, en fin, la edad de la razón...Sí, en un sentido. Es innegable que la gran ruptura de 1876 significa la renuncia de Nietzsche a toda mitología irracionalista en estética. No olvidemos que todavía el creador dionisiaco es un ejemplo de lo arbitrario (**Willkürlichkeit**) y que esta palabra es sinónima de **no-razón (Invernunft)** (cf. **Macht #576**). Porque, por una paradoja que

no es sino aparente, el retorno «intelectualista» de Nietzsche hace igualmente posible el surgimiento de la **Voluntad de Potencia**, esto es, el trabajo de desmitificación integral de la razón clásica. Sería necesario que Nietzsche renunciase al «irracionalismo», a sus estremecimientos y a sus ímpetus para que se convirtiera en el demoiedor sistemático de la razón. Intentemos ver el detonar de esta operación en la fusión de Dioniso y Apolo.

Dioniso, ahora, no revela ya ninguna verdad, gran maestro de las técnicas de la ilusión, nos convence de que nuestra condición es la mentira. ¿Quiere decir esto que él había tomado el lugar de Apolo, dispensador de la mentira, anestésico?. A primera vista, ciertos textos podrían hacerlo creer. Así, cuando se lee en el fragmento #853 de la **Voluntad de Potencia** («El arte en El Nacimiento de la Tragedia»): «Tenemos necesidad de la mentira para obtener la victoria sobre esta realidad, sobre esta «verdad», quiero decir, para vivir». ¿Esta frase no sugiere de manera apolínea, que es indispensable al hombre reprimir la visión de Dioniso...Entre tanto, continuemos la lectura. Tenemos la necesidad de la mentira - y esto, porque, continúa Nietzsche, recurrimos «a la metafísica, a la moral, a la religión, a la ciencia», para mantener la confianza en la vida. Curiosamente, el texto no menciona al Arte entre estas variedades de la mentira. Comprenderemos luego porqué. Es que la palabra **Arte** tomó tal extensión que se volvió sinónima de **mentira**, y reúne todas las formas posibles de ésta.»...»El hombre debe ser por naturaleza **mentiroso**, más que cualquier otro ser, debe ser **artista**». No se trata, por lo tanto, de un arte destinado a mentir, sino de un arte que, por esencia, **es mentira**. ¿En qué consiste su diferencia con el arte apolíneo?

Nietzsche lo indica en una frase lapidaria: «El hecho mismo de que la mentira sea necesaria para vivir corresponde aún al carácter enigmático y terrible de la existencia». La necesidad de mentir-para-vivir, no se debe, en principio, a la necesidad



que tiene el hombre de enmascarar el aspecto terrible de la existencia. El mentir no es más acción de Apolo, no consiste, pues, en «distraernos» de la realidad dionisiaca. Es, ahora, el propio Dioniso quien nos lleva a mentir, quiere decir, a no poder vivir sino forjando la ilusión, inventando perspectivas.

Es decir, que la palabra «Arte», tomada de ahora en adelante en el sentido amplio, designa una actividad que determina a lo viviente como tal: **La voluntad de Arte (Wille zur Kunst)**. Todos somos artistas, y nuestra vida es orientada - la mayoría de las veces a pesar de nosotros mismos - por una forma de **Wille zur Kunst**. Es cierto, Nietzsche, en «**Humano, demasiado Humano**», asegura todavía que «El arte debe, sobre todo, embellecer la vida», que ella debe «disimular o reinterpretar (*indeuten*) todo lo feo». Lo importante, como muestra la secuencia de este texto, es que esa disimulación y reinterpretación no es pues tarea que sólo algunos hombres hubieran escogido, sino una praxis de la cual ningún viviente puede escapar. El arte de los artistas no debe marcar la universalidad del **Wille zur Kunst**. El artista, en un sentido propio, es aquel que se prodiga por una superabundancia de las virtudes «artísticas» (en el sentido amplio) - pero esto no impide que «aquello que se llama el arte en sentido propio, el arte de las obras, no pase de ser un apéndice»²⁶. Nietzsche no habla aún de **Wille zur Kunst**, pero la idea ya está clara: Lo importante es la voluntad

de ilusión que caracteriza a la vida, y no «el arte de las obras de arte», que no es sino una forma de expresión de aquella.

Hay una infinidad de estas maneras de expresión, pero hay dos grandes formas de mentir para vivir y dos especies de «mentirosos». Existen los que emplean su arte para presentar simulacros producidos como si fueran la única realidad. Platón es un ejemplo de este tipo de artistas⁴⁹. Estos mienten porque no reconocen que la «no verdad es la condición de la vida», y que la verdad que invocan no puede ser sino «una simple forma de voluntad de ilusión». De otro lado, existen aquellos que mienten por mentir, a fin de dar libre curso a la plétora de su fuerza creadora. Estos últimos no pretenden evitar la palabra de Sileno ni disimular ninguna verdad.

Si se puede decir que ellos «anulan la verdad», se deberá, entonces, tener el cuidado de colocar entre paréntesis la palabra «verdad», para indicar que no se trata, en absoluto, esta vez, de evitar alguna cosa insostenible. Porque estos dionisiacos no cierran sus ojos a su condición: ellos saben, por el contrario, que son lanzados al **Wille zur Kunst**. La «verdad» de la que alardean es el simulacro que forjaron, para su seguridad, los mentirosos de la otra raza, los fabuladores que se toman en serio - sería mejor decir; los mitómanos. Sí, dos razas: una que deja ver su **Wille zur Kunst** con toda inocencia; otra que debe recurrir a la «verdad» (bajo la forma acostumbrada) porque no puede soportar la idea de que sólo es «artista», y debe utilizar su fuerza de fabulación para ocultar su condición fabuladora.

Cuando Nietzsche termina de trazar esta división, percibe que ha dejado bien lejos, atrás de sí, la antítesis Dioniso/Apolo - y, como dice Gilles Deleuze, que la verdadera oposición no es la opo-

sición dialéctica entre Dioniso y Apolo, sino aquella, más profunda, entre Dioniso y Sócrates⁵⁰. La tarea del filósofo, que aparece aquí, es emprender una **fantasmatología** que mostrará, entre las producciones **fantasmáticas**, aquellas que sirven a la afirmación de lo viviente, y aquellas que impiden esta afirmación. El objeto de esta **fantasmatología** es el **Wille zur Kunst**, o aún - si se quiere destacar su aspecto positivo, cuando se afirma, en lugar de engañarse a sí misma- el **Wille zur Macht**.

No es el caso estudiar aquí la elaboración de este concepto. Nos gustaría únicamente indicar lo que concierne a la reinterpretación de la palabra **Arte**, aprovechando la mirada «Goetiana» de Nietzsche, de qué manera sirvió de base al cambio de lo dionisiaco aún «metafísico», a la empresa hermenéutica. Sin el modelo del «gran arte», Nietzsche habría podido revelarse contra el «pesimismo» y el romanticismo- de igual manera como había aborrecido la cultura reinante en la época de las **Inactuales** - pero le habría faltado el punto de apoyo para criticar las «ideas modernas» que lo habían engañado durante algún tiempo. Sin el análisis de la noción de **estilo**, él no habría detectado el domino (**Herrschaft**) secreto del «gran arte» y no habría, tal vez, llamado, finalmente **Wille zur Macht** al **Wille zur Kunst**. Sin este elemento de análisis que fue para él el «gran arte», Nietzsche habría sido un renegado del irracionalismo, pero, ¿habría tenido la idea de ser «auscultador de los ídolos»?

El disgusto y la impaciencia engendran inmediatamente un pensamiento de protesta - o, si se quiere, una ideología. - Empero, es cosa completamente distinta lanzarse en una «segunda navegación». Para esto, es preciso disponer de una nueva tópic, o aún, de un «talismán». Como aquel que Nietzsche había tomado en préstamo de



Shopenhauer para descifrar la tragedia griega. Ahora, todo lleva a creer que fue la relectura de Goethe la que permitió lograr un conocimiento más amplio de Dioniso, «El dios equívoco», que él había encontrado en el camino.

«Entonces yo comenzaba a comprender claramente la antigüedad y la interpretación goethiana del gran arte; y solamente, entonces, pude llegar a tener una visión **simple** de la vida humana real: Yo tenía los **antídotos** para impedir que de allí saliese un pesimismo tóxico...»⁵¹

El ejemplo de Goethe le muestra a Nietzsche hasta donde estaba justificada su desconfianza en relación con Bayreuth. También Goethe sabe, en una de las vueltas de su vida, tomar sus distancias en relación con la «revolución poética» y con sus «novedades» para «volver a ligar con la tradición del arte»⁵². Pero lo que Nietzsche aprende de Goethe, es sobretodo, que es fútil maldecir la razón y desafiar las «reglas» y que, para nada sirve «irritarse seriamente (**böse werden**)», cuando se trata de vaticinar en nombre de aquello que la razón establecida había designado y localizado ya como **delirio**. El irracionalista, en nombre de sus propias exageraciones cumple la **función del insensato**... Ahora bien, Goethe sabe como evitar esta trampa. Así, cuando toma la defensa de Shakespeare contra el «buen gusto» estricto, evita hacer el elogio «bárbaro» que escandalizaría a los neoclásicos. Por el contrario, muestra que la «incoherencia» que se le reprueba a Shakespeare se debe, solamente, a la miopía de los críticos. Es cierto, Shakespeare expresa las «tres unidades». El no trabaja de acuerdo con un plan «si se toma la palabra en la acepción corriente»⁵³. Pero esta supresión aparente de la forma es el precio de un dominio inédito, «cada una de sus piezas está construi-



da en torno a un punto central secreto...el punto donde la singularidad de nuestro yo se choca con la marcha ineluctable del universo». Es, a nosotros a quienes corresponde encontrar la medida de la claridad sobre la cual el drama shakesperiano recupera la unidad - corresponde a nosotros encontrar el ángulo desde el cual el poeta se vuelve un deformador coherente que, en su perspectiva, nada deja al azar. Lo que prueba que es bastante superficial juzgar la coherencia de una obra únicamente con arreglo a las «normas», puesto que la creación genial no es, de ninguna manera, sinónimo de abandono a la desmedida.

No existe ninguna obra grande que no sea el resultado de una **descomposición** premeditada, ni ningún gran autor en el cual no se pueda reencontrar la **technités** sobre la inspiración - en suma - el **Künstler** - así, Goethe presentía que la oposición entre el Apolo tecnista y el Dioniso orgiástico sólo puede ser superficial, lo que me esclareció, dice él, fue la palabra de Píndaro. Cuando se sabe mantener de pie sobre el carruaje y dirigir cuatro caballos fogosos, que pujan cada uno de su lado; cuando se sabe, con un golpe de látigo, reconducir al que se atasca, domeñar al que se empina, entonces se logra el dominio, «la virtuosidad». Este es el tema que hará disminuir la oposición (tanto platónica como kantiana) entre **poietés** y **tecnités**. ¿Sería exagerado querer colocar, aquí, la idea Nietzscheana de **Künstler** y, por medio de ella, la de **WILLE ZUR MACHT**? Todo lleva a pensar que el homenaje de Nietzsche a Goethe no era solamente táctico». Cuando Dioniso se orienta hacia el camino abierto por Goethe, él se retira de su escolta frenética para dedicarse a la «auscultación» de la cultura: Dime que tipo de **dominio** manifiestas». El carnaval báquico llegó a su fin. El especialista, a golpes de martillo⁵⁴, podrá comenzar.

CITAS

1. Schopenhauer, *Monde Comme VOLONTE*. Suplemento ch. 37. Trad. Burdeau p. 1172-3 (PUF).
2. *Götterdämmerung*, S 181-2 (Kröner), trad. Hemery p. 151, (Gallimard).
3. «Yo señalé en innumerables ocasiones el gran contrasentido de Aristóteles, cuando cree haber reconocido las emociones trágicas en dos emociones deprimentes, el terror y la piedad. Si tuviera razón, la tragedia sería un arte peligroso para la vida: Se debería evitarla como un peligro público o una cosa inconveniente. El arte que es comúnmente el gran estímulo de la vida, una embriaguez de vida, una voluntad de vivir, estaría aquí al servicio de un movimiento de declive y al servicio del pesimismo, sería nocivo a la salud (porque no es cierto, como parece creer Aristóteles, que nos purificamos al despertar esas emociones). Cualquier cosa que despierte habitualmente el terror o la piedad desorganiza, enflaquece, descorazona - y, suponiendo que Schopenhauer tenga la última palabra, que se debe extraer de la tragedia una lección de resignación (o sea una tranquila renuncia a la felicidad, a la esperanza, a la voluntad de vivir, sería concebir un arte que se niega a sí mismo. La Tragedia significaría, entonces, un proceso de disolución: El instinto de vida destruyéndose a sí mismo en el propio instinto del arte...» (Wille Zur Macht No. 851).
4. *Geburt der Tragödie, Selbstkritik*, I, S. 33.
5. *Ibid.*, S. 133
6. *Musik und Wort*. Kröner Verlag, 1922. S. 254.
7. ¿Logró el desprenderse de su influencia, en algún momento, respecto a este punto?. Así, cuando dice: «Tal vez Zaratustra pertenezca enteramente a la música, es cierto, en todo caso que ello supone un verdadero renacimiento del arte de escuchar» (*Ecce Homo VIII*, S. 371/ trad. Hémerly, p. 306).
8. «La melodía debe ser obligada a subordinarse a la palabra, no la palabra a la medida y a la melodía». (Platón. *República III*, 400 a cf. 398 d).
9. *Vision dionysiaque du monde*. Tr. Blackes, Haer et de Launay. p. 61 (Gallimard).
10. *Geb. Trag.* U.S. 67
11. *W. Macht* No.1050. Este texto retoma, de manera alusiva, un tema de comienzos del año de 1870: La desconfianza respecto a Dioniso, cuando surge en estado salvaje, cuando todavía no ha sido separado de su mezcla asiática. **El Nacimiento de la Tragedia** distingue el Dioniso de los bárbaros, sangriento y bestial, del Dioniso Helénico (U.S. 54). El mérito del arte griego fue haber sabido domar (*bändigem*) este Dioniso energúmeno (X, 54). La infelicidad, agregaba Nietzsche, fue lo efímero de este dominio. Mas tarde el misticismo «anti-artístico» lo destruiría; el Cristianismo realizó la venganza de lo «dionisiaco arcaico» (X, 6 y 17). Se lee lo contrario en *Ecce Homo*: «(El Cristianismo ni es apolíneo ni dionisiaco; el anula todos los valores estéticos, los únicos diante de la eternidad de la apariencia; aquí es la victoria de la belleza sobre el sufrimiento inherente a la vida, y el dolor es, en un cierto sentido, descartado engañosamente de los trazos de la naturaleza». *Geb. Trag.* I, 138.
19. *W. zur. Macht*. No.853.
20. *Crép. Idoles*, trad. p.79
21. *Ibid.* p.115
22. *Ibid.* p.115
23. *W. Zur Macht*. No.835 «¿No se precipitan todos ellos en el abismo, por una falta interior de disciplina?. Aunque no se ven exteriormente tiranizadas por la imposición de un decálogo cortesano o sacerdotal, ellos no aprenden sino a educar su tirano interno, su voluntad».
24. *Crép. Idoles* p.146-7 (VII 175-6).
25. «Mi ambición es decir en diez frases lo que otro dice en un libro - lo que otro no dice en un libro». *Ibid.* p.145
26. *Ibid.* p.144 (VIII, S. 173).
27. «Sin un vivo interés patológico, yo nunca habria conseguido tratar una situación trágica, y yo la hubiera mas bien evitado que buscado. No sería una de las ventajas de los Antiguos el que el mayor patetismo haya sido para ellos solo un juego estético, en tanto, que para nosotros, la verdad natural debe estar presente para que se pueda producir una obra semejante». Esta observación de Goethe aparece en **El Nacimiento de la Tragedia**. I, 176.
28. *Crép. Idoles*. p.150
29. *Voyageur et son ombre* No.96 «(Tra Rovini-gallimard) «La grandeza de un artista no se mide por los «bellos sentimientos que él logre despertar: Solamente las mujercillas pueden creerlo así. Se mide por el grado en que se aproxime al gran estilo, por el cual es capaz del gran estilo. El tiene en común con la gran pasión el preocuparse poco por agradar, olvidarse de convencer, dirigir, querer...Dominar el caos que se es; obligar a su caos a tomarse forma: Tomar lógica, simple, completa, una matemática, una ley - tal es aquí la gran ambición». (No.842).

30. «La contención severa que se impusieron los poetas dramáticos franceses respecto a la unidad de acción, de lugar y de tiempo, en cuanto al estilo, a la diversificación y a la sintaxis, a la escogencia de las palabras y de los pensamientos fue una escuela tan importante como aquella del contrapunto y de la fuga en la evolución de la música moderna, o como las figuras de Gorgias en la elocuencia griega... Voltaire fue el último de los grandes poetas dramáticos, el que sometió al fuego de la medida griega su alma multiforme» (Humain, Trop Humain, No. 221, La révolution dans la poésie. Rovini).

31. Ibid, id. trad. p.154

32. Cf. La carta 201 a Peter Gast.

33. Humain, Trop Humain. II, No.173

34. «El deterioro del sentido melódico que creo sentir en todo contacto con los músicos alemanes - la atención siempre creciente que se da a los excesos de los pormenores que producen la emoción (creo, caro amigo, que ellos llaman a esto la frase), y, también la capacidad siempre creciente para exponer el detalle, para desarrollar los procedimientos retóricos de la música, el arte del actor para representar el momento de la manera más conveniente posible: Todas estas cosas, para mí, no solamente se complementan sino que se condicionan unas a otras. La palabra de Wagner, «melodía infinita», expresa muy bien el peligro, la corrupción del instinto y, al mismo tiempo, la buena fe, la buena conciencia. La ambigüedad rítmica donde ya no se sabe donde está la cabeza y donde la cola, es sin duda un procedimiento artístico mediante el cual se pueden obtener efectos maravillosos. **Tristán** exagera en esto, pero como síntoma de todo un arte, él se convirtió, a su pesar, en el síntoma de la disolución. La parte dominando al todo, la frase dominando la melodía, el instante predominando sobre el tiempo (y también el tiempo), el pathos sobre el ethos (carácter, estilo, como se quiera llamarlo) - y, finalmente, también el «espíritu» predominando sobre la significación. Perdóñenme, pero creo percibir un cambio de perspectiva: El pormenor es visto de manera demasiado aguda) el todo de manera demasiado fluida - y se tiene en la música la **voluntad** sobre esta óptica y sobre todo el talento para esto, pero esto es la **decadencia** - Una palabra que (esto es obvio, entre Ud. y yo) no es hecha para herir, sino únicamente para caracterizar...» (carta 194: a Karl Fuchs. Haver 1884 - 1885. Es interesante comparar con este texto el análisis de la IVª **Inac-tual**, relativa al agotamiento del arte del ethos y a la manera por la cual la música descubre, a partir de Bethoven, el «lenguaje del pathos, de la voluntad apasionada, de los acontecimientos dramáticos en el interior del hombre». Como el arte de Bethoven, dice allí Nietzsche,» «Tuvo que separarse

de las leyes y de las convenciones del arte del ethos, e intentar, por así decir, justificarse mediante él mismo, su evolución fue particularmente difícil y oscura». II, 368 - 70).

35. Nietzsche contre Wagner tr. Hémerly p.357

36. Ibid p.358

37. Drame dionysiaque. Trad. p.22

38. Unzeitgemäße trad. Bianquis p.227 (Aubier) II,339.

39. Gai Savoir, No.54. (Trad. Klossowski. Gallimard).

40. Ibid. No.290

41. Monde comme Volonté. Trad. p.1104 y 1121 André Guide se expresa de manera más concisa: «Con el talento se hace lo que se quiere; con el genio se hace lo que se puede». Cita No. 143. Ed. Alianza. (El asterisco es mío. N. del T.).

42. Geb. Trag. I, 86 y 71.

43. Platón. Ion. 533d.

44. Cr. Fac. Jüger.47 Trad.Philonenko.

45. Jenseits. No. 224.

46. Aurore No. 161 (Trad. Hervier - Gallimard).

47. W. Zur Macht. No.870. Cf. No.940.

48. Humain. trop Humain. II No.174

49. Cf. W. Zur Macht No.572.

50. Guilles Deleuze. Nietzsche et la Philosophie. p.15

51. Fragmento póstumo de la época de Humain,trop Humain, p.308 de la Trad.Rovini.

52. Humain, trop Humain No. 221.

53. Saco estas citas de Goethe del libro de Pierre Grappin, la théorie du Génie dans le pré - classicisme allemand. p.288 (PUF.1952).

54. Sobre el sentido exacto de esta expresión, cf. el prefacio del Crepúsculo de los Idolos y el comentario de Heidegger: «Esta palabra no significa, en manera alguna, que se trate de herir de manera grosera o de destruir. Mas bien: Hacer brotar a golpes redoblados, la consistencia y la esencia, la estructura del corazón de la piedra. Significa, en primera instancia: Experimentar todas las cosas con el martillo, percibir si son huecas, preguntar si aún poseen gravedad y peso, o si perdieron completamente el peso».Nietzsche I, p.66 (trad. Klossowski).