

LA FILOSOFIA DEL JOVEN NIETZSCHE

JOAN B. LLINARES CHOVER
Universitat de València

El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música es, como todos saben, el primer libro de Friedrich Nietzsche, su *opera prima*, el deseado fruto de muchos desvelos y escritos preparatorios con el que, por fin, el nuevo catedrático se presentó ante la sociedad de Basilea y ante la opinión pública germana como joven talento en el ámbito de la investigación académica y del pensamiento en general. El propio Nietzsche era perfectamente consciente de que había compuesto una obra anormal e inhabitual, un texto híbrido, una especie de centauro, un escrito magmático que, por sus muchas impurezas e interdiscipliniedades, sería rechazado por los diferentes gremios universitarios, a saber, tanto por los filólogos clásicos, los filósofos, los historiadores de la literatura, de la música y de las artes plásticas, como por los estetas y hasta por los historiadores de la ciencia y de las religiones. El joven pensador temía que, incluso en los círculos de poetas y músicos, su obra quedara sin eco y no fuese ni siquiera leída. La incipiente promesa podía echarse a perder por ciertos «defectos de presentación».

En efecto, en esa obra es difícil de determinar *quién es el autor*, esto es, quién es el que a través de sus páginas nos habla: ¿un profesor de filología clásica? ¿un filósofo? ¿un artista? ¿un poeta? ¿un músico? ¿o acaso un nuevo esteta? El título del texto aparece nítidamente formulado, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* —así pues, se defiende una tesis clara: la tragedia nació a partir de la música,— y, sin embargo, *el tema o problema central del libro* tampoco le resulta inequívoco al lector, pues con no menos propiedad nos hallamos ante una detallada reflexión sobre la música y la ópera modernas; ante una apasionada defensa de la revolución wagneriana; ante una innovadora reinterpretación de los grandes trágicos atenienses, especialmente dura con Eurípides; ante una crítica presentación de la

paradigmática figura del filósofo Sócrates, así como también ante una nada trivial reformulación de la metafísica de Schopenhauer y una brillante y arriesgada aplicación de sus principios a los diferentes géneros artísticos; ese libro primerizo y relativamente breve tampoco deja de ser un tratado sobre la historia, sobre la religión, sobre el lenguaje, sobre la política y la estética de los griegos de la época trágica, e incluso una originalísima filosofía de la ciencia y, para no alargarnos, dicho libro promulgaba una nueva filosofía sin más. Así pues, no es tarea sencilla responder a estas preguntas: en esa obra ¿quién nos habla? ¿sobre qué cuestiones? y ¿qué nos está diciendo?

Si comparamos el texto de este primer libro de Nietzsche con otras conocidas obras suyas de años posteriores, nos sorprenderá que no esté constituido por una serie de aforismos —como suele ser el caso a partir de *Humano, demasiado humano*—, ni tampoco por un puñado de apuntes y fragmentos —como sucede con los célebres *cuadernos póstumos*—, sino que, por esta vez, parece tratarse de un libro más o menos «normal», pensado como unidad, cuyos capítulos van desarrollando un tema central mediante el estudio de sucesivos problemas menores interrelacionados. A lo largo de su exposición el autor sigue unos cuantos meandros y variaciones, pero, a pesar de estos cambios y de su complejidad, nunca se desdibuja el perfil de la tesis que se revela como el genuino hilo conductor de todo el escrito, a saber, que *el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco*. Este lenguaje característico subraya una autoría que comienza con este escrito a manifestarse. Así pues, a pesar de las extrañas peculiaridades y propiedades —y del excepcional carácter compositivo e introductorio— de esta obra primeriza y juvenil, no podemos dejar de reconocer que *El nacimiento de la tragedia* es un libro perfectamente representativo de la forma de filosofar de su autor. En él tienen sus raíces prácticamente todos los problemas que Nietzsche intentará formular con creciente radicalidad a lo largo de su vida y, por ello, cualquier tipo de estudios que aborde su obra y su legado, sea cual sea su metodología y la especialidad académica desde la que se realicen, no puede dejar de leerlo y de interpretarlo. En pocas palabras: este libro constituye la principal puerta de entrada al recinto que alberga la filosofía de Nietzsche, es su umbral natural y su primera trama. En lo que sigue deseamos presentar nuestra propia vía de acceso hacia la comprensión de esa obra, no sólo porque la consideramos como uno de los más logrados ejemplos del filosofar de su autor, sino también porque ha sido el objeto de estudio preferido por un conjunto de intérpretes del filósofo alemán, los cuales, partiendo del extraordinario trabajo hermenéutico llevado a cabo por Heidegger, nos han ofrecido innovadoras lecturas de ese escrito de juventud.

Me refiero, entre otros, a Paul de Man y a Jacques Derrida, así como a sus discípulos, sobre todo Philippe Lacoue-Labarthe, Sarah Kofman, Bernard Pautrat y Jean-Michel Rey, gracias a cuyos trabajos ahora es posible adentrarse en ese libro del joven Nietzsche con mayor conciencia de sus niveles de composición y de sus problemas estructurales. Hace años que, redactando mi tesis doctoral, tuve que luchar por encontrarle una salida a ese camuflado laberinto que es *El nacimiento de la tragedia*: deseo aprovechar la presente oportunidad para someter de nuevo a examen público un significativo fragmento de los resultados que obtuve.

El mismo Nietzsche, en el «*Ensayo de autocrítica*» —un texto de 1886, redactado para hacer las funciones de «prólogo» (o, tal vez mejor, de «epílogo») a la tercera edición de su obra de juventud,— lo designa como «un libro problemático», como un «libro extraño y difícilmente accesible»¹. Unas páginas después, en el apartado 2, lo presenta diciendo que es «acaso un libro para artistas dotados accesoriamente de capacidades analíticas y retrospectivas» y repite expresamente el fundamento del juicio anterior: «¡qué libro tan imposible (...)!», subrayando el adjetivo². El apartado 3 comienza con la tercera advertencia, reiterando la sentencia: «Dicho una vez más, (*El nacimiento de la tragedia*) hoy es para mí un libro imposible»³.

Podríamos atribuir la problematicidad y la imposibilidad del libro a deficiencias de escritura y de estilo, debidas a la inexperiencia, al romanticismo y la credulidad de su juvenil autor, como éste mismo lo insinuó dieciseis años después: «lo encuentro mal escrito, torpe, penoso, frenético de imágenes y confuso a causa de ellas, sentimental, acá y allá azucarado hasta lo femenino, desigual en el *tempo*, sin voluntad de limpieza lógica, muy convencido, y por ello, eximiéndose de dar demostraciones, desconfiando incluso de la *pertinencia* de dar demostraciones, como un libro para iniciados, (...) un libro altanero y entusiasta»⁴.

Pero la imposibilidad y la problematicidad del libro no atañen, en nuestra opinión, a cuestiones de superficie y de presentación exterior sino que alcanzan al núcleo de su argumentación y a la estructura fundamental que lo sustenta. Esto significaría que su íntima debilidad ya delataría que estamos ante una quimera incoherente, ante una autocontradicción que, por ello mismo,

¹ Por lo general, citamos *El nacimiento de la tragedia* según la traducción castellana de ANDRÉS SÁNCHEZ PASCUAL con mínimas variaciones. Madrid, Alianza, 1980, quinta edición, p. 25.

² Op. cit. p. 27.

³ Op. cit. p. 28.

⁴ Ibid.

se autodestruiría. El propio Nietzsche de 1886 es quien de nuevo nos lo indicaría: «aquí hablaba —así se dijo la gente con suspicacia— una especie de alma mística y casi menádica, que con esfuerzo y de manera arbitraria, casi indecisa sobre si lo que quería era comunicarse u ocultarse, parecía balbucear en un idioma extraño. Esa «alma nueva» habría debido *cantar* —¡y no hablar!»⁵. Así pues, y de acuerdo con esta confesión, ¿tendríamos que aceptar que el primer *libro* de Nietzsche —por mera coherencia con el sistema estético por el que aboga— hubiera debido ser *música* y no prosa, *canto* y no discurso, *poema* y no tratado, y que, en la forma concreta en la que vió la luz pública, es una crasa *imposibilidad*? En tal caso deberíamos aceptar que dicho texto, en su tratamiento de la palabra —escrita y también oral (*reden*)—, contiene una muy negativa *teoría sobre el lenguaje* y una *filosofía del arte* fuertemente pro-musical, esto es, marcadamente pro-dionisíaca. Se nos plantea entonces una cuestión central: ¿acaso esta melómana filosofía del arte y del lenguaje constituye la estructura fundamental del primer libro de Nietzsche, esto es, el eje de su mensaje principal? En esta pregunta nos concentraremos, pues está relacionada con aspectos de ese texto que bien merecen una atenta relectura.

Si analizamos su primer capítulo —unas páginas decisivas para el desarrollo de la argumentación que de ellas se seguirá—, obtendremos una larga lista de contraposiciones que se sustentan en los dos vectores o líneas de fuerza que componen el *modelo estructural*, o la *estructura dual*, o la *simetría formal* —escójase la denominación que se prefiera,— que atraviesa la obra entera. El prototipo clave lo ejemplifican las dos divinidades artísticas de los antiguos griegos, el bien conocido duo formado por *Apolo* y *Dioniso*. Ambos dioses permiten la construcción de un complejo campo de dualidades que reproducen dicha contraposición originaria en distintos momentos y a diferentes niveles, dualidades que sirven para esclarecer múltiples fenómenos de una larga serie de disciplinas, desde la metafísica y la teoría del conocimiento a la poética y la politología, pasando por la fisiología, la historia y la literatura. En ese primer capítulo los pares de opuestos más sobresalientes son éstos: Apolo y Dioniso, evidentemente; lo femenino y lo masculino; el arte del escultor y el arte afigurativo de la música; el sueño y la ebriedad; la apariencia y la realidad; el *principium individuationis* y la infracción de tal principio; el velo de Maya y lo Uno primordial.

⁵ Op. cit. p. 29.

Sobre esta *clave estructural* edifica Nietzsche su obra cual prodigioso mago que consigue fascinarnos sacando a luz insospechadas riquezas mediante la portentosa y originalísima aplicación de ese duo capital formado por Apolo y Dioniso. Muchos problemas reciben así otra nomenclatura y atrevido tratamiento, en especial los del ámbito de la *estética*, pues no en balde la teoría del arte es la meta explícita del libro: en efecto, si asumimos que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco, «mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética», como leemos al comienzo del libro ⁶. De acuerdo con la innovación propuesta hay que distinguir tajantemente entre el artista apolíneo del sueño y el artista dionisiaco de la embriaguez ⁷, es decir, entre el artista plástico —pintor o escultor— y el artista de los sonidos —el músico—, entre el arte figurativo y la música dionisiaca, así como entre, por una parte, andar y hablar, y bailar y cantar, por la otra. La contraposición no depende de la convención cultural sino que brota de la misma naturaleza «sin mediación del artista humano», pues «lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco,» son «potencias artísticas» o «estados artísticos inmediatos de la naturaleza» ⁸. Ambas pulsiones naturales son, por consiguiente, tan diferentes entre sí que semejan la dualidad de los sexos, discordantes y en lucha constante, pero excitándose mutuamente para enlazarse y engendrar vigorosos retoños.

La *poesía* también está dividida en dos ámbitos separados que la Antigüedad presentaba plásticamente colocando juntos a Homero y Arquíloco, esto es, el poeta épico y el poeta lírico, con sus respectivas creaciones características, a saber, la épica y la poesía lírica, la epopeya dramatizada y el ditirambo dionisiaco, los rapsodos épicos de las celebraciones apolíneas y el coro de sátiros, «una comunidad de actores inconscientes, que se ven unos a otros como transformados» ⁹. Esta última contraposición nos muestra que el arte dramático, es decir, el *teatro*, también debe ser reinterpretado desde el dualismo de lo apolíneo y lo dionisiaco. Las reflexiones nietzscheanas en torno a la doble modalidad del teatro —recuérdese, por ejemplo, lo que dice sobre la «procesión» apolínea y sobre la fiesta dionisiaca, cuya transfor-

⁶ Op. cit. p. 40.

⁷ Op. cit. p. 46.

⁸ Ibid. Para toda esta parte remitimos a nuestro artículo "Apolo y Dioniso como principios de estructuración del campo estético. Lectura de *El nacimiento de la tragedia* de F. NIETZSCHE como sistemática de las artes," en *Cuadernos de Filosofía y Ciencia*, Valencia, nº 1, 1982, pp. 19-32.

⁹ Op. cit. p. 84.

mación sobreviene como una «epidemia»— permiten de hecho correlacionar fructíferamente el texto de su libro de juventud con las aportaciones sobre el teatro de dos significativos teóricos de nuestro siglo, Bertold Brecht y Antonin Artaud. Nietzsche diferencia dos distintos tipos de dramaturgos, de actores y de espectadores, según se acerquen al rapsodo o al coreuta, es decir, al artista que «no se fusiona con sus imágenes, sino que, parecido al pintor, las ve fuera de sí con ojo contemplativo»¹⁰, o bien al entusiasta servidor de Dioniso, que es «músico, poeta, bailarín, visionario en *una sola persona*»¹¹.

Con la serie de antítesis claramente delimitadas que ya hemos enumerado el joven catedrático de Basilea analiza la dualidad de factores que subyacen tanto en la *canción popular* como en la gestación de la obra de arte que más le interesa, la *tragedia ática*. La canción popular es «el *perpetuum vestigium* de una unión de lo apolíneo y de lo dionisíaco»¹². Apolo aporta la poesía, el texto, la palabra, la imagen y el concepto, mientras que Dioniso colabora con la música, la melodía y la forma estrófica de la canción popular. Del mismo modo, sin la participación comprometida y radical de ambas divinidades la tragedia sería inconcebible, pues «esos dos impulsos tan diferentes marchan uno al lado del otro (...) hasta que, finalmente, (...) se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisíaca y apolínea de la tragedia»¹³.

Apolo ofrece el argumento, la historia mítica, el lenguaje claro y perfilado, el diálogo entre los protagonistas —«todo lo que aflora a la superficie en la parte apolínea de la tragedia griega, en el diálogo, ofrece un aspecto sencillo, transparente, bello»¹⁴— y el reducido número de actores que aparecen en la escena. Dionisa proporciona la música, la excitación, el entusiasmo, la transformación mágica, y el coro ditirámico de sátiros que desde la orquesta entonan las partes corales. Así pues, la dualidad estructural que moldea la estética nietzscheana se patentiza con excepcional claridad en su tratamiento de la tragedia: «Nosotros percibimos en la tragedia una antítesis estilística radical: en la lírica dionisíaca del coro y, por otro lado, en el onírico mundo

¹⁰ Op. cit. pp. 83-84.

¹¹ Op. cit. p. 86.

¹² Op. cit. p. 68.

¹³ Op. cit. pp. 40-41.

¹⁴ Op. cit. p. 88.

apolíneo de la escena, lenguaje, color, movilidad, dinamismo de la palabra se disocian como esferas de expresión completamente separadas»¹⁵.

En el capítulo 16 expone Nietzsche, como en didáctico resumen, el objetivo de esa simetría formal que subyace en todo el texto: «Al contrario de todos aquellos que se afanan por derivar las artes de un principio único, considerado como fuente vital necesaria de toda obra de arte, yo fijo mi mirada en aquellas dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dioniso, y reconozco en ellas los representantes vivientes e intuitivos de dos mundos artísticos dispares en su esencia más honda y en sus metas más altas. (...) Esta antítesis enorme que se abre como un abismo entre el arte plástico, en cuanto arte apolíneo, y la música, en cuanto arte dionisiaco»¹⁶ esa antítesis machacona y fecunda que hemos visto en acción es aquello a lo que hemos llamado la *clave estructural* del libro.

Hasta ahora nos hemos ceñido al ámbito de la estética, pero no debemos pasar por alto que la misma estructura dual se repite en el nivel que conforma el fundamento, es decir, en el nivel *metafísico* de este libro: «Apolo está ante mí como el tranfigurador genio del *principium individuationis*, 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»¹⁷.

Ni el adjetivo ni la atribución de campo son de nuestra cosecha —a pesar de su obviedad terminológica—, sino del mismo Nietzsche, quien en 1886 reconoció que *El nacimiento de la tragedia* es un libro «con una metafísica de artista en el trasfondo»¹⁸. Ciertamente, haciendo uso de la terminología tradicional, en especial de la «técnicamente» acuñada por Kant y por Schopenhauer, el artístico duo de los consabidos dioses griegos se transforma en el compuesto por el concepto de apariencia (*Erscheinung*) y el concepto de esencia (*Wesen*), o en la dualidad entre fenómeno y cosa-en-sí —o entre representación y voluntad—, y asume incluso la distinción entre lo «físico del mundo» y lo «metafísico»¹⁹. En este nivel Apolo simboliza el mundo fenoménico, el velo de Maya, la visión extasiante, la apariencia placentera,

¹⁵ Op. cit. p. 86-87. La expresión "*Dynamik der Rede*" también podría traducirse por "dinamismo del discurso".

¹⁶ Op. cit. p. 132.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Op. cit. p. 27.

¹⁹ Cf., por ejemplo: op. cit. pp. 132 y 137.

la realidad empírica, lo verdaderamente no existente, un continuo devenir en el tiempo, el espacio y la causalidad. Dicho mundo de representaciones, la «apariencia» (*Schein*), es presentada como réplica de la contradicción eterna, madre de las cosas; como una representación de lo Uno primordial engendrada en cada momento, es decir, como un reflejo de Dioniso y de lo que simboliza, a saber, lo eternamente sufriente y contradictorio —el eterno dolor primordial—, lo verdaderamente existente, la «voluntad», el fondo más íntimo del mundo —el fundamento único del mundo—, el corazón del mundo, la única yoidad existente y eterna, que reposa en el fondo de las cosas, el genio del mundo, el artista primordial del mundo, esto es, el ser eterno, el abismo del ser ²⁰.

La simple enumeración de estas designaciones ya nos indica que la clave estructural del libro, en la medida que presenta de forma simétrica y paralela dos universos contrapuestos, el apolíneo y el dionisiaco, no es la decisiva, pues descansa sobre otra más radical que, de acuerdo con Paul de Man, podemos llamar la «estructura genética» ²¹. La relación entre música e imágenes, o entre apariencia y realidad, deshace la pretendida simetría formal de la primera lectura de *El nacimiento de la tragedia* mediante la introducción de una férrea jerarquía ontológica, un esquema que remite a lo primordial y lo derivado, la paternidad y la descendencia, esto es, a un orden con claras prioridades —tanto temporales como ontológicas—, una estructura de poder y subordinación, que se reproduce en diferentes planos pero siempre con idéntica axiología, como repetición de la misma pauta: lo primario y lo secundario, la causa y el efecto, el modelo y la copia, la realidad y el reflejo, el original y la réplica, el padre y el hijo, el manantial y el arroyo. Como Paul de Man ha escrito con gran acierto, esta pauta opera en distintos niveles que surgen, todos ellos, de una fuente común y convergen hacia el fin común de una manera tan evidente que, en verdad, sería difícil encontrar un texto en que la pauta genética esté más clara que en *El nacimiento de la tragedia* ²².

No podemos detenernos aquí y ahora en este plano fundamental del libro para apuntar innovaciones y revoluciones que desbordan el legado filosófico y estético de los maestros reconocidos, Kant y Schopenhauer. Me limitaré, por lo demás, a las páginas de su primera mitad, la menos contaminada por las inevitables ingerencias wagnerianas. Quiero añadir, por otra parte, que esta

²⁰ Todas las expresiones son del joven NIETZSCHE. Cf. op. cit. pp. 57-67.

²¹ Cf. PAUL DE MAN, *Alegorías de la lectura*. Traducción de ENRIQUE LYNCH. Barcelona, Lumen, 1990, pp. 104, 108 y 112.

²² Op. cit. p. 104.

estructura genética se manifiesta tanto en la dimensión *sincrónica* como en la *diacrónica*, de enorme importancia en el texto, pero que tampoco podremos abordar en esta ocasión. Estas renunciadas acentuarán mejor la línea de lectura que deseamos presentar.

Ya que Dioniso es la divinidad que simboliza la vida eterna de la voluntad, en *El nacimiento de la tragedia* a la música —el arte dionisiaco *par excellence*— se le reconoce «un carácter y un origen diferentes con respecto a todas las demás artes, porque ella no es, como éstas, reflejo de las apariencias, 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»²³ como escribe Nietzsche citando expresamente a Schopenhauer.

La dependencia en que están tanto la *estética* como la *filosofía del lenguaje* con respecto a la *metafísica* es patente en los fragmentos que a continuación transcribimos. Vale la pena leerlos con detenimiento pues en ellos toma cuerpo la «metafísica estética»²⁴ del joven filósofo, así como su respuesta a la pregunta por las relaciones entre música, imagen y concepto: «para nosotros la canción popular es ante todo el espejo musical del mundo, la melodía originaria, que ahora anda a la búsqueda de una apariencia onírica paralela y la expresa en la poesía. *La melodía es, pues, lo primero y universal*, que, por ello, puede padecer en sí también múltiples objetivaciones en múltiples textos. Ella es también, en la estimación ingenua del pueblo, más importante y necesaria que todo lo demás. La melodía genera de sí la poesía, y vuelve una y otra vez a generarla; no otra cosa es lo que quiere decirnos *la forma estrófica de la canción popular*»²⁵. «En la poesía de la canción popular vemos, pues, al lenguaje hacer un supremo esfuerzo de imitar la música (...). Con esto hemos señalado la única relación posible entre poesía y música, entre palabra y sonido: la palabra, la imagen, el concepto buscan una expresión análoga a la música y padecen ahora en sí la violencia de ésta»²⁶. La insistida determinación con la que Nietzsche se mantiene fiel a la pauta genética le permite incluso correcciones a la interpretación schopenhaueriana del fenómeno del lírico y originales presentaciones de la canción popular y de la tragedia, de notoria brillantez. No obstante, todo ello es posible porque,

²³ F. NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, p. 132.

²⁴ Op. cit. p. 62.

²⁵ Op. cit. pp. 68-69.

²⁶ Op. cit. p. 69.

como él mismo reconoce, su análisis se atiene al hecho de que, «así como la lírica depende del espíritu de la música, así la música misma, en su completa soberanía, no *necesita* ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los soporta a su lado. La poesía del lírico no puede expresar nada que no esté ya, con máxima generalidad y vigencia universal, en la música, la cual es la que ha forzado al lírico a emplear un lenguaje figurado. Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. Comparada con ella, toda apariencia es, antes bien, sólo símbolo; por ello el *lenguaje*, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a ésta, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella, mientras que su sentido más profundo no nos la puede acercar ni un solo paso, aun con toda la elocuencia lírica»²⁷.

Como estos significativos pasajes demuestran, la tesis que Nietzsche defiende en su obra por lo que respecta al plano estético-metafísico, formulada de manera breve y radical, dice así: «siguiendo la doctrina de Schopenhauer nosotros concebimos la música como el lenguaje inmediato de la voluntad»²⁸. Si la situamos en el centro de la estrategia desplegada en el libro, fácilmente podremos comprender que la meta de su nueva filosofía pretende refutar el «socratismo estético», responsable a fin de cuentas del triunfo de la dialéctica, de la expulsión de la música y, con ello, de la muerte de la tragedia. Reaparece aquí un esquema binario de antítesis y de múltiples contraposiciones que reproduce la dualidad genético-estructural existente entre Dioniso y Apolo —o, si se prefiere, entre la música y la palabra—, si bien ahora el dualismo cobra nueva plasticidad mediante las figuras simbólicas de Dioniso y Sócrates²⁹. Esa original confrontación también asume una pluralidad de planos y niveles que sólo podemos insinuar con algunos ejemplos que dejamos sin definir y sin desarrollar: «Melos» frente a «logos»; sonido frente a palabra; canción frente a discurso; mística frente a lógica; música frente a dialéctica; lo inefable frente a lo formulable; el entusiasmo o

²⁷ Op. cit. pp. 71-72.

²⁸ Op. cit. p. 136.

²⁹ Cf. para este punto nuestro artículo "Sócrates en El nacimiento de la tragedia de F. NIETZSCHE. Notas para la revisión de un tópico," en *STVDIUM*, Colegio Universitario de Teruel, 4, 1988, pp. 159-177.

el instinto frente a la conciencia; el éxtasis frente al pensamiento; el pesimismo frente al optimismo; la tragedia (arte y mito) frente a la ciencia (teoría e idea).

Podríamos decir que en la defensa nietzscheana de Dioniso y de la tragedia se realiza su deseada «inversión del platonismo», como reza su objetivo primordial en un célebre fragmento póstumo de la época. En numerosos textos lleva a cabo Nietzsche su apasionada crítica contra el trío formado por Eurípides, Sócrates y Platón, así como contra la pléyade de retoños de su fallida propuesta antiestética, productos imperfectos que no pueden encontrarse ya en el espacio configurado por los dos únicos instintos artísticos, el apolíneo y el dionisiaco, como, por ejemplo, el drama euripídeo, el ditirambo ático nuevo, la comedia ática nueva, la fábula esópica, el diálogo platónico, la novela, la ópera moderna, o, en una palabra, la cultura burguesa. Esta constante crítica que atraviesa todos los capítulos del libro no se limita a insinuar los fundamentos de una comprometedora esperanza artística, la música alemana paradigmáticamente representada por el curso solar que va de Bach a Beethoven y de éste a Wagner, sino que junto a esta alternativa estética —y a los genuinos oyentes que también la hagan posible—, se reclama el renacimiento de la tragedia y de la cultura trágica, es decir, se exige una nueva filosofía que haga de fermento cultural integral: frente al *platonismo* Nietzsche lucha por una sabiduría más profunda y abismática, por la *sabiduría dionisiaca*. Ahora bien, una cosa son los propósitos y otra bien distinta los resultados: ¿en qué medida consigue el joven Nietzsche subvertir a Platón? ¿hasta dónde alcanza en la realización de sus deseos de superarle y de librarse de su poderosísima sombra?

En primer lugar, es muy dudoso que un discípulo de Schopenhauer tan aplicado y proselitista pudiese librarse por completo y en seguida de la omnipresente influencia de Platón. En el capítulo 16 de su libro cita Nietzsche un largo fragmento de su maestro de juventud, con el que está de acuerdo y a quien rinde homenaje, en el que éste dice que la música y las melodías se asemejan a las figuras geométricas y a los números; que las melodías expresan el sentimiento «pero siempre en la universalidad de la mera forma, sin la materia, siempre únicamente según el en-sí, no según la apariencia, como el alma más íntima de ésta, sin cuerpo»³⁰; en una palabra, que la música expresa los *universalia ante rem*³¹. En el capítulo 21 el propio

³⁰ Op. cit. p. 134.

³¹ Op. cit. p. 135.

Nietzsche retoma este término escolástico haciéndolo suyo³² y añade además: «la música es la auténtica Idea del mundo, el drama es tan sólo un reflejo de esa Idea, una aislada sombra de la misma»³³. El vocabulario y las metáforas que aquí aparecen son de tal rotundidad que no pueden sino provocar fuertes sospechas en el mejor de los casos. La aparentemente nueva metafísica estética del joven pensador confirma la existencia de una dualidad decisiva: lo acústico y lo óptico, lo musical y lo figurativo, lo inexpresable y lo conceptual, la música y el logos (la palabra y la razón). Podríamos admitir que los valores están invertidos, que ahora aparecen cabeza abajo, pero el esquema sigue siendo tan metafísico como el de Platón, que traza una tajante división entre el mundo sensible y el mundo inteligible. Con terminología de Derrida podríamos decir que Platón funda el «logocentrismo» de la metafísica occidental y que esta tradición sufre una variación excéntrica bajo la influencia de Schopenhauer y del joven Nietzsche, la cual, siguiendo una acertada sugerencia de B. Pautrat, debería denominarse «melocentrismo». Si este diagnóstico está en lo cierto, entonces el libro del profesor de Basilea es menos original de lo que aparenta porque, en el fondo, su autor tan sólo es un epígono de Schopenhauer, un buen discípulo capaz de persuadir con su notable escritura y que, con atisbos de creativa genialidad, traduce innovadoramente las tesis metafísicas y estéticas del maestro con la ayuda del brillante duo de Apolo y Dioniso. Esa dualidad viene a ser incluso un ejemplo sobresaliente de romanticismo y de dialéctica, en especial cuando se aplica a la historia de los antiguos griegos y a la de todo Occidente, incluyendo la modernidad. Valga como prueba este pasaje que no admite vacilaciones: Nietzsche acaba el capítulo 4 resumiendo el camino previamente desarrollado y afirmando que hasta ese momento le ha expuesto al lector «cómo lo dionisíaco y lo apolíneo, dando a luz sucesivas criaturas siempre nuevas, e intensificándose mutuamente, dominaron el ser helénico: cómo de la edad de «acero», con sus titanomaquias y su ruda filosofía popular, surgió, bajo la soberanía del instinto apolíneo de belleza, el mundo homérico, cómo esa magnificencia «ingenua» volvió a ser engullida por la invasora corriente de lo dionisíaco, y cómo frente a este nuevo poder lo apolíneo se eleva a la rígida majestad del arte dórico y de la contemplación dórica del mundo. Si de esta manera la historia helénica más antigua queda escindida, a causa de la lucha entre aquellos dos principios hostiles, en cuatro grandes estadios

³² Cf. Op. cit. p. 169.

³³ Op. cit. p. 171.

artísticos: ahora nos vemos empujados a seguir preguntando cuál es el plan último de ese devenir y de esa agitación, en el caso de que no debamos considerar tal vez el último período alcanzado, el período del arte dórico, como la cumbre y el propósito de aquellos instintos artísticos: y aquí se ofrece a nuestras miradas la sublime y alabadísima obra de arte de la tragedia ática y del ditirambo dramático como meta común de ambos instintos, cuyo misterioso enlace matrimonial se ha enaltecido, tras prolongada lucha anterior, en tal hijo»³⁴.

De este esquema genético se deriva que hasta la misma filosofía de la historia de Hegel —el mejor y más cumplido ejemplo de la metafísica occidental— está contenida en él, como el maduro Nietzsche confesó en *Ecce homo*: en efecto, su obra de juventud «desprende un repugnante olor hegeliano, sólo en algunas fórmulas está impregnada del amargo perfume cadavérico de Schopenhauer. Una «idea» —la antítesis dionisíaco y apolíneo— traducida a lo metafísico; la historia misma, como el desenvolvimiento de ese «idea»; en la tragedia, la antítesis superada en unidad»³⁵. En consecuencia, el libro del joven profesor de Basilea se halla de lleno en el campo de influencia de la obra de Platón, es decir, en el marco de la metafísica occidental, y tan sólo representa el intento de algunas modificaciones de tono menor, algo así como una nueva narratividad, especialmente didáctica y dramática, simplificadora y simbólica.

Si aquí acabase nuestro diagnóstico, le estaríamos dando la razón a determinados textos de 1886, a Nietzsche releyéndose críticamente, pero pasaríamos por alto lo fundamental de su mensaje, a saber, que ese libro imposible es también «una obra juvenil llena de valor juvenil y de juvenil melancolía, independiente, obstinadamente autónoma incluso allí donde parece plegarse a una autoridad y a una veneración propia»³⁶. Así pues, y de acuerdo con otros pasajes no menos sinceros, *El nacimiento de la tragedia* es un «libro probado», un «libro altanero y entusiasta», un «libro temerario» en el que en todo caso hablaba «una voz extraña, el discípulo de un «dios desconocido»³⁷. Gracias a su existencia «permanecerá en lo sucesivo el gran signo de interrogación dionisíaco, tal como fue en él planteado, también en

³⁴ Op. cit. pp. 59-60.

³⁵ F. NIETZSCHE, *Ecce homo*. Trad. de ANDRÉS SÁNCHEZ PASCUAL. Madrid, Alianza, 1976, 2a. ed., p. 68.

³⁶ F. NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, p. 27.

³⁷ Cf. Op. cit. pp. 28 y 29.

lo que se refiere a la música»³⁸. El maduro Nietzsche deplora «el haber oscurecido y estropeado con fórmulas schopenhauerianas unos presentimientos dionisíacos»³⁹; «¡Cuánto lamento ahora el que no tuviese yo entonces el valor (¿o la inmodestia?) de permitirme, en todos los sentidos, un *lenguaje propio* para expresar unas intuiciones y osadías tan propias, — el que intentase expresar penosamente, con fórmulas schopenhauerianas y kantianas, unas valoraciones extrañas y nuevas, que iban radicalmente en contra tanto del espíritu de Kant y de Schopenhauer como de su gusto!»⁴⁰. Para confirmar el saldo claramente positivo de su lúcida relectura de madurez contamos asimismo con esta afirmación de las últimas páginas de *Crepúsculo de los ídolos*: «El nacimiento de la tragedia fue mi primera transvaloración de todos los valores»⁴¹.

Estos juicios del propio autor, testimonios de reconocimiento y de reivindicación explícita, no van errados, pues hemos de admitir que, a pesar de la corrección del argumento que sostiene que la opera prima de Nietzsche está construida siguiendo la pauta genético-estructural de la dualidad metafísica y que, por ello, es un texto dominado por esquemas y valoraciones de Platón, Kant, Hegel y Schopenhauer, no obstante alberga entre sus páginas una insólita y enigmática forma de filosofar. Un posible camino de búsqueda de esas valoraciones extrañas y de esos nuevos presentimientos de raigambre dionisíaca consiste en mostrar al detalle que Nietzsche no sigue con fidelidad el esquema de dualidades de la clave estructural de su libro, sino que constantemente las mezcla y las altera, esto es, que las usa con tan increíble libertad que, por fidelidad con su desconocido dios, parece que practicase una escritura ébria y orgiástica. He aquí, sin desarrollar, algunos ejemplos:

1. La *poesía* —*Dichtung, Poesie*— puede ser tanto apolínea como dionisíaca. Carece, pues, de esencia fija que le perteneciese en propiedad a una de las dos divinidades en exclusiva, sino que ambas la comparten por abismática que sea la especialísima frontera que las separa.

2. La canción popular es un vestigio perpetuo de la unión de lo apolíneo y de lo dionisíaco. Dicho matrimonio de ambas divinidades no puede ser, por lo tanto, una meta a lograr en determinado punto álgido de la historia, sino que es una realidad consumada, existente en el mundo entero, esto es, en

³⁸ Op. cit. p. 35.

³⁹ Op. cit. p. 34.

⁴⁰ Op. cit. pp. 33-34.

⁴¹ F. NIETZSCHE, *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. de ANDRÉS SÁNCHEZ PASCUAL. Madrid, Alianza, 1975, 2a. ed. p. 136.

todas las culturas, y no sólo en la Grecia antigua. El propio Nietzsche lo dice a las claras: «su enorme difusión, que se extiende a todos los pueblos y que se acrecienta con frutos siempre nuevos, es para nosotros un testimonio de la fuerza de ese doble instinto artístico de la naturaleza: el cual deja sus huellas en la canción popular (...)»⁴².

3. La concepción de Grecia como la cultura de la medida y de la belleza es superficial y parcial y, en consecuencia, es una imagen falsa. Pero no es menos errónea aquella versión histórica que presenta lo dionisíaco como lo extranjero, lo foráneo y lo bárbaro que, en diferentes momentos consecutivos, invade la esencia helénica hasta conseguir enlazarse con lo apolíneo en la tragedia ática —como el mismo Nietzsche parece indicar en varios pasajes—, porque «el grandioso problema helénico» no viene suscitado en el fondo por nada exterior o ajeno que provenga de fuera. Veámoslo: «"Titánico" y «bárbaro» parecíale al griego apolíneo también el efecto producido por lo dionisíaco: sin poder disimularse, sin embargo, que a la vez él mismo estaba emparentado también íntimamente con aquellos Titanes y héroes abatidos. Incluso tenía que sentir algo más: su existencia entera, con toda su belleza y moderación, descansaba sobre un velado substrato de sufrimiento y de conocimiento, substrato que volvía a serle puesto al descubierto por lo dionisíaco. ¡Y he aquí que Apólo no podía vivir sin Dioniso! ¡Lo «titánico» y lo «bárbaro» eran, en última instancia, una necesidad exactamente igual que lo apolíneo!»⁴³.

4. La música es capaz de jugar un doble papel: puede ser verdadera música dionisíaca —como en la tragedia ática y en Wagner— o música adionisíaca —como en la pintura musical del ditrambo nuevo y en la ópera moderna. Así pues, este arte metafísico tampoco tiene una esencia fija y determinada sino que puede sufrir graves oscilaciones, puede ser la idea inmediata de la vida eterna⁴⁴, pero también es susceptible de convertirse en un mezquino reflejo de la apariencia misma, siendo, por ello, infinitamente más pobre que ésta misma⁴⁵.

5. Aunque la música dionisíaca es la música como tal, la música sin más —*die Musik überhaupt*—, en varias ocasiones habla Nietzsche de la música apolínea, aunque parezca una paradoja, por ejemplo: «La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los

⁴² F. NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, p. 68.

⁴³ Op. cit. pp. 58-59.

⁴⁴ Cf. Op. cit. p. 137.

⁴⁵ Cf. Op. cit. p. 142.

propios de la cítara»⁴⁶. Por lo tanto, ni siquiera el arte dionisiaco por antonomasia le pertenece al dios de las bacantes en propiedad exclusiva.

6. Incluso partes del corazón más íntimo de la música poseen dicha preocupante flexibilidad escurridiza o, quizá mejor, una excepcional capacidad de transformarse y transmutarse. Por ejemplo, en el ditirambo dionisiaco «de repente las otras fuerzas simbólicas, las de la música, crecen impetuosamente, en forma de rítmica, dinámica y armonía»⁴⁷. Si basándonos en esta afirmación llegamos a pensar que estas tres fuerzas simbólicas son las propiedades esenciales de la genuina música dionisiaca, de las cuales ocupa la primera plaza aquel ingrediente que es imprescindible para la danza, esto es, el ritmo, entonces es probable que nos hayamos equivocado, pues en esa misma página el joven Nietzsche también afirma con toda claridad —describiendo el mundo de la Grecia de Homero— que «si bien, según parece, la música era conocida ya como un arte apolíneo, lo era, hablando con rigor, tan sólo como oleaje del ritmo, cuya fuerza figurativa fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos»⁴⁸. Situar el ritmo en el ámbito de Apolo o en el de Dioniso es, en efecto, un problema quizá insoluble desde las páginas del libro de juventud del melómano profesor de filología clásica.

7. Hemos considerado la metafísica artística del joven Nietzsche como ejemplo representativo del «melocentrismo» metafísico, como si en él la música fuese el culmen y la cima de las artes, el arte metafísico por excelencia. Esta interpretación, que no es quimérica —pues tiene apoyatura textual abundante— y que tal vez sea plenamente acertada por lo que respecta a la obra de Schopenhauer, es a todas luces incorrecta e insatisfactoria si nos referimos al libro de Nietzsche, el cual, ya desde su mismo título, nos hace indicaciones en otra dirección. Ciertamente, él se lanzó a escribirlo porque, a diferencia de los que no son oyentes verdaderamente estéticos, él sí había tenido «experiencia de la tragedia como arte supremo»⁴⁹. En su primer gran libro sobre Nietzsche el filósofo italiano Gianni Vattimo ya lo indicó con precisión⁵⁰. Y si se desea una formulación de la tesis con menor vibrato biográfico y mayor fuste filosófico, léase —entre los muchos disponibles—

⁴⁶ Op. cit. p. 49.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Op. cit. p. 175.

⁵⁰ Cf. G. VATTIMO. *El sujeto y la máscara*. Trad. de JORGE BINAGUI. Barcelona, Península, 1989, p. 33.

este texto: «de igual modo que con su consuelo metafísico la tragedia señala hacia la vida eterna de aquel núcleo de la existencia, en medio de la constante desaparición de las apariencias, así el simbolismo del coro satírico expresa ya en un símbolo aquella relación primordial que existe entre la cosa en sí y la apariencia»⁵¹.

Y 8. La extremadamente compleja relación existente entre Apolo y Dioniso, tal y como Nietzsche la tiene en mente, no queda suficientemente presentada ni con el primer modelo propuesto en nuestra lectura —la estructura dual—, ni con el segundo —la pauta genética—, pues ambas divinidades griegas no constituyen ni un matrimonio estable y bien avenido, ni una pasajera unión de lo masculino y lo femenino, bien sea bajo la modalidad de una diosa y un dios, o en la de un hombre con una mujer, o bien entre un ser divino y uno humano, —¿quién sería el símbolo del género femenino? ¿el dios de las bacantes, en todo caso?—, ni tampoco la interpretaríamos correctamente con el modelo del alma y el cuerpo, o el del padre y el hijo —o el de la madre y el hijo (o la hija), si se prefiere—, sino que, si hemos de optar por una metáfora en el ámbito del parentesco, tendríamos que hablar, en todo caso, de una relación entre hermanos: «La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: 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»⁵².

Pensar a fondo sobre esa enigmática relación y sobre el lenguaje simbólico mediante el cual Nietzsche nos la indica constituye para nosotros «el gran signo de interrogación dionisiaco» que pervive y se acrecienta en la obra posterior del filósofo. Tal vez ello configure también lo verdaderamente «problemático», lo «impensado» en ese extraordinario libro de juventud. Quizá en esa obra primeriza anduvo Nietzsche algunos primeros pasos por la senda perdida que sobrepasa la línea de la metafísica y la trata de superar, pues esa fecunda relación existente entre Apolo y Dioniso es un símbolo portentoso para poder empezar a hablar tanto del «abismo del ser» como de la «encarnación de la disonancia»⁵³ —del «significado milagroso de la disonancia musical»⁵⁴—, «un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer», fenómeno primordial éste del arte

⁵¹ F. NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, p. 81.

⁵² Op. cit. p. 172.

⁵³ Op. cit. p. 190.

⁵⁴ Op. cit. p. 188.

dionisíaco, «el cual vuelve una y otra vez a revelarnos, como efluvio de un placer primordial, la construcción y destrucción por juego del mundo individual, de modo parecido a como la fuerza formadora del mundo es comparada por Heráclito el Oscuro a un niño que, jugando, coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego los derriba»⁵⁵.

⁵⁵ Ibid.

JUAN ANTONIO NICOLÁS - JUAN ARANA
(EDITORES)

SABER Y CONCIENCIA
HOMENAJE A OTTO SAAME

WISSEN UND GEWISSEN
GEDENKSCHRIFT FÜR OTTO SAAME

EDITORIAL COMARES

COMARES FILOSOFÍA

Coordinador:
JUAN ANTONIO NICOLÁS

1

© LOS AUTORES

Editorial Comares
Polígono Juncaril - Condominio Recife
Parcela, 121, Nave 11
Telf. (958) 46 53 82 • Fax (958) 46 53 83
18210 Peligros (Granada)

ISBN: 84-8151-152-8 • Depósito legal: GR. 385-1995

Imprime: Copartgraf, S.C.A.

CONTENIDO - INHALT

PRESENTACIÓN - VORWORT	11
VIDA Y BIBLIOGRAFÍA DE OTTO SAAME	15
VITA UND BIBLIOGRAPHIE VON OTTO SAAME	16
JUAN ARANA (Universidad de Sevilla), <i>Die Auseinandersetzung über natürliche Religion in der Aufklärung: D'Alembert und Friedrich II</i>	23
JOAN AUCEJO JAVALOYAS (Universitat de València), <i>Nietzsche und die Metaphysikkritik</i>	41
IRENE BORGES (Universidad Complutense. Madrid), <i>De lo lógico a lo translógico. La cuestión del sentido en el joven Heidegger (1913-1916)</i>	71
GÜNTER EIFLER (Universität Mainz), <i>Heldenepik im Gattungsspektrum erzählen der Dichtung des Hochmittelalters</i>	95
MAXIMILIANO HERNÁNDEZ MARCOS (Universidad de Salamanca), <i>El devenir de las antinomias en la formación del criticismo</i> .. .	111
MARIO LASERNA (Bogotá y Nueva York), <i>Del homo ludens a la revolución científica del siglo XVII</i>	141
PILAR LÓPEZ DE SANTA MARÍA (Universidad de Sevilla), <i>Schopenhauer en la obra poética de Borges</i>	167
MANUEL LUNA ALCOBA (Universidad de Sevilla), <i>La guerra según G.W. Leibniz</i>	181
JOAN B. LLINARES (Universitat de València), <i>La filosofía del joven Nietzsche</i>	197
ECKHARD MANDRELLA (Universität Mainz), <i>Die Wirklichkeit der Nation: Selbstausslegung des politischen Verbandes</i>	215
OSWALDO MARKET (Universidad Complutense. Madrid), <i>Fichte. Wendepunkt im Kriticismus</i>	237

MANFRED MOSER (Universität Mainz), <i>Zur Konstruktion der Zeit</i> .	253
JUAN ANTONIO NICOLÁS (Universidad de Granada), <i>Formulación del principio de razón en G.W. Leibniz</i>	275
ENRIQUE OCAÑA (Universitat de València), <i>Arte y Teodicea. La representación pictórica del dolor</i>	303
EZEQUIEL DE OLASO (Universidad de Buenos Aires), <i>¿Cómo discutir con los escépticos? El caso de Leibniz</i>	323
FAUSTINO ONCINA COVES (Universidad de Valencia), <i>La leyenda jacobina del republicanismo kantiano: Fichte y Maguncia</i> . .	333
BERNARDINO ORIO DE MIGUEL (Madrid), <i>Metafísica y ciencia en la epistemología de Leibniz</i>	355
CONCHA ROLDÁN PANADERO (Madrid), <i>Las raíces del multiculturalismo en la crítica leibniziana al proyecto de la paz perpetua</i>	369
RICHARD SCHAEFFLER (Universität Bochum), <i>Zum Ethos fachspezifischen und fächer-verbindenden Lehrens</i>	395
MARTIN SCHMID (Universität Tübingen), <i>Das Subjekt als Objekt, das Objekt als Subjekt: Das Thema der Kunst</i>	414
ARBOGAST SCHMITT (Universität Marburg), <i>'Die Antike' und 'die Moderne' in ihrer Abhängigkeit voneinander und ihrer Opposition zueinander</i>	419
PETER SCHNEIDER (Universität Mainz), <i>Kein Vulkan unter dem gothischen Denkmal unserer Reichverfassung?</i>	443
ANDREAS THIMM (Universität Mainz), <i>Entwicklung, Menschenrechte und Demokratie</i>	455
MERCEDES TORREVEJANO PARRA (Universidad de Valencia), <i>Zubiri (1898-1983): Ein postheideggerischer philosophischer Vorschlag</i>	471
MANUEL E. VÁZQUEZ (Universidad de Valencia), <i>La vía de Ícaro. Heidegger y Derrida: sobre la representación</i>	491