



NIETZSCHE 100 AÑOS

LA APOLINIZACIÓN DE DIONISOS: LA ESTÉTICA DEL ÚLTIMO NIETZSCHE.

LUIS ENRIQUE DE SANTIAGO GUERVÓS *

RESUMEN

El presente artículo trata de mostrar cómo Nietzsche, en la última etapa de su filosofía llega a superar el esteticismo metafísico propio de *El nacimiento de la tragedia* y elabora una nueva imagen de Dionisos: un Dionisos propiamente nietzscheano, depurado de todo influjo wagneriano y schopenhaueriano. En esta etapa, el arte ya no es pensado desde la tensión Apolo-Dionisos sino desde una perspectiva plenamente dionisiaca; la oposición es ahora entre Dionisos y el Crucificado, e implica una nueva comprensión de la afirmación de la vida y del sentido del sufrimiento. El filósofo-artista será la nueva imagen de Dionisos y la concreción de un nuevo clasicismo.

* Universidad de Málaga (España).

FROM APOLO TO DIONYSOS: NIETZSCHE'S LAST PERIOD AESTHETICS

LUIS ENRIQUE DE SANTIAGO GUERVÓS *

ABSTRACT

This text tries to show how Nietzsche, during the last stage of his philosophy is able to overcome the metaphysical aestheticism of *The Origine of tragedy* and elaborates a new image of Dionysos all in all in Nietzsche, cleaned from all wagnerian and schopenhauerian traces. In this stage, art is thought no longer from the tension Apolo- Dionysos but from a totally dionysiac perspective; the opposition is now between Dionysos and the crucified, and implies a new comprehension of life's affirmation and the meaning of suffering. The Philosopher-Artist will be Dionysos' new image and the determination of a new classicism.

* Universidad de Málaga (España).

1. UNA MIRADA RETROSPECTIVA

EL ESTETICISMO METAFÍSICO de *El nacimiento de la tragedia* determinó durante un largo tiempo la forma en que Nietzsche pensó el problema de la relación del arte con la vida. Aquella primera visión del arte, en la que Dionisos aparecía como una fuerza artística y vital, que encontraba su sentido en el marco de una metafísica –"la metafísica de artista"–, le sirvió como recurso y argumento para articular una visión del mundo y de la existencia que parecía coherente. En un principio, cuando todavía no "hablaba un lenguaje propio", había seguido incondicionalmente el modelo de visión romántica del mundo, porque desde el punto de vista estético, su idea de la tragedia le llevaba continuamente a recordar la figura de Dionisos y el modo de pensar el arte la cultura griega. En esa primera fase de su pensamiento, como discípulo de Wagner y Schopenhauer, fue Nietzsche un brillante teórico del arte con su esteticismo radical. Y bajo las miradas de Apolo y Dionisos, como fuerzas artísticas de la naturaleza, el arte se convertía en instancia suprema desde la que se somete a juicio la ciencia, la filosofía, la moral y la religión. Los preceptos estéticos son también la "óptica" desde la que se contempla el mundo en sus diversas formas de manifestarse, porque en realidad sólo el arte parece ser el único camino de salvación para el griego y el medio adecuado para poder soportar y justificar la existencia.

Con *Humano demasiado humano* Dionisos y lo dionisiaco ya no ocupan un lugar preeminente en el pensamiento de Nietzsche, entre otras razones porque se requería demasiada fe en el arte y en el artista, y él no estaba dispuesto a compartir esa fe. En aquella segunda fase de su pensamiento, la llamada por algunos autores positivista o ilustrada, reacciona abiertamente frente a los ideales artísticos representados por Wagner y el romanticismo. El resultado de este giro es claramente discernible en su obra: Dionisos y Apolo, cuya dialéctica había polarizado su pensamiento juvenil, desaparecen casi por completo durante un período de casi catorce años (de 1872 a 1885), hasta que Dionisos vuelve a entrar en escena con gran fuerza en el último período de su filosofía nómada, aunque ahora más bien parezca la "máscara de Apolo". Después de casi trece años de violentas embestidas contra los fundamentos metafísicos de una cultura eminentemente nihilista, Nietzsche volvió a encontrarse de

nuevo con un aliado lo suficientemente radical como para llevar a cabo la transvaloración de los valores. Para esa empresa creadora ya no le servía el Dionisos de su obra de juventud. Además, el equilibrio entre Apolo y Dionisos que había solucionado el problema estético en *El nacimiento de la tragedia* y había servido como fundamento para una teoría del arte y de la cultura, parecía ahora algo superfluo, porque sólo Dionisos era el aniquilador, y en la transvaloración lo verdaderamente importante era la aniquilación, la destrucción de los viejos valores para allanar el camino hacia una nueva tabla de valores vitales. Es curioso observar, por ejemplo, cómo en el *Ensayo de autocrítica* de 1886 ya no menciona la contraposición apolíneo-dionisiaco, sino que reinterpreta su obra sólo bajo la mirada de Dionisos. También en *Ecce Homo* señala como el mérito mayor de su primera obra el papel y la función que desempeña lo dionisiaco. Esto demuestra ya que Nietzsche en su última época no piensa el arte desde la tensión Apolo-Dionisos, sino sólo bajo la mirada de Dionisos.

¿Qué significa este giro "estético" en el conjunto de la obra de Nietzsche? ¿Se trata de una prueba argumental de la construcción antimetafísica de lo dionisiaco y apolíneo en un nuevo marco, como puede ser la "fisiología"? ¿Estamos ante una revisión de la justificación estética del mundo y de la existencia y, por lo tanto, ante un nuevo rostro de su filosofía y de su estética? Si esto es así, ¿qué es entonces lo que preservó Nietzsche de la figura de Dionisos y qué es lo nuevo que introduce en esta imagen-concepto? Principalmente conserva su capacidad simbólica, la fuerza mítica de una deidad que representaba ante todo transformación, resurrección, poder y, por encima de todas las cualidades, la afirmación de la vida. Pero la transvaloración de los valores no era algo que podía llevarse a cabo bajo el símbolo de Apolo, sino que Nietzsche necesitaba una instancia que simbolizase la aniquilación en la creación. En cierto sentido, aquella fuerza artística autónoma, que el propio Nietzsche no había podido desarrollar filosóficamente, revela ahora el alcance de la misión filosófica del propio autor. El nuevo Dionisos es el aniquilador en el proceso del nihilismo activo, pero es también el mediador hacia un nuevo mundo de valores; ya no simboliza al dios del frenesí y de la pasión, ahora se convierte en un símbolo para la pasión sublimada y la afirmación de la vida. Su opuesto ya no es lo apolíneo sino el cristianismo: Dionisos *versus* Apolo, se transforma

en "Dionisos frente al crucificado"¹. "El problema –dice Nietzsche– es el significado del sufrimiento: un sentido cristiano o un sentido trágico" y "Dionisos despedazado es una promesa de vida: ésta renacerá eternamente y retornará de la destrucción"². Entonces, si Nietzsche veía el arte como un medio para escapar de los terrores de la existencia, el artista trágico asimila peligro y sufrimiento y los transforma en lo que consideró como el más profundo de los placeres. Es así como esperaba modernizar la Europa de las sombras, haciendo de Dionisos un filósofo y, de este modo, "legitimarlos como un concepto para los modernos"³.

La filosofía de Dionisos se introduce, por lo tanto, no sólo como una solución a problemas no resueltos, sino también como un nuevo "modo de pensar", "una reflexión, la cual reconoce el supremo placer de la existencia en el crear que transforma tanto al hombre como a las cosas"⁴. Y esto es así, porque Dionisos es el agente adecuado como "educador", "mentiroso", "aniquilador", "creador"⁵; es el símbolo que se encuentra más cercano a la idea del "super-héroe"⁶, del hombre sobrehumano, y su nombre puede estar por el mismo Ser, por "la voluntad de poder", etc. Podemos decir que con este cambio se ha producido una transferencia del dionisismo schopenhaueriano de *El nacimiento de la tragedia* a un dionisismo propiamente nietzscheano, en el que se vuelve otra vez a la solución apolínea frente al horror y terror de la existencia, pero esta vez desde la

1. EH, "Por qué soy un destino", final de la obra: "¿Se me ha comprendido? – *Dionisos contra el Crucificado...*". Cfr. también KSA, 13, 14[89], p. 265; 14[137], p. 321). Citaremos, utilizando las siguientes siglas, por las traducciones de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid: NT: *El nacimiento de la tragedia*; HdH: *Humano demasiado humano*; GC: *Gaya ciencia*; AhZ: *Así habló Zaratustra*; EaC: *Ensayo de autocrítica*, MbM, *Más allá del bien y del mal*; CI: *Crepúsculo de los ídolos*; EH: *Ecce Homo. Los Nachgelassene Fragmente* y el resto de los escritos de Nietzsche los citamos por la edición: *Kritische Studienausgabe*. Ed. de G. Colli y M. Montinari. München: De Gruyter, 1999, con las siglas KSA, citando el volumen, fragmento y página.

2. KSA, 13, pp. 265-6. (VP, 1052)

3. ZETTLER, Julius, *Nietzsches Ästhetik*, Hermann Seemann, Leipzig, 1900, p. 24s.

4. KSA, 11, 34[176], p. 480, Cfr. MEYER, Theo, *Nietzsche und die Kunst*. Francke, Tübingen, 1993, p. 83.

5. KSA, 11, 34[248], p. 504.

6. KSA, 10, 13[1], p. 433.

perspectiva de un Dionisos transformado, que ha asumido como propio el instinto artístico apolíneo⁷.

Para poder apreciar esa transformación nos vamos a limitar a considerar una serie de pautas que creemos que son clave para comprender este giro en el pensamiento de Nietzsche y, en concreto, en su nueva dimensión estética bajo el signo de la apolinización de Dionisos. Trataremos de concretar, en primer lugar, el sentido de su "*Dionysos-philosophos*" y el proceso de apolinización; posteriormente veremos cómo Nietzsche trata de expresar mediante una idea nueva de lo "clásico" esa apolinización de Dionisos; como ejemplo de esa transformación analizaremos el concepto de *Rausch* – "embriaguez" – en el último período, y finalmente trataremos de demostrar cómo bajo la idea del *filósofo-artista* se cierra el círculo abierto en *El nacimiento de la tragedia*.

2. DIONYSOS-PHILOSOPHOS

JUNG, EN SU OBRA *Tipos psicológicos*⁸, cree que este sería en realidad el verdadero rostro de Dionisos y al mismo tiempo su venganza. En el *Ensayo de Autocrítica* de 1886 Nietzsche se autoproclama el "iniciado y discípulo de su dios"⁹, el mismo año en que lo menciona por primera vez, en *Más allá del bien y del mal*¹⁰, desde el *El nacimiento de la tragedia*. Dionisos había sido el dios ambiguo y tentador al que sacrificó su primera gran obra y su pensamiento juvenil. Pero ahora, al final, él mismo reconoce los cambios que ha experimentado su pensamiento:

Entre tanto he aprendido muchas cosas más, demasiadas cosas sobre la filosofía de este dios, y como queda dicho, de boca a boca, – yo, el último discípulo e iniciado del dios Dionisos: ¿y me sería lícito acaso comenzar por fin alguna vez a daros a gustar a vosotros, amigos míos, en la media en que me esté permitido, un

7. Cfr. YOUNG, Julian, *Nietzsche's philosophy of art*. Cambridge University Press, London, 1994, p. 135.

8. Cf. JUNG, C.G., *Tipos psicológicos*. Vol. I, Sudamericana, Buenos Aires, 1964, p. 184 ss.

9. EaC, en NT, p. 29

10. MbM donde dedica casi tres páginas a Dionisos en el af. 295.

poco de esa filosofía? A media voz, como es justo: ya que se trata aquí de muchas cosas ocultas, nuevas, extrañas, prodigiosas, inquietantes. Que Dionisos es un filósofo, y que, por tanto, también los dioses filosofan, paréceme una novedad que no deja de ser insidiosa y que tal vez suscite desconfianza cabalmente entre filósofos¹¹.

Son muchas las expectativas que genera este texto y los interrogantes que plantea, pues ¿cuál es esa filosofía de Dionisos que quiere transmitir? ¿Qué es lo oculto o nuevo que nos revela? ¿Tiene algo que ver esa novedad con su posición estética? Nietzsche, el discípulo de Zaratustra, se convierte ahora en el "último discípulo e iniciado del dios Dionisos"¹², pero de "Dionisos-filósofo"¹³, y utiliza esta "novedad" para dar su impronta definitiva a los conceptos artísticos relevantes. Desde la adaptación estética y romántica de una perspectiva filológica e histórica de Dionisos, se pasa ahora, después de un largo aprendizaje, a una recreación filosófica del mismo. Entonces era requerido un renacimiento de la tragedia para poner la perspectiva artística sobre la perspectiva "científica" ejemplarizada por Sócrates y su creencia en el conocimiento como el salvador universal, y para ello concibió a Dionisos como dios del arte, como fuerza artística de la naturaleza. Pero cuando desaparece su interés por ese renacimiento artístico que había estado ligado al proyecto Wagner, y su pensamiento se radicaliza hacia una transvaloración de los valores, Dionisos se convierte en filósofo y resurge con una fuerza vehemente, como lo nuevo de una diferente perspectiva. Naturalmente el interés de Nietzsche en este nuevo renacimiento no es exclusivamente artístico, sino primariamente filosófico. Por eso, es a los filósofos a los que se les confía la misión de crear, pues Dionisos era un dios del arte a quien Nietzsche transformó en un dios filósofo¹⁴, y al hacerlo intencionalmente estaba integrando en su estética el arte y la filosofía al servicio de la vida. Una estética separada de su filosofía no es posible, por lo cual las funciones de

11. MbM, af. 295, p. 253.

12. *Ibidem*.

13. Cfr. CI, "Lo que debo a los antiguos", af. 5, p. 135; también KSA, 12, 5[93], p. 224.

14. Cfr. DEL CARO, Adrian, *Dionysian Aesthetics. The role of Destruction in Creation as Reflected in the Life and Works of F. Nietzsche*, Peter Lang, Frankfurt a. M., 1981, p. 106 s.

crear, conocer y vivir fueron todas ellas combinadas en su última estética.

En este nuevo renacimiento de Dionisos Nietzsche acentúa de una forma especial el trasfondo mitológico del dios¹⁵. Según la leyenda Dionisos Zagreo fue engendrado por Zeus extraconyugalmente para que dirigiese los destinos del mundo. Para evitar los celos de su esposa Hera confió su hijo a Apolo y a los curetas que lo criaron en el bosque Parnaso. Fue descubierto por Hera y al tratar de escapar cambiando su forma, los titanes lo persiguieron, lo hicieron pedazos y se lo comieron. Accediendo a los deseos de Zeus, los fragmentos fueron reunidos y así surgió de nuevo el segundo Dionisos. Su renacimiento se produce al reengendrarlo Demeter, la diosa de la tierra y de sus productos. El mito representa la promesa de una nueva eternidad vivida en el renacimiento posterior a la destrucción. Esa resurrección del nuevo Dionisos es el giro o la transformación que soporta el propio Nietzsche y su filosofía. El autor y su personaje se han fundido en una simbiosis que no tiene marcha atrás salvo en la locura desatada. Nietzsche es Dionisos y Dionisos es Nietzsche. El filósofo artista se ha identificado con su modelo. Richard Sacht¹⁶ ha comentado que la "relación dionisiaca" de Nietzsche con la existencia es el más alto estado que un filósofo puede alcanzar, porque los lados más poderosos, más fructíferos y más verdaderos de la existencia emergen cuando se aplica el estándar de valor dionisiaco. Schacht cree también que las funciones de Dionisos en el pensamiento tardío de Nietzsche son un símbolo que aglutina su filosofía. En este sentido, se puede decir sin rodeos, que la transformación de Dionisos está asociada a la disolución de la metafísica y a la articulación del principio de la afirmación de la vida, que tiene su expresión particular en el desarrollo de las ideas de la voluntad de poder y del eterno retorno. Ahora Dionisos es el "juez"¹⁷ que desplaza de su

15. Cfr. el interesante y documentado estudio del investigador húngaro KERÉNYI, Karl, *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*. Herder, Barcelona, 1998. Sobre la importancia de Dionisos en la obra de Nietzsche y su proyección en el campo de la literatura, véase la obra de SMITMANS-VAJDA, Barbara, *Dionysos Philosophos*. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1997.

16. SACTH, Richard, *Nietzsche*. Routledge, London, 1985, pp. 346-7.

17. KSA, 11, 41[7], p. 681

centro tanto al hombre como al logos, ofreciendo una nueva alternativa en el espíritu del superhombre. Sin embargo el problema que se plantea entonces es si los hombres son lo bastante fuertes como para resistir este mundo despojado de la hegemonía humana.

3. APOLINIZACIÓN DE DIONISOS

LA CONVERSIÓN DE Dionisos en filósofo y el tránsito de una posición puramente estética, como la de *El nacimiento de la tragedia*, a una posición más filosófica representan en cierta manera el nuevo signo de la radicalidad de su pensamiento. Fuera ya del marco de aquella estética metafísica, elaborada desde una visión romántica del mundo, en la que Dionisos sólo podía funcionar con Apolo, símbolo del clasicismo, para representar en una armonía transitoria el fenómeno del arte trágico, lo dionisiaco es revestido con rasgos distintos. Es posible que en este cambio haya tenido una cierta influencia la doctrina del "eterno retorno", que comienza a ocupar un lugar destacado en su filosofía a partir de *Así habló Zaratustra*. Con esta idea las oposiciones pierden ya toda su productividad explicativa, de tal manera que así como la apariencia y la realidad desaparecen como contrarios, lo mismo habría que decir de la verdad y la mentira, superficialidad y profundidad. Por lo tanto, aquellos dos mundos diferentes, el del horror y el del sufrimiento —el mundo real— y el de la belleza e ilusión —el mundo aparente—, así como las dos metafísicas distintas para esos dos mundos, se desvanecen. Nietzsche es tajante respecto a la solución de aquella dicotomía:

No hay más que un solo mundo, y este es falso, cruel, contradictorio, seductor y sin sentido [...] Un mundo semejante es el mundo real. *Nosotros necesitamos de la mentira* en orden a conquistar esta realidad [...] para vivir... El hecho de que la mentira se necesite para vivir forma parte de este terrible y enigmático carácter de la existencia¹⁸.

Aquella drástica oposición entre el arte, por un lado, y la realidad o la vida, por otro, da paso a que todo se vea bajo el aspecto de la ilusión estética. Lo mismo que el griego dionisiaco sintió la necesidad de devenir apolíneo, el Dionisos de Nietzsche siente

18. KSA, 13, 11[415], p.193. (VP, af. 853)..

también la necesidad de apolinizarse, o sea "emancipar su voluntad de lo enorme, de lo múltiple, de lo incierto, de lo terrible, haciendo de ello una voluntad de medida, de simplicidad [...] todo esto lo conquistó, lo deseó, lo trabajó, convirtiéndolo en su 'victoria'"¹⁹. Como ha indicado recientemente Mathieu Kessler²⁰, en una obra sobre la estética de Nietzsche, si nos fijamos en un plano estético podemos apreciar que la figura de Dionisos "se apoliniza" cada vez más.

El primer síntoma de este cambio de perspectiva es el abandono de toda connotación romántica que pudiera todavía conservar después de la ruptura con Wagner. Apolo se va eclipsando paulatinamente a favor del protagonismo dionisiaco, protagonismo, por otra parte, que deja no pocas veces aflorar el rostro de Apolo, aunque es realmente Dionisos quien llega a monopolizar todos los atributos artísticos. Esta será una de las tareas principales de Nietzsche en su *convalecencia* intelectual después de *Humano demasiado humano*: liberar a Dionisos de todo rastro de romanticismo, sin tener que renunciar a esta categoría que define de una manera tan particular su estética filosófica, puesto que ese dios y hombre dionisiacos tienen un "excedente de fuerzas fecundas y potentes que están en condiciones de hacer de cualquier desierto una tierra exhuberantemente fértil"²¹. Por eso, Nietzsche hace su propia autocrítica y se acusa a sí mismo de no haber comprendido entonces lo que significaba el romanticismo y de haber confundido muchas cosas. Entre otras, por ejemplo: haber creído que el pesimismo era un síntoma de "fuerza superior del pensamiento"; la confusión de la embriaguez dionisiaca con el fanatismo producido en Europa por los nacionalismos, el antisemitismo, la música wagneriana, el cristianismo etc.; confundir el sufrimiento con una mezcla de clarividencia, profundidad y sensibilidad. Pero la vía para poder superar ese romanticismo y los prejuicios que encarna encontraba un fundamento adecuado para suprimir el origen de su falsa apreciación. El mejor medio para disipar los errores era anular la función especulativa y metafísica que se le atribuía al arte dionisiaco como

19. KSA, 13, 14[14], p. 224. (VP, af. 1050).

20. KESSLER, Mathieu, *L'esthétique de Nietzsche*. Paris, PUF, 1998, p. 95s.

21. KSA, 3, af. 370, p. 619 (*Gaya Ciencia*)

opuesto a la función apolínea, como se opone la verdad al error. Cuando Nietzsche afirma²² que todo arte y toda filosofía pueden ser considerados como medios adecuados al servicio de la vida en crecimiento, está pensando en la función especial que atribuye a los nuevos filósofos "creadores" y artistas que llevarán a cabo la gran transformación del mundo mediante la transvaloración de los valores.

El espíritu dionisiaco ha sido transformado y Apolo aparece en una relación nueva respecto a Dionisos, pero esta reforma radical es también el resultado de su primera intención de hacer del arte el centro de su filosofía y de una inversión completa de los centros de gravedad filosófico y artístico. Se da, por lo tanto, una especie de "giro copernicano" en sus planteamientos estéticos. Si en *El nacimiento de la tragedia* el arte giraba en torno a la filosofía bajo el signo de una "metafísica de artista", la filosofía gira después de 1872 alrededor de un centro que es el arte, entendido en un sentido amplio, aunque aparentemente su preocupación parezca centrarse más en la filosofía que en el arte. El nuevo filósofo, el filósofo-artista tiene ahora su gran posibilidad productiva en la *sobreafluencia de vida* como origen y fundamento de la función creadora verdaderamente dionisiaca y como fuente de los nuevos valores estéticos. Y esto para Nietzsche representa el anuncio de un nuevo "pesimismo clásico"²³ que alude a otra forma de pesimismo "dionisiaco" que mira al futuro, frente al otro pesimismo romántico encarnado en la filosofía de la voluntad de Schopenhauer o en la música de Wagner.

La figura de Dionisos ya no se interpreta en términos románticos, sino más bien *clásicos*, con lo cual la perspectiva apolínea del clasicismo queda fagocitada en el elemento dionisiaco. Ahora bien, si Dionisos es atraído en esta última etapa nietzscheana por el clasicismo y no por el romanticismo, esto significa que la perspectiva es distinta y el marco de las experiencias estéticas diferente:

Quando yo describía la música dionisiaca, describía aquello que yo había oído, —que yo tenía que traducir y transfigurar instintivamente todas las cosas al nuevo espíritu que llevaba

22. *Ibidem.*

23. *Ibidem.*

dentro de mí²⁴, ahora, sin embargo, esa idea y visión es mía, como algo indisociable de mí, como mi *propium* y mi *ipsissimum*²⁵.

Apolo, por consiguiente, desaparece nominalmente, pero su sombra se deja ver y sentir discretamente en un Dionisos-filósofo transformado, despojado de la metafísica del arte de Schopenhauer. Dionisos deja de ser aquel "dios silvestre", que se identificaba con el caos destructivo, para aparecer ahora apolinizado como el dios de la "cortesía", el dios sonriente y danzarín, cuya cualidad por antonomasia es la "ligereza". Dionisos también ha dejado la compañía del sabio Sileno cuya sabiduría era la traducción de la ascesis de Schopenhauer. Ahora los discípulos e iniciados de Dionisos afirman la vida con un "espíritu alciónico"²⁶ nuevo de delicada nobleza. El dios sonriente, alciónico, ligero, el "genio del corazón"²⁷, filósofo del gran *Sí* a la vida bajo todas sus formas y contradicciones emerge como la nueva esperanza para un hombre y una cultura que crecerán a la sombra del nuevo dios. Ahora es cuando verdaderamente se puede decir con toda propiedad que Dionisos "habla el lenguaje de Apolo" y ve su signo estilístico invertido, del romanticismo al *clasicismo*

Planteado el problema en esos términos, cabría la posibilidad de preguntarse si es realmente Dionisos el que suplanta a Apolo o es éste el que se disfraza de Dionisos. Aparentemente es Dionisos el que pervive en la última época de su estética, aunque su propia identidad se desvanece por la asimilación de las cualidades apolíneas. Es un proceso que podríamos llamarlo de "mestizaje", en el que aparentemente Dionisos es el que absorbe y vence a Apolo, pero al mismo tiempo la sutileza de las cualidades de éste se mezclan indiferenciadamente en la nueva estética dionisiaca. Este segundo Dionisos está más cerca de Apolo que en *El nacimiento de la tragedia*, en el que las dos fuerzas artísticas se oponían; en el último

24. EH, p. 71

25. KSA, 3, af. 370, p. 620 (*Gaya Ciencia*)

26. El alcionismo, cualidad nueva de Dionisos en 1886, se relaciona con la "apariciencia" y el resplandecer, algo que se reservaba exclusivamente a Apolo en *El nacimiento de la tragedia*.

27. MbM, af.295, p. 252.

Nietzsche se puede fácilmente apreciar una basculación de la función apolínea del arte hacia la figura de Dionisos. No se puede simplificar este proceso, como hace Kaufmann, interpretando el último Dionisos como una síntesis de la primera pareja apolíneo-dionisiaco²⁸. Esta síntesis alegada no mantiene ningún equilibrio, sino que transformó radicalmente a Dionisos, cambiándole de la "deidad del frenesí", sin forma, a la representación de la "pasión controlada".

4. CLASICISMO DIONISIACO

Una de las consecuencias de esta apolinización de Dionisos es el "formalismo clásico" que Nietzsche proclama como alternativa frente al romanticismo, aunque también es verdad que es reacio a utilizar el término "clasicismo", ya que es un término insuficiente para expresar el contenido filosófico de su Dionisos transformado. En un fragmento póstumo de 1888²⁹ afirma que utiliza la palabra "clásico" en un sentido "psicológico". Las formas clásicas son para él expresión de la vida "dionisiaca" y en ella se manifiesta ante todo la voluntad creadora³⁰. En este sentido, lo "clásico" es la objetivación estética de lo dionisiaco. Se distingue, por lo tanto, de lo clásico en sentido histórico, en que la perspectiva ya no es la de la obra estética, como forma libre por encima de la vida, sino la de la autorrepresentación como expresión estética del que crea. Esto se puede apreciar mejor, por ejemplo, en el concepto de belleza. Schiller definía la belleza como "forma viviente", es decir, como unidad de un fenómeno sensible y una idea general. Para Nietzsche lo bello es la voluntad de poder objetivada estéticamente y el sentimiento de lo bello es un "acrecentamiento del sentimiento de poder"³¹ y "el signo supremo del

28. Véase la interpretación de KAUFMANN, W., de este cambio en *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Random House, New York, 1968, p. 129; véase también ARRAS, John D., "Art, truth, and aesthetics in Nietzsche's philosophy of power", en *Nietzsche-Studien*, 1980, p.249.

29. KSA, 13, 14[25], p. 229. A propósito del término "pesimismo clásico" Nietzsche afirma que "la palabra 'clásico' aquí no se usa en un sentido histórico, sino en un sentido psicológico. El contrario del pesimismo clásico es el pesimismo *romántico*."

30. Cfr. MEYER, Theo, *Op. Cit.*, p. 90.

31. KSA, 12, 10[167], p. 554.

poder"³². Lo bello está vinculado a la perspectiva y a la voluntad, es algo puramente subjetivo.

Por lo tanto, no se puede identificar, sin más, el clasicismo de Nietzsche con el de la época, para la que lo clásico era todo aquello que proporciona un placer fundado sobre la representación de la unidad, del rigor, de la simplicidad. Lo clásico es lo que actúa como tonificante, realizando la función de ser un gran estimulante de la vida y de la existencia, pues es, como hemos señalado, una objetivación estética de lo dionisiaco. Lo verdaderamente importante entonces es la *forma*³³ para esta cualificación estética, soslayando el sentido del clasicismo hegeliano que se definía por la adecuación de la forma y el contenido. De ahí que la forma del arte clásico sea el contenido del clasicismo, mientras que su contenido, es decir, la ideología clásica, el mensaje clásico de inspiración platónica, no sea más que la forma particular de un estilo determinado: el contenido se enmarca en un época histórica, pero el estilo, la forma, está por encima del tiempo³⁴.

Un ejemplo que puede ayudarnos a comprender este clasicismo "paradójico" es la pintura de Rafael³⁵. De él afirma Nietzsche que expresa esta contradicción entre una inspiración cristiana y un estilo pagano. Se puede admirar el estilo clásico y rechazar sus fuentes de inspiración. Lo verdaderamente importante es la forma, y se valora filosóficamente como "cantidad de fuerza", proporcional a la cualidad y maestría de la realización de la obra misma. Dar forma al mundo, organizar el caos, es lo esencial de la actividad humana. Lo que verdaderamente exige Nietzsche para que se pueda hablar de algo como "clásico" es que se reflexione sobre la "forma" como "contenido" y sobre el contenido como forma. Esta es la razón por la que el arte clásico cristiano ha podido tomar prestada la forma del arte pagano sin perder los medios de su expresividad. Pero de una

32. KSA, 12, 7[3], p. 258.

33. Kessler habla de ese "formalismo clásico" atribuido a Nietzsche en *Op. Cit.*, p.162.

34. *Ibidem.*, p. , 166.

35. KSA, 13, 14[117], pp. 293-4. En HdH, II b, af. 73 (KSA, 2, p. 585) afirma que la representación de un contenido religioso puede ser una ocasión para estimular los instintos sexuales.

manera explícita también expone algunas de las condiciones que se requieren para que algo pueda decirse "clásico".

Para ser *clásico*, hay que tener: todos los dones y deseos fuertes y aparentemente contradictorios, pero de modo que vayan unos con otros bajo un mismo yugo; llegar en el tiempo *justo* para llevar a un *género* de literatura, del arte, de la política a su apogeo [...]; reflejar un *estado colectivo* [...] en su alma más profunda e íntima...no ser un espíritu reactivo, sino un espíritu *abarecedor* y que guíe hacia adelante, que dice sí en todos los casos, incluso con odio³⁶.

Como se puede apreciar en el texto, y como trasfondo de su idea de lo clásico aplicada a lo dionisiaco, está presente de una forma constante la idea de "voluntad de poder", sobre todo a partir de los años ochenta, cuando la vincula a la vida dionisiaca. Pero Nietzsche lo hace explícito en los siguientes términos: "El estilo clásico representa esencialmente esta paz, simplicidad, abreviación, concentración —el *supremo sentimiento de poder* se concentra en el tipo clásico"³⁷. La forma clásica, por lo tanto, es la más alta expresión de la voluntad de poder, porque "detrás de lo clásico está lo activo"³⁸ y no lo "reactivo"; además ese sentimiento supremo de poder presupone la pasión que quiere ser vencida. El arte que afirma la vida es, por esa razón, clásico, y el artista clásico se distingue por la energía de la vida, la agudeza de pensamiento y la fuerza de transformación. En un pensamiento tan voluntarioso no se aspira ya a la desindividualización en la embriaguez, sino que se eleva sobre el proyecto existencial del sujeto creador. Por eso dice Nietzsche que "representar las cosas terribles y problemáticas es ya un instinto de

36. KSA,12, 9[166], p. 433-4. En otros términos se expresa en 13, 131s (1887): "Contra el romanticismo de la gran 'pasión'. Para comprender cómo pertenece a ese gusto 'clásico' un *quantum* de frialdad, lucidez, dureza: Lógica ante todo, felicidad en la espiritualidad... Uno no debe jugar con fórmulas artificiales: uno debe recrear la vida que debe formularse después..."

37. KSA,13, 14[46], p. 240. Véase en torno a lo "clásico" la exposición de PFOTENHAUER, Helmut, sobre "lo clásico" en *Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*. Metzeler, Stuttgart, 1985, pp.123ss.

38. KSA, 12, 9[112], p. 400.

poder y grandeza en el artista. No las teme... No hay arte pesimista... El arte afirma. Job afirma"³⁹.

El nuevo simbolismo que representa Dionisos-filósofo no se puede entender tampoco sin relacionarlo con su función artística de controlar el caos mediante el potenciamiento de la simplificación, de la perfección, y de la plenitud. Este ideal de un clasicismo dionisiaco pone de manifiesto una directa afinidad intelectual con los primeros románticos alemanes⁴⁰. El renacimiento de Dionisos asume "la máscara del clasicismo"⁴¹ y simboliza un talante clásico sobre la creatividad orientado fundamentalmente para expresar el dominio de uno mismo. En un principio surgió este clasicismo dionisiaco como un proceso de autosuperación, que Nietzsche se impuso a sí mismo durante el periodo intermedio para poderse curar de la enfermedad del romanticismo, hasta que llega un momento en que lo dionisiaco se intercambia con lo clásico. Un ejemplo de este clasicismo antirromántico lo podemos apreciar también en el *epílogo* de *Nietzsche contra Wagnerr*, en donde Nietzsche atribuye a la figura de Dionisos rasgos típicamente clásicos y perfila una estética vital marcada por la "sobrereabundancia "de fuerza frente a una estética "débil" perteneciente al mundo decadente del romanticismo⁴². Aquí podemos comprender por qué la estética se vincula indisolublemente con presuposiciones biológicas. Es posible que esta visión alternativa sobre el clasicismo se apoyase también en la definición de Goethe de que lo romántico es lo patológico y lo clásico significa "salud"⁴³, aunque en realidad, esos ataques específicamente dionisiacos a la debilidad del espíritu humano bajo los ideales platónico-cristianos, no eran más que una expresión de su nihilismo activo, de su creativo nihilismo.

39. KSA, 13, 14[47], p. 241..

40. Cfr. BEHLER, E. "Die Kunst der Reflexion: Das früromantische Denken im Hinblick auf Nietzsche", en Vincent J. Gunther (ed.), *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte: Festschrift für Benno von Wiese*. Berlin, 1973, p. 241.

41. DEL CARO, Adrian, *Nietzsche contra Nietzsche. Creativity and the Anti-Romantik*, Louisiana Sate University Press, London., 1989, p.122.

42. *El caso Wagner*, epílogo: KSA, 6, p. 436s.

43. Cfr. DEL CARO, Adrian "Dionysian Classicism, or Nietzsche's Appropriation of an Aesthetic Norm", *Journal of the History of Ideas* 1, 4 (1989), pp. 589-605. Cfr. también KEMAL, Salim (ed.), *Nietzsche, philosophy and the arts*. Cambridge University Press, London, 1998, p. 78.

Lo "clásico" juega, por consiguiente, un papel importante en la transformación de Dionisos, puesto que el arte dionisiaco es el que realmente potencia la vida, en la medida en que es expresión de la "voluntad de poder". Ese es el arte que a Nietzsche le parece *diferente* y el que es apropiado para un espíritu *convaleciente* como el suyo del histrionismo artístico de Wagner, de Rousseau, del cristianismo y del espíritu moderno:

Si, a nosotros que somos convalecientes, nos hace falta todavía un arte, un arte *diferente* –de un arte burlón, ligero, fugaz, divinamente artificioso, ¡que brille como una llama pura en un cielo sin nubes[...] No este mal gusto, esta voluntad de verdad, de 'verdad a toda costa', este furor juvenil por el amor a la verdad– ha perdido para nosotros su atractivo, somos demasiado expertos, demasiado serios, demasiado alegres, demasiado ardientes, demasiado *profundos*.[...] para esto, es indispensable, es necesario sostenerse firmemente en la superficie, en los pliegues, en la piel, adorar la apariencia, creer en la forma, en los sonidos, en las palabras, en todo el 'Olimpo de la apariencia'. Estos griegos eran superficiales, a fuerza de ser *profundos*!⁴⁴.

En este texto queda resumido lo esencial de lo que podríamos denominar el grado de transformación de la estética nietzscheana por medio de Dionisos. Aquí se pone de manifiesto, una vez más, cuáles son los principios y el alcance de dicha estética, y se ensalza la forma de un arte clásico. Es un estilo que se adapta mejor a aquellos que son los convalecientes, aunque es ambiguo, sin precisión, insinuado, algo que se puede definir mejor por vía negativa frente al romanticismo. El romanticismo es sinónimo de cristianismo (Hegel), nihilismo, decadencia, enfermedad. El clasicismo representa lo contrario, aunque hubiera sido mejor que Nietzsche hubiera buscado otro nombre para evitar tantos equívocos.

44. *Nietzsche contra Wagner*, epílogo, 2 : KSA, 6, p. 438.

5. LA EMBRIAGUEZ –RAUSCH– COMO CONDICIÓN DEL ARTE.

OTRA DE LAS consecuencias de la apolinización de Dionisos se puede apreciar en la forma en que Nietzsche piensa la "embriaguez" –*Rausch*– como condición del arte y como "forma de vida"⁴⁵, pero ahora en un nuevo contexto y en el marco de una "fisiología del arte". Lo apolíneo y lo dionisiaco son pensados significativamente en su última etapa como formas de embriaguez, algo que en *El nacimiento de la tragedia* era el rasgo distintivo del artista dionisiaco. ¿Qué significa esa nueva transformación de los dos instintos estéticos? Sorprendentemente ahora nos dice que

la embriaguez apolínea mantiene excitado ante todo el ojo, de modo que éste adquiere la fuerza de ver visiones. En este sentido, los visionarios por excelencia serían el pintor, el escultor y el poeta épico. Mientras que en el estado dionisiaco, en cambio, lo que queda excitado es el sistema entero de los afectos: de modo que ese sistema descarga de una vez todos sus medios de expresión y al mismo tiempo hace que se manifieste la fuerza de representar, reproducir, transfigurar, transformar, toda especie de mímica y de histrionismo⁴⁶.

Este texto muestra cómo Apolo y Dionisos vuelven a estar unidos bajo una especie común: esta vez la embriaguez, la cual adquiere el rango de elemento constitutivo fundamental del procedimiento artístico: "Para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estéticos, resulta indispensable una condición fisiológica previa: *la embriaguez*"⁴⁷. Supone una novedad, por lo tanto, el que Nietzsche relacione a Apolo con la embriaguez. Ésta viene caracterizada como capacidad de mentir, de enmascararse, de aparecer diverso y, dentro del terreno artístico, significa que no se puede representar la realidad tal cual es, sino que es necesario percibirla y representarla de modo diverso, transformarla y transfigurarla. Por eso Nietzsche es mucho más explícito a la hora de matizar el sentido de la *embriaguez* artística: además de movilizar

45. REUBER, R., *Ästhetische Lebensformen bei Nietzsche*, Fink, München, 1989.

46. CI, af. 10, "Incursiones de un intempestivo", p. 92.

47. CI, af. 8, "Incursiones de un intempestivo", p. 90.

emociones, intensifica y afina el modo de percibir la realidad⁴⁸, pues mediante ella "el artista capta la extrema finura y magnificencia del color, la nitidez de la línea, el matiz *tonal*: lo *distinto*, donde en las cosas normales falta toda distinción". En este estado "todas las cosas distintas, los matices, reclamando los extremos crecimientos de fuerza producidos por la embriaguez, despiertan retrospectivamente este sentimiento de embriaguez". Con esto parece querer decirnos que la condición de la embriaguez abarca tanto al sujeto como al objeto en el proceso de creación artística: el artista por el hecho mismo de crear se encuentra en un estado de arrobamiento y propaga a las formas y a los materiales que plasma su mismo estado, poniendo en ellos el signo de la propia energía creativa y de la propia exhuberancia de vida. Nietzsche resume en un fragmento con gran claridad la potencialidad y la fuerza artística de la embriaguez como condición de la obra de arte:

Las sensaciones de espacio y tiempo cambian: inmensas distancias se abarcan y casi *percibidas* por primera vez;
la *extensión* de la mirada sobre mayores multitudes y sobre una mayor extensión;
el *refinamiento del órgano* para la percepción de muchas cosas pequeñísimas y desapercibidas;
la *adivinación*, la fuerza de captar algo con la más leve sugerencia, por cada sugestión: la *sensualidad "inteligente"*...
la fortaleza como placer de demostrar la fortaleza, como trozo de valentía, aventura, impavidez, naturaleza descuidada...
Todos estos momentos culminantes de la vida se excitan recíprocamente; el mundo de imágenes y representaciones de lo uno basta, como sugerencia, para suscitar lo otro... De esta manera resultan finalmente interrelacionados entre sus estados que habrían tenido razón de permanecer entre ellos extraños⁴⁹

Con esto se trata de poner de relieve que en toda actividad artística la embriaguez representa esa fuerza que trata de ir más allá de los límites impuestos a un estado sobrio. No es extraño, por tanto, que se identifique en sus últimos escritos la embriaguez artística con la *voluntad de poder*, en la medida en que implica una

48. Cfr. KSA, 13, 14[47], p. 241. Véase también RUSTICHELLI, Luigi, *La profondità della superficie. Senso del tragico e giustificazione estetica dell'esistenza in F. Nietzsche*, Mursia, Milán, 1995, p. 181.

49. KSA, 13, 14 [117], p. 294.

"sobreabundancia" de la capacidad expresiva, y por otra parte agudiza sobremanera la capacidad receptiva propia de la inspiración artística.

Entre las distintas formas de embriaguez artística destaca por encima de todas las demás, por su tradición y antigüedad, y por su carácter originario, la *embriaguez sexual*. Nietzsche piensa que para que se dé el arte es necesario que el grado de excitabilidad haya alcanzado cotas máximas para poder desbordarse su fuerza en creación artística. Por eso, no duda en calificar a los verdaderos y auténticos artistas de "animales vigorosos, sensuales"⁵⁰, con un temperamento exuberante y fuerte. Además de la excitación sexual, también destaca Nietzsche todas aquellas formas de embriaguez o de arrebatos que siguen a los afectos fuertes, por ejemplo: "la embriaguez de la fiesta, de la rivalidad, de la pieza del virtuoso, de la victoria, de todo movimiento extremado; la embriaguez de la crueldad; la embriaguez de la destrucción; la embriaguez debida a ciertos influjos meteorológicos; por ejemplo la embriaguez primaveral; o la debida al influjo de los narcóticos; por fin la embriaguez de la voluntad sobrecargada y henchida"⁵¹. Todos estos estados designan un sentimiento de "plenitud" y, al mismo tiempo, de "intensificación de las fuerzas". De aquí deduce Nietzsche uno de sus principios estéticos más productivos: "Este *tener-que-transformar* las cosas en algo perfecto es -arte"⁵². Luego el carácter *autorreferencial* del arte implica que el propio artista, y el hombre en general, disfruta en el arte de sí mismo en la medida en que ve reflejada su propia perfección. El hecho de que el arte *transforme* las cosas y *transfigure* la realidad, depende en gran medida de la fuerza de su instinto que cataliza lo que observa en su entorno. Por esta razón afirma Nietzsche, en consonancia con su teoría de la interpretación, que

los artistas no deben ver nada tal y como es, sino de una manera más plena, más simple, más fuerte: para ello deben tener una especie de eterna juventud y primavera, una especie de embriaguez habitual en el cuerpo⁵³.

50. *Ibidem.* (VP, af. 800)

51. CI, af. 8, "Incrusiones de un intempestivo", p. 90.

52. *Ibidem.*, p. 91.

53. KSA, 13 14[117], p. 295 (VP, af. 800)

El segundo Dionisos, el Dionisos-filósofo sigue presentándose también como ser extático, pero ahora se desplaza el acento hacia un ámbito más realista, ya que su rasgo esencial y determinante es su actitud "afirmativa" hacia la "realidad" y hacia la "vida". Dionisos se convierte así en el símbolo de esta actitud afirmativa: "El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida regocijándose de su propia inagotabilidad al *sacrificar* a sus tipos más altos, —a *eso* fue a lo que yo llamé dionisiaco"⁵⁴. En *Ecce Homo* vuelve a insistir en la misma idea: "en lo dionisiaco se alcanza el último límite de una afirmación"⁵⁵.

6. DIONISOS, EL FILÓSOFO-ARTISTA.

ESTE DIONISOS transformado, filósofo, sigue siendo también para Nietzsche un *artista* —*Künstler*—, un *filósofo-artista*. A partir de *Humano demasiado* y, sobre todo, en sus últimos escritos, lo que le interesa realmente es ver qué es lo que el artista nos muestra y nos comunica sobre sí mismo⁵⁶, es decir, "el estado *sin miedo* frente a lo terrible y lo problemático". Esto es precisamente lo que el artista *debe* comunicar, casi como una obligación, pues tiene que glorificar ese estado y considerarlo como la aspiración más elevada del hombre. No es necesario ya aquel "consuelo metafísico" que ofrecía el arte para poder vivir y soportar la existencia; lo dionisiaco después de su transformación expresa "la eterna voluntad de creación, de fecundidad, de retorno; el sentimiento de la única necesidad de crear y destruir"⁵⁷. Con lo dionisiaco transformado se pretende dar "un impulso a la unidad", que mantiene, como fuerzas complementarias en un equilibrio que hay que ganar, al filósofo y al artista. Esos dos tipos humanos con funciones rivales y contradictorias, se unen como se unieron entonces Apolo y Dionisos en la tragedia ática.

Aquí radica la gran novedad del giro estético que se produce en el pensamiento de Nietzsche en su última época cuando los ideales sobre la posibilidad de un renacimiento de la nación alemana desaparecen bajo un horizonte lleno de escepticismo. La única

54. CI, af. 5, "Lo que debo a los antiguos", p. 135.

55. EH, p. 68.

56. CI, af. 24, "Incursiones de un intempestivo", p. 102.

57. KSA, 13, 14 [14], p. 224. (VP, af. 1050).

posibilidad y esperanza se encarnan ahora en la figura de Dionisos, que representa a su vez la figura del filósofo-artista. Esta simbiosis no es una novedad, pues en sus escritos de la época de Basilea no es infrecuente ver al filósofo y al artista, como los que verdaderamente "hablan los secretos de la naturaleza"⁵⁸, porque uno y otro "tienen en el mundo su casa"⁵⁹ y sólo en sus formas de existencia, junto con el santo, el hombre llega a ser un *individuum*⁶⁰. También el filósofo y el artista contemplan el mundo como "apariciencia", aunque Nietzsche reconoce todavía una diferencia entre uno y otro: "el filósofo tiene que *conocer* lo que no hace; el artista tiene que *crearlo*"⁶¹. Lo novedoso ahora es que el filósofo también es "creador", artista, o mejor dicho "el artista supremo"⁶², tal y como reza en los *Fragmentos Póstumos* alguno de los títulos que Nietzsche proyectaba para futuros desarrollos. El filósofo-artista llega a ser entonces algo así como el nuevo paradigma, "el concepto supremo del *arte*"⁶³, porque esa figura ideal es la que transforma el mundo, el pensador que *crea* algo nuevo y, por esta razón, no dejará de lamentarse una y otra vez que lo que verdaderamente ha faltado en la historia de la filosofía ha sido la presencia de "artistas"⁶⁴. Esto explica que destine al artista vitalista un lugar privilegiado frente al filósofo abstracto, pero su ideal sigue siendo que el filósofo sea artista y el artista filósofo:

En lo principal doy yo a los artistas más derecho que a todos los filósofos que han existido hasta hoy: ellos no perdieron la gran huella, sobre la que va la vida, ellos amaban las cosas 'de este mundo' –ellos amaban su sentido⁶⁵.

Y a los que él considera como los *auténticos filósofos* los define en estos términos:

58. KSA, 7, 18 [2], p. 412.

59. KSA, 7, 19 [3], p. 417.

60. KSA, 8, 3 [62], p. 31.

61. KSA, 7, 19 [23], p. 423.

62. KSA, 11, 26 [238], p. 211 y 11, 26 [297], p. 229, donde aparece como un título a desarrollar: "Der Philosoph als höherer Künstler".

63. KSA, 12, 2 [66], p. 89. Nietzsche pone mucho énfasis en subrayar la faceta artística del filósofo: "der *Künstler-Philosoph*...".

64. KSA, 13, 14[170], p. 57.

65. KSA, 11, 37[12], p. 587. Cfr. sobre la relación filósofo-artista, MEYER, Theo, *Op. Cit.*, p. 114.

los que "dan órdenes y legislan: dicen '¡así debe ser!', son ellos los que determinan el 'hacia dónde' y el 'para qué' del ser humano, disponiendo aquí del trabajo previo de todos los obreros filosóficos, de todos los sojuzgadores del pasado, —ellos extienden su mano creadora hacia el futuro, y todo lo que es y ha sido conviértese para ellos en medio, en instrumento, en martillo. Su 'conocer' es *crear*, su crear es legislar, su voluntad de verdad es —*voluntad de poder*"⁶⁶

En este texto encontramos las claves de ese nuevo prototipo de artista. Primero fue la poesía filosófica de Zaratustra, después la filosofía de Dionisos, que conociendo "crea" como crea el artista, y creando legisla. El Dionisos de la "metafísica de artista" ligado, sobre todo, a la función estética que había desempeñado la música, se transforma en filósofo y artista. Aunque sólo aparece una vez esta aproximación en uno de los *Fragmentos Póstumos* —"el filósofo como artista. Dionisos"⁶⁷—, se puede percibir esa idea de una manera latente en el solapamiento del dualismo metafísico de su primera etapa, alcanzando su punto culminante cuando Nietzsche se identifica con el propio Dionisos en el momento del colapso final. En términos parecidos se expresa en otro fragmento de 1885 al afirmar solemnemente:

A esta manera de pensar yo mismo la llamé la filosofía de Dionisos: una reflexión que reconocía en la creación y en la transformación del hombre como de las cosas el gozo supremo de la existencia y en la 'moral' solamente un medio para dar a la voluntad dominante una fuerza tal y una compensación capaces de imponerse a la humanidad. Yo no he tenido en cuenta religiones y sistemas de educación nada más que en la medida en que reúnen fuerzas y las transmiten como herencia; y nada me parece más esencial a estudiar que las *leyes de la formación* (*Züchtung*), a fin de que la mayor cantidad de fuerza no se vuelva a perder de hecho a través de modos de vida y reagrupamientos inadecuados⁶⁸.

66. MbM, af. 211, p. 155.

67. KSA, 11, 34[201], p. 489

68. KSA, 11, 34[177], p. 480. El término *Züchtung* (pruebas de selección de individuos superiores) sustituye en su última época al término *Erziehung* (educación). La finalidad de la *Züchtung* es la creación del superhombre: Cfr. REBOUL, Oliver, *Nietzsche crítico de Kant*, tr. esp. Julio Quesada, Anthropos, Barcelona, 1993, p.139s.

Con este nuevo estándar el arte adquiere, por eso, nuevas dimensiones: Dionisos filósofo es el filósofo creador, el filósofo-artista que, como el niño creador de Heráclito, justifica el devenir del mundo en todo momento, pues él es el que construye, pone y crea. Pero también el filósofo-artista es un soñador universal, es decir, en su crear permanente establece la bella apariencia. Desde esta perspectiva el mundo se convierte en un juego de la voluntad de poder y la existencia en un juego artístico que sólo puede ser juzgado con criterios artísticos.

El filósofo-artista –dice Nietzsche–; [...] un concepto supremo del arte, el que se da la forma a sí mismo [...] el artista hasta ahora, como el pequeño consumidor en una materia⁶⁹.

La transformación del mundo y de sí mismo queda en manos del poder creador artístico del filósofo. Los atributos filosóficos han transformado a Dionisos y a su vez han configurado una nueva estética que es la visión del futuro del mundo transvalorado. Puede resultar chocante o contradictorio que Nietzsche muestre ahora al filósofo-artista como un apolíneo-dionisiaco y que se describa también la "embriaguez" en términos apolíneos. Su *pathos* creador pone el mundo como bello fantasma y como devenir de la pluralidad. "¡Sed mentirosos y reconciliadores de la humanidad! Realmente, lo que propiamente es un filósofo"⁷⁰. El filósofo, por lo tanto, no crea otra cosa que la apariencia, que es la única realidad, una realidad puesta. Este filósofo dionisiaco que pone la apariencia imaginaria en un perpetuo movimiento, como un devenir abierto, infinito, como superación creadora hacia lo nuevo, es el nuevo arte dionisiaco. Como filósofo, Dionisos juega con el mundo, es el aniquilador y el nuevo creador, el visionario que proporciona bellas ilusiones, que transforma y muestra el mundo en nuevas perspectivas, pero tampoco hay que olvidar que el arte por antonomasia del filósofo es "pensar". Pero "pensar" es aquí como la actividad potenciada del "ojo" y de la "vista", una embriaguez apolínea que pone la imagen; pensar como

69. KSA, 12, 2[66], p. 89.

70. KSA, 11, 42[1], p. 700. Ralph Driver sostiene que no es paradójico definir al filósofo artista como un "dionysischen Apolliniker": en *Ästhetik und Artistik. Untersuchungen zum Kunstbegriff F. Nietzsche*. Diss., Universität Bochum, 1986, p. 299.

posición proyectante del mundo en cuanto apariencia, algo que no tiene nada que ver con la actividad inteligible de un entendimiento que elabora fenómenos para los conceptos. La mirada pensadora no es simplemente una referencia a lo que está fijo, es como una mirada activa y creadora, como la posición de aquello que se ve como su producción y creación. En ese teatro del mundo dionisiaco, el filósofo es, como artista, el poder que dice sí al devenir del mundo.

Arte y filosofía, aquella especie de centauro⁷¹ que Nietzsche vivió al principio como una auténtica pesadilla, se articulan de una manera nueva bajo el símbolo de Dionisos. El hombre como poeta y pensador representa el nuevo espíritu dionisiaco, porque la filosofía no puede hacer otra cosa que "crear" siempre el mundo a su imagen. Dionisos-filósofo es el nuevo guía en el camino, el que inventa nuevos modos de ser y de obrar, el inventor del mundo del hombre. Pero no sólo es visionario, también es "bailarín", el espíritu que danza, aquel para quien la vida es un juego de posibilidades para crear formas de vivir superiores y más ricas. Ese carácter bailarín del conocimiento filosófico se describe ahora como una consecuencia de la *gaia ciencia*, de ese estado de *arrobamiento* –*Rausch*–, que envuelve y enmarca la actividad creadora del filósofo, es decir, un estado que, en definitiva, le permite dejar que la vida sea, que se genere desde sí misma. Ese estado que para Nietzsche es condición del arte es el que pone en movimiento al espíritu creador como superación, porque "la embriaguez tiene que haber intensificado primero la excitabilidad de la máquina entera: antes de eso no se da arte alguno"⁷². El auténtico filósofo, como filósofo-artista, también se ve envuelto en ese ámbito extático desde el cual descarga todo su potencial creador y experimenta la libertad frente a las cosas. Sólo de esa forma será capaz de transformar las cosas, hasta que se conviertan en un espejo de su poder y en un reflejo de su perfección, puesto que "en el arte se goza el hombre a sí mismo como

71. A los pocos meses de su toma de posesión de la cátedra de filología en la Universidad de Basilea confesaba a su amigo E. Rohde: "En cambio, y cuando llegue la hora, me expresaré de la manera más rigurosa posible. La ciencia, el arte y la filosofía crecen ahora tan juntos en mí que algún día voy a parir centauros". 15-2-1870, KSB, III, p. 95. Véase mi trabajo "Filología, arte y filosofía: los centauros del joven Nietzsche", en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, nº 15, 1998, pp. 149-166.

72. CI, af. 8, "IncurSIONES de un intempestivo", p. 90.

perfección"⁷³, en la medida en que el arte es justo eso: tener que transformar las cosas en algo perfecto.

Pero en este proceso de transformación de Dionisos ¿no estaremos, quizá, ante una nueva máscara de Nietzsche? Cuando hablamos de la estética de Nietzsche y, en concreto, de la historia de la estética dionisiaca, no es difícil pensar esa historia como "la historia de la máscara"⁷⁴. Ésta también es un rasgo del Dionisos-filósofo, que se pone la máscara probablemente para evitar aquella contaminación romántica en la que se vió inmerso *El nacimiento de la tragedia*. Dionisos ama la máscara, porque ama lo *profundo* y porque, en realidad, el arte de comprender más allá de los afectos, es el arte que nos permite llevar máscaras. Nietzsche también quería llegar a las raíces profundas de la vida y, en parte, este símbolo de Dionisos-filósofo le sirvió para describir su propia misión, hasta el punto de sacrificarle su propia libertad. Es cierto que esa transformación supuso, por un lado, un horizonte de libertad para su pensamiento, pero al mismo tiempo significó su propia prisión. Las redes de Dionisos le atraparon inexorablemente hasta provocar casi por asfixia su propia enajenación. Y es que el peligro de la máscara está en que el enmascarado en su juego termine por identificarse con la propia máscara y se olvide por completo de quién es él realmente. De todos modos, ese fue el precio que pagó Nietzsche, como dice G. Vattimo, por "liberar lo dionisiaco"⁷⁵, pero él parece que no dudó en hacerlo, aunque fuera a costa de su propia identidad. ¿Pero qué significa la propia identidad en comparación con la potenciación de la vida? Dionisos, el Crucificado, Nietzsche.. Si fuésemos capaces de distinguir entre la máscara y el enmascarado, y si pudiésemos desvelar ese misterio, entonces, probablemente, dejaríamos de hablar de Nietzsche.

73. CI, af. 9, "IncurSIONES de un intempestivo", p. 91.

74. DEL CARO, Adrian, *Op. Cit.*, p. 49.

75. VATTIMO, G., *El sujeto y la máscara*, Península, Barcelona, 1989, p. 38.