



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

G

# El pueblo como obra de arte

## Lo político en el pensamiento del joven Nietzsche.

Autor:

Paéz Canosa, Rodrigo

Tutor:

Dotti, Jorge Eugenio

2006

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía.

Grado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 12-3-17  
FACULTAD de FILOSOFIA Y LETRAS  
Nº 825.772 MESA  
28 MAR 2006 DE  
ENTRADAS

Rodrigo Páez Canosa

# EL PUEBLO COMO OBRA DE ARTE

## Lo político en el pensamiento del joven Nietzsche

Tesis de Licenciatura  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires  
2006

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

TESIS.18.3.1

Carrera: Filosofía

**Índice**

Textos, traducciones, citas y abreviaturas	2
Agradecimientos	4
<b>Introducción</b>	5
<b><u>Primera parte</u></b>	14
Introducción	15
Primer apartado: Dioniso	18
Segundo apartado: Apolo	32
Tercer apartado: tragedia	42
<i>Excursus: el genio como acontecimiento</i>	58
Cuarto apartado: Sócrates – Penteo	61
<b><u>Segunda parte</u></b>	67
Introducción	68
Primer apartado: Las masas, el genio y el problema del pueblo	71
Segundo apartado: La cultura y el problema del Estado	89
<b>Conclusión</b>	106
Bibliografía citada	115

### Textos, traducciones, citas y abreviaturas

Para los textos de Nietzsche se ha empleado la edición crítica de estudio: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* [KSA], herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlín/NY, de Gruyter, 1980. Para el texto *Zu Schopenhauer* (que no se encuentra en la edición de estudio) se utilizó la edición de los escritos tempranos: Friedrich Nietzsche, *Frühe Schriften 1854-1869*, herausgegeben von Hans Joachim Mette, Carl Koch und Kart Schlechta, München, dtv, 1994, pp. 352-361. Para *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer se empleó la siguiente edición: Arthur Schopenhauer, *Werke*, herausgegeben von Ludger Lütkehaus, nach der Ausgabe letzter Hand, Haffman, Zürich, 1999, Band I. Los textos de Wagner corresponden a las siguientes ediciones: Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, en: *Schriften. Ein Schlüssel zu Leben, Werk und Zeit*, Ausgewählt, kommentiert und eingeleitet von Egon Voss, Frankfurt am Main, Fischer, 1978, para *El arte y la revolución*; Richard Wagner, *Oper und Drama*. Herausgegeben und kommentiert von Klaus Kropfinger, Stuttgart, Reclam, 2000, para *Ópera y drama*; y Richard Wagner, *Beethoven*, Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft, s/f. Para Burckhardt se empleó: Jacob Burckhardt, *Reflexiones sobre la historia universal*, traducción: Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1943.

Para los textos de *El nacimiento de la tragedia*, *El drama musical griego*, *Sócrates y la tragedia* y *La visión dionisiaca del mundo* se ha empleado la traducción de Sánchez Pacual: Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1997. En los casos en los que se han introducido modificaciones en la traducción se ha consignado la debida indicación junto con la paginación. Para los textos del «Fragmento de una forma ampliada de *El nacimiento de la tragedia*», se ha empleado la traducción de Sebastián Abad, publicada recientemente en *Deus Mortalis*, n° 4, 2005, pp. 468-485. Salvo cuando se indica lo contrario, todas las restantes traducciones son propias. Para evitar la

proliferación excesiva de notas, las referencias a los textos principales se señalan en el cuerpo del trabajo y no en notas al pie; entre paréntesis se consignan la abreviatura del texto y la paginación. Los subrayados originales se marcan con mayor espacio entre letras, el subrayado propio con bastardilla.

Para los textos de Nietzsche se emplean las siguientes abreviaturas:

S	<i>Zu Schopenhauer (Sobre Schopenhauer)</i>
GMD	<i>Das griechische Musikdrama (El drama musical griego)</i>
ST	<i>Socrates und die Tragödie (Sócrates y la tragedia)</i>
DW	<i>Die dionysische Weltanschauung (La visión dionisiaca del mundo)</i>
GT	<i>Die Geburt der Tragödie (El nacimiento de la tragedia)</i>
FGT	<i>Fragment einer erweiterten Form der Geburt der Tragödie (Fragmento de una forma ampliada de El nacimiento de la tragedia)</i>
BA	<i>Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten (Sobre el futuro de nuestros institutos de enseñanza)</i>
UWL	<i>Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne (Sobre verdad y mentira en sentido extramoral)</i>
UB I	<i>Unzeitgemässe Betrachtungen I: David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller (Consideraciones intempestivas I: David Strauss, el confesor y el escritor)</i>
UB II	<i>Unzeitgemässe Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben (Consideraciones intempestivas II: de las ventajas y desventajas de la historia para la vida)</i>
UB III	<i>Unzeitgemässe Betrachtungen III: Schopenhauer als Erzieher (Consideraciones intempestivas III: Schopenhauer como educador)</i>
UB IV	<i>Unzeitgemässe Betrachtungen IV: Richard Wagner in Bayreuth (Consideraciones intempestivas IV: Richard Wagner en Bayreuth)</i>
NF	<i>Nachgelassene Fragmente (Fragmentos póstumos)</i>
MA	<i>Menschliches, Allzumenschliches (Humano, demasiado humano)</i>
Za	<i>Also sprach Zarathustra (Así habló Zaratustra)</i>
JGB	<i>Jenseits von Gut und Böse (Más allá del bien y del mal)</i>

Las citas de GMD, ST, DW, BA y UB I-IV corresponden al tomo I de la KSA. Aquellas de FGT y NF al tomo VII de las KSA. Las de MA, Za, JGB a los tomos II, IV y V correspondientemente.

Para los textos de otros autores:

WWV	<i>Die Welt als Wille und Vorstellung (El mundo como voluntad y representación)</i>
OuD	<i>Oper und Drama (Ópera y drama)</i>
KuR	<i>Die Kunst und die Revolution (El arte y la revolución)</i>
B	<i>Beethoven</i>
BW	<i>Weltgeschichtliche Betrachtungen (Reflexiones sobre la historia universal)</i>

## Agradecimientos

Comencé a trabajar el tema de esta tesis en el año 2000 como objeto de un Beca Estímulo para estudiantes bajo la dirección de Jorge Dotti, quien posteriormente me patrocinó en la Beca del *Deutscher Akademischer Austausch Dienst* (DAAD) y me invitó a participar en el proyecto UBACyT «*Dilemas de legitimación de la democracia moderna*» (2004-2007). Es el director del presente trabajo y de la beca doctoral del CONICET que me han otorgado recientemente. A él le debo la confianza, la lectura atenta y una excelente experiencia de aprendizaje que aún hoy continúa.

A Mónica Cragolini le agradezco su enorme generosidad. Sus seminarios significaron mis primeros acercamientos a Nietzsche y los diversos proyectos UBACyT y PIP-CONICET para los que me ha tenido en cuenta han sido una constante puesta a prueba de mis interpretaciones sobre Nietzsche y la política.

Agradezco también a mi familia, al grupo de ADEF y a su director, Esteban Mizrahi. A mis compañeros de la facultad, especialmente a Facundo Meli y Esteban Amador, con quienes he compartido varias jornadas de estudio y más de un proyecto. Mucho le debo también a Sebastián Abad por las valiosas lecturas, consejos y enseñanzas que han sido tan importantes a lo largo de mi carrera.

Gracias, también, a Pilar Spangenberg.

\* \* \*

Tuve la suerte de formarme rodeado de amigos y a ellos debo el impulso que hizo y hace posible mi continuidad en el estudio; porque sólo la participación en un trabajo colectivo de pensamiento da sentido y valor a esta tarea. Con el texto que sigue a continuación no sólo se cierra un período importante en mi formación, sino también el vínculo que hasta hoy me unió con la Universidad. Persiste, en cambio, el lazo imborrable que me une a aquellas sustancias-sujeto en las que crecí a lo largo de mi carrera; a ellas está dedicado este trabajo:

*Al Seminario Libertario Ferrari*

*A ADEF*

*A la Aristotélica.*

# Introducción

La verdadera grandeza es un *misterio*.

JACOB BURCKHARDT, *Reflexiones sobre la historia universal*

La guerra de Troya fue el acto de autoafirmación del pueblo griego que inició el camino hacia la tragedia, máxima expresión de la cultura helénica. Así lo entendía Friedrich Nietzsche y establecía una particular analogía con el presente:

Podría imaginarme que del lado alemán se ha ido a la guerra para liberar a la Venus del Louvre, como a una segunda Helena. Esta sería la interpretación espiritual de esta guerra. La bella y antigua dureza de la existencia inaugurada por esta guerra – comienza el tiempo de la seriedad – nosotros creemos que será también el del *arte* (NF, 158).

El 18 de enero de 1871 Guillermo I fue proclamado Emperador de una Alemania unida bajo la tutela de Prusia. Finalmente se alcanzaba un orden político común entre aquellos Estados (*Länder*) que hacía tiempo que mantenían distintas formas de unificación cultural y económica. Sin embargo, para el joven filólogo radicado en Basilea poco valor tenía la victoria si sus efectos se limitaban a la unidad territorial y económica. No era en una Constitución sino en una cultura donde debía plasmarse la unidad alemana. En aquellos años, el sentido de la guerra y su vínculo con el arte fueron objetos de la reflexión nietzscheana. De hecho, las ideas sobre tragedia que culminaron en su primera obra fueron

pensadas durante los combates entre franceses y alemanes. Tales ideas, según el joven filólogo, no fueron concebidas ni para escaparse de los horrores de la guerra, ni para jugar estéticamente con sus sublimidades, sino, por el contrario, para pensarla seriamente, porque entendía que el problema alemán era en su raíz un problema estético (GT, 24). De allí que sus esperanzas en la llegada de un tiempo del arte no se hayan referido en primer lugar a la posibilidad de ver al arte y la cultura extendidos ampliamente en toda la sociedad, ni a una reforma de las instituciones de enseñanza artística o de las políticas culturales del Estado. Nietzsche no anhelaba que el arte se resituase de un modo distinto en la comunidad; más bien, y en la medida en que entendía el arte como «la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida» (*Ibid.*), sus esperanzas eran ver a la cultura ordenarse en torno al arte, tal como lo habían logrado sus griegos al producir la tragedia. En efecto, el eje principal del pensamiento del joven Nietzsche acerca del arte no fue tanto definir criterios para el juicio estético, sino más bien una indagación sobre las condiciones de posibilidad de la existencia de una cultura en el que el arte fuese su principal determinación.

Sin embargo, en sus escritos inmediatamente anteriores y posteriores a la guerra, Nietzsche no agota en el arte las determinaciones fundamentales de una cultura: junto a la reivindicación de la cultura trágica se encuentra en los escritos de este período también un encomio del Estado antiguo, en el que encuentra el ejemplo más acabado de articulación entre arte y política. La grandeza de Grecia no residía únicamente en la tragedia, sino en que toda su cultura y todas sus instituciones estaban ordenadas en torno al mito que se expresaba en aquella. Este elogio no tiene como base, empero, la mera contemplación y admiración «histórica» de la cultura y las instituciones griegas. La referencia al pasado helénico es el camino que elige Nietzsche para desarrollar sus propias ideas respecto del arte y la política. Los conflictos y problemas contemporáneos, en tanto fundamentalmente estéticos, eran reenviados a la antigua Grecia<sup>1</sup> en la que el joven filólogo desplegó su modelo de arte y de pueblo artístico en base a las determinaciones del pensamiento estético

---

<sup>1</sup> Cf. Werner Lemke, *Entwicklung des deutschen Staatsgedankens bei Friedrich Nietzsche*, Felix Meiner, Leipzig, 1941, p.11. El punto más discutible de este texto —que parte del acierto básico de señalar la necesidad de conectar el pensamiento sobre el Estado del joven Nietzsche con la metafísica de *El nacimiento de la tragedia*, aun cuando el autor no desarrolle tal conexión— reside en que no se encuentra tematizada la construcción nietzscheana de la Antigüedad. Grecia sería, entonces, un modelo al que Nietzsche adheriría y Platón un antecesor de su propio pensamiento y no, como se plantea aquí, *recursos* que emplea Nietzsche para desarrollar sus ideas.

alemán.<sup>2</sup> El punto de partida no era, pues, la indagación pura y neutra de la antigüedad, que luego se mostraría como criterio para juzgar el presente, sino, por el contrario, los antagonismos del presente, sobre los cuales Nietzsche construyó un modelo que le permitió definirlos con claridad. Lo primero era el juicio y la toma de posición en el presente, que luego se traducía en una comprensión del pasado clásico que reproducía los mismos antagonismos y podía ahora ser elevada a ejemplo para defender y consolidar la propia posición en las luchas contemporáneas.<sup>3</sup> No sólo los diversos anacronismos,<sup>4</sup> sino incluso la principal tesis de *El nacimiento de la tragedia* se ordenan en función de establecer la estrecha relación entre la cultura clásica y la posibilidad de un *renacimiento de la tragedia*. La afirmación según la cual la tragedia fue en su origen sólo coro, es decir, que ella fue en su esencia música<sup>5</sup> expresa acabadamente ese cruce entre comprensión del pasado y

---

<sup>2</sup> Los ejemplos más notables refieren al uso de categorías wagnerianas o que se empleaban con referencia a la obra wagneriana. Nietzsche pronuncia en enero de 1870 una conferencia llamada «El drama musical griego» y refiere a la tragedia griega el término *Musikdrama*, empleado por la prensa especializada para designar a las obras de Wagner. En esa conferencia, Nietzsche critica el carácter fragmentario del arte moderno y llama *Gesamtkunst* al drama antiguo (GMD, 518), luego afirma que la tragedia griega es «muchas artes en actividad suprema y, sin embargo, una obra de arte» (GMD, 531 traducción modificada por RPC) y concluye señalándola como antecesora de la música wagneriana. En un fragmento póstumo (NF, 9), afirma que debe hablarse de Esquilo, Sófocles y Eurípides no como poetas, sino como «compositores de ópera [*Operncomponisten*]». Véase también NF, 24, 57 y 329-330.

<sup>3</sup> Véase James I. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford University Press, Stanford, 2000. «La filología es una crítica de la modernidad y sus reaseguros. En la medida en que se da a sí misma sus propios fundamentos (de verdad, evidencia y validez) es fundamentalmente una práctica moderna. La antigüedad que «descubre» es aquella que en realidad proyecta» (p. 10). El trabajo de Porter es revelador en muchos aspectos y ofrece un extenso e importante análisis de los estudios filológicos de Nietzsche y de su conexión con *El nacimiento de la tragedia*. Sin embargo, llama la atención que en tal estudio sólo se señale el carácter crítico de la filología de Nietzsche y no todo lo que en ella se relaciona con su toma de partido por el proyecto wagneriano. Quizás sea el intento de Porter de hacer de Nietzsche, ya en sus escritos filológicos, una suerte de protodeconstruccionista lo que lo lleve a ignorar por completo aquel aspecto. Señales de ello son la lectura que Porter hace del tratamiento nietzscheano de Prometeo (p. 282) y de la relación de éste con la raza aria, por un lado, y de la casi total ausencia del nombre Wagner en un escrito de 450 páginas sobre el pensamiento de Nietzsche de los años 1867-1872, por otro (aunque «Wagner» es citado y nombrado al menos una vez en la página 354, nota 126, no aparece en el índice onomástico). Sobre la filología nietzscheana, véase también R. Gutiérrez Girardot, *Nietzsche y la filología clásica*, Bs. As., EUDEBA, 1966.

<sup>4</sup> Entre los más destacados se encuentran la afirmación de que el fin de la tragedia se debe a que Eurípides llevo la «mediocridad burguesa [*die bürgerliche Mittelmässigkeit*]» al escenario (GT, 77), la referencia al «espectáculo burgués [*bürgerliche Schauspiel*]» como fin del dionisismo (GT, 94) y a la «masa [*Masse*]» en el contexto de la antigua Grecia (GT, 77).

<sup>5</sup> Al comienzo del § 16 de *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche refiere explícitamente el origen (*Ursprung*) de esta tesis al antagonismo entre ciencia y arte de su presente: «hemos intentado aclarar de qué modo la tragedia, así como únicamente puede nacer del espíritu de la música, así también perece por la desaparición de ese espíritu. Para mitigar lo insólito de esta aseveración y mostrar, por otro lado, el origen de este conocimiento nuestro tenemos ahora que enfrentarnos con mirada libre a los fenómenos análogos del presente, tenemos que adentrarnos en esas luchas que, como acabo de decir, son libradas en las más altas esferas de nuestro mundo de ahora, entre el conocimiento insaciable y optimista y la necesidad trágica del arte» (GT, 102-103). Véase también GT, 52-57, 95. Wilamowitz-Möllendorff critica esta tesis y señala que, al

reivindicaciones del presente: la música era el núcleo de la cultura trágica griega y la música era también la esencia de lo alemán que tenía, por ello, a sus principales representantes en Bach, Beethoven y Wagner. Este último era precisamente la señal de que aquella tragedia griega podía recrearse en el presente (GMD, 531-532).

La llegada de un tiempo trágico no refería, pues, exclusivamente a una renovación en el teatro, aun cuando este fuese su punto medular, sino a una transformación cultural general que debía penetrar en todas las dimensiones de la vida alemana. En efecto, la conceptualización nietzscheana de la «ciencia estética» (GT, 25), cuyo punto de partida y principal objeto el esclarecimiento es la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco (*Ibid.*), ofrece la clave en función de la cual Nietzsche articula su comprensión de lo estético que, si bien se ordena en torno al arte como dimensión fundamental, se presenta como un planteo totalizante en el que tienen su lugar también las dimensiones metafísica, gnoseológica, religiosa y política. Es decir, las ideas del joven Nietzsche acerca del arte son intrínsecamente inseparables de sus ideas acerca del mundo fenoménico, y su fundamento, de aquellas sobre la ciencia y la filología, de las relativas al mito, y de su concepción del Estado, la nación y el pueblo.

En el núcleo de su pensamiento estético se encuentra, pues, la dinámica de los impulsos [*Triebe*] artísticos de lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo que Nietzsche desarrolla bajo estas figuras es una conceptualización de la «lógica» de lo estético como el juego que se da entre dos fuerzas: una instituyente –lo apolíneo– y otra destituyente –lo dionisiaco–. Es decir, mientras que la primera es la tendencia hacia la consolidación de una forma capaz de hacer visible un contenido, la segunda expresa la insuficiencia esencial de toda forma para atraparlo y el permanente trabajo de erosión que realiza sobre sus contornos. El contenido, sin embargo, no tiene su origen en la subjetividad de artista: lo dionisiaco, cuyo medio es la música, debe su fuerza disolvente al hecho de que es una tendencia que se dirige al núcleo

---

igual que las demás distinciones que Nietzsche realiza sobre la tragedia y la música antigua, ésta tiene su origen en la filosofía de Schopenhauer y en las ideas de Wagner. Éste es el principal eje de la crítica de Wilamowitz que busca despejar toda duda respecto del carácter no filológico del *El nacimiento de la tragedia*. El peligro que Wilamowitz ve en este texto es que su autor no es ajeno al mundo académico, sino un joven profesor que no sólo se había educado en reconocidas instituciones, sino que era considerado una promesa por importantes personalidades de la filología como Ritschl y Usener. Su herejía filológica era, entonces, una verdadera ofensa y, quizás, una amenaza para la academia. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, «¡Filología del futuro!» en Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, Edwin Rohde y Richard Wagner, *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, edición de Luis de Santiago Guervós, Hybris, Granada, 1994, pp. 69, 79-80 y 96-97.

problemático de la existencia. La idea de que la vida es en su fundamento sufrimiento y contradicción, le permite a Nietzsche afirmar la necesidad de una mediación estética como condición de posibilidad de la existencia: si no es por sí misma viable, precisa de una «ilusión» que vele aquel fondo horroroso. La forma apolínea surge entonces como una apariencia que mediante un «engaño» permite vivir a los hombres. La tragedia es el fruto del equilibrio de lo dionisíaco y lo apolíneo, y representa para Nietzsche la obra de arte sublime porque en ella lo representado es aquel fundamento horroroso que, al ser recreado artísticamente, plenifica la *forma* con un *contenido* metafísico que le otorga un sentido único. La tragedia cargada con esta significatividad suprema se cristaliza en un mito que constituye el punto de sutura que cierra la unidad de una comunidad. El mito opera una transformación en los hombres que, como efecto del «olvido de sí», es decir, del debilitamiento de los contornos del individuo, los sitúa por encima de la cotidianidad y los inserta en una representación común del mundo que constituye el cemento de los lazos comunitarios que hacen *una* la existencia compartida de un conjunto de hombres. La unidad es el resultado, pues, de un proceso de resquebrajamiento de la identidad individual que no se resuelve en una unidad indiferenciada y anárquica porque se le opone una unidad colectiva, producto de una visión común del mundo instituida por el mito.

El lugar problemático que ocupa lo político en el pensamiento del joven Nietzsche tiene su origen, justamente, en esta determinación estética del proceso de institución de una comunidad. En primer lugar, su pesimismo plantea el carácter problemático de la existencia humana, presupuesto de todo pensamiento político;<sup>6</sup> asimismo la solución a esta particular concepción de la «maldad del hombre» se resuelve en la constitución de una comunidad, e incluso, de un pueblo; con lo cual Nietzsche parecería circular por las carriles tradicionales del pensamiento político moderno. Sin embargo, esa comunidad no se ordena en torno al vínculo *mandato-obediencia*, como reza la solución moderna al problema de la inviabilidad de la simple existencia el hombre. Si bien el Estado no es ajeno a la solución nietzscheana, no constituye la «unidad suprema»<sup>7</sup> que determina la pauta decisiva que cierra la unidad de un pueblo. En relación con el dinamismo estético, antes que determinante, el Estado resulta determinado por el juego de fuerzas de lo apolíneo y lo dionisíaco. La unidad de un pueblo

---

<sup>6</sup> Carl Schmitt, *El concepto de lo político*, traducción: Rafael Agapito Madrid, Alianza, 1999, p. 90.

<sup>7</sup> Carl Schmitt, *op. cit.*, p. 73.

no es, pues, política, sino que tiene su origen en la «lógica» estética desarrollada por el joven filólogo. Entendida como efecto del mito, la comunidad no tiene su origen ni en un pacto, ni en una decisión, ni en el autodespliegue de sí misma en la historia, más bien, es entendida por Nietzsche como el fruto de la unión de lo apolíneo y lo dionisiaco. La unidad de un pueblo es entonces antes estética que política, y así como la tragedia es el efecto artístico de la aquella unión, el Estado es su *efecto* político.

Toda creación se encuentra para Nietzsche determinada por el dinamismo estético. La obra de arte, obviamente, pero también el Estado y, en el plano metafísico, el mundo fenoménico se erigen como resultado de la combinación de los impulsos artísticos fundamentales. En tanto que éstos se mueven «sin mediación del artista humano» (GT, 30), el momento instituyente mismo permanece ajeno a una determinación práctica y queda librado al movimiento de estas dos fuerzas que sólo en el «milagro» (GT, 145) de su unidad pueden dar lugar a la unidad de un pueblo. La primacía de alguna de estas fuerzas, por su parte, determina la aniquilación del mito y la pérdida de la unidad. Mientras que el dominio de lo apolíneo vela el contenido dionisiaco y conduce a una cultura que niega el trasfondo metafísico de la existencia, cuando manda lo dionisiaco se desdibuja toda institución (la familia, las costumbres, el Estado) y se deja paso a una creciente indiferenciación anárquica de las jerarquías que Nietzsche identifica con la «orgía babilónica» (GT, 31-32). Un pueblo unificado, en cambio, es el resultado de una cultura en la que las instituciones –apolíneas– se insertan en un horizonte común supraindividual, producto de un «olvido de sí» –dionisiaco–, regulado justamente por aquellas.

El planteo de una «misteriosa» reconciliación de los impulsos estéticos fundamentales como origen del mito y de la cultura trágica le permite a Nietzsche afirmar la inminencia del renacimiento sin tener que referir a un sujeto político concreto. De tener lugar, la renovación cultural no habrá respondido a una acción política concreta en pos de ella, sino al acontecimiento de aquella reconciliación, ajena a la intervención del hombre. Antes que en la *praxis* Nietzsche confiaba su proyecto a una *economía catastrófica de lo trágico* que establecía tanto la inevitabilidad de la irrupción de lo dionisiaco como la necesidad del engaño apolíneo como medio para someter aquella fuerza disolvente. La puesta en cuestión de las instituciones vigentes por causa de la ineludible llegada del dios agrario sólo podía ser controlada por la institución de una cultura capaz de recrear

artísticamente aquella tendencia anárquica. Así lo habían hecho los antiguos griegos y era en el presente una tarea para los alemanes.

Mediante la comprensión de la unidad de lo apolíneo y lo dionisiaco como fruto de un acontecimiento incondicionado y no de *praxis* alguna, Nietzsche introduce una tensión irresoluble en el planteo del *renacimiento* [*Wiedergeburt*]. En efecto, más allá de las posibilidades históricas concretas de una revolución cultural como la que anhelaba Nietzsche, la imposibilidad conceptual de definir un sujeto político de lo trágico condenaba el proyecto trágico al fracaso. El objeto de este trabajo es mostrar, justamente, cómo este fracaso se encuentra ya inscripto en la trama conceptual que Nietzsche desarrolla mediante los conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco. Éstos le permiten pensar las condiciones de la aparición de una cultura trágica que funde la unidad de un pueblo, sin atender a su momento político. Se intentará mostrar aquí cómo ese fracaso se expresa en su abordaje de dos figuras determinantes al momento de pensar un proyecto de transformación o institución de un orden humano: el Estado y el pueblo. El envés problemático de la sobredeterminación estética del proceso de constitución de una comunidad es la incertidumbre que se cierne sobre las condiciones políticas de su realización.

Sin embargo, junto a la «lógica» del acontecimiento que nutre el proyecto de renovación cultural de Nietzsche, es posible hallar también pasajes en los que se expresa una retórica de la *praxis* vinculada al retorno de la tragedia. Tal es el caso del Estado o del genio cuando es pensado en su relación con la masa. Desde esta perspectiva, éstos ya no aparecen como *efectos* de la reconciliación de las fuerzas estéticas fundamentales, sino como *artífices* del mito y la unidad de una comunidad. La ambivalencia de estas figuras redonda siempre en una paradoja irresoluble arroja a una esfera problemática la causa del renacimiento: ellos son tanto su causa como su resultado. En verdad, en aquellas figuras se percibe la tensión que existe en el pensamiento de Nietzsche entre una desconfianza de la acción política y un velado reconocimiento de la esterilidad de un proyecto que prescinde de un sujeto que tenga en cuenta la perspectiva del poder en su acción.

La ambigüedad respecto del lugar de lo político en el proyecto trágico del renacimiento no convierte al joven Nietzsche necesariamente en un mero esteticismo romántico que sólo expresa la pulsión novelesca de un diletante. Con relación a la concepción del Estado como artífice de lo trágico, Nietzsche desarrolla una reflexión acerca

de su función como garante de una esfera de productividad estética, regida por una economía del gasto improductivo que permite dar cuenta de la institución y unidad de un pueblo. La retórica del dispendio atraviesa toda la doctrina estética del joven Nietzsche, como lo hace patente entre otros los conceptos de «descarga» [*Entladung*], pero es con relación al Estado que Nietzsche articula la necesidad de una espacio de derroche como condición del arte, de la producción del mito y, con ellos, de la unidad de la comunidad. Así, cuando Nietzsche señala al Estado como encargado de someter a los egoísmos propios de la esfera de las necesidades con vistas a la creación de la esfera antieconómica del arte, toma posición respecto del lugar y función del Estado ante la constitución de una comunidad que, más allá de las intenciones del «señor Nietzsche» y aún cuando se lo juzgue insuficiente en su riqueza e intensidad política, lo aleja de una comprensión del Estado como totalidad orgánica en la que el criterio de lo justo y de lo injusto permanece indecible.<sup>8</sup> Por otra parte, la lógica del gasto improductivo destaca los aspectos estético-simbólicos de las condiciones de institución y duración de una comunidad, y ofrece de ese modo algunas claves interpretativas para conceptualizar el Estado.

En la primera parte, entonces, se desarrolla la interpretación de la dinámica de lo apolíneo y lo dionisíaco entendida como un juego de fuerzas instituyentes y disolventes. Mientras que en la primeras dos secciones se desarrollan las figuras de las divinidades del arte por separado, en la tercera sección se aborda su unidad en la tragedia y la constitución del mito que resulta de ella. En la cuarta sección, por su parte, se desarrolla la lógica catastrófica que regula el movimiento de aquellos dos impulsos y determina conceptualmente la inminencia del renacimiento. En la segunda parte se desarrollan los problemas que nacen de la aplicación del dinamismo estético de lo apolíneo y lo dionisíaco al proyecto de renovación cultural. Se intenta mostrar allí la trama conceptual que lo conduce al fracaso; esta tarea se realiza mediante la interpretación del pensamiento nietzscheano acerca del genio y la masa en relación con la constitución de un pueblo (primer apartado), por un lado, y de la cultura y el Estado, por otro (segundo apartado). En ambos casos se desarrolla el modo en que la lógica del acontecimiento aplicada a propósitos prácticos se resuelve en un planteo paradójico que se expresa en una recurrente

---

<sup>8</sup> Esto es, de acuerdo con Schmitt, lo que caracteriza al Estado de la concepción romántica de lo político. Véase Carl Schmitt, *Romanticismo político*, traducción Luis A. Rossi y Silvia Schwarzböck, Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes, 2001, pp. 175-226, especialmente, 183.

circularidad entre las causas y los efectos del renacimiento. Asimismo, en el tratamiento de la figura del Estado se desarrolla también la interpretación de la lógica del dispendio mediante la cual Nietzsche conceptualiza la estructura y función del dios mortal. En la conclusión, por último, se abordan a modo de corolario algunas cuestiones relativas a la aplicación del dinamismo estético al Estado.

# **PRIMERA PARTE**

## Introducción

La grandeza del antiguo pueblo griego consistió para Nietzsche en su excepcional capacidad para el sufrimiento, expresada en la sabiduría popular, según la cual lo mejor para el hombre es «no haber nacido, no *ser*, ser *nada*» y lo segundo mejor, «morir pronto» (GT, 35). De este modo señalaron aquellos griegos lo que constituye el punto de partida del planteo nietzscheano: que la existencia es, en sí misma y en su fundamento, sufrimiento y contradicción. En esto consiste el pesimismo que se presenta, a la vez, como premisa básica y como actitud inviable si es volcada sin mediación a la acción: la contraparte práctica de la sabiduría popular griega es el exterminio total en el que

el individuo tendría acaso que sentir el último resto de sentimiento de deber cuando, como los habitantes de las islas Fidji, estrangulase como hijo a sus padres y como amigo a su amigo: [éste sería] un pesimismo práctico que podría producir incluso una horripilante ética del genocidio por compasión (GT, 100, traducción levemente modificada por RPC).

La pregunta inicial que articula el argumento nietzscheano es, entonces, ¿cómo es posible la existencia con el pesimismo como punto de partida? «Gracias al arte» responde el joven filólogo de Basilea: frente al conocimiento del carácter terrible de la existencia, el arte ofrece diversas formas de ilusión que velan, en mayor o menor medida, aquel conocimiento. Si la existencia como tal es horrorosa, la *creación* de imágenes y símbolos la presentan bajo un nuevo aspecto y la vuelven soportable. Pero en este sentido «arte» no designa ya la práctica de pintores, poetas y músicos, sino el particular movimiento de

institución de una existencia viable a partir de un origen problemático. En el pensamiento de Nietzsche, entonces, permanecen inseparables la dimensión ontológica —que muestra el carácter horroroso de la existencia—, la dimensión práctica —que plantea la inviabilidad de una existencia tal— y la dimensión estética —que señala a la creación artística como mediación viabilizadora—.

Nietzsche desarrolla la solución estética al problema práctico del pesimismo a través de las figuras de Apolo y Dioniso. Lo que bajo estos nombres es conceptualizado son los dos aspectos que constituyen el dinamismo estético en el que se juega aquel problema. Mientras que la divinidad délfica expresa la posición de límites y la *conformación* de un orden que permite vivir sobre la base de un fundamento contradictorio, Dioniso es el nombre del movimiento que conduce a este origen problemático y se constituye de ese modo como una fuerza disolutiva. Lo dionisiaco socava toda forma apolínea y conduce a la institución de una *nueva* forma capaz de refrenar aquel impulso disgregador que, sin embargo, *vuelve siempre a abrirse paso*: ninguna forma logra eliminar la fuerza conducente al fundamento contradictorio que, en tanto tal, no puede ser nunca limitado o expresado de modo alguno. La infinita productividad de la contradicción hace inevitable la irrupción de lo dionisiaco que tiende a disolver toda forma y limite vigente y plantea así el problema al que la fuerza figurativa de lo apolíneo viene a dar solución.

De todas las formas nacidas del antagonismo entre lo apolíneo y lo dionisiaco la tragedia es la más elevada, ya que en ella estas tendencias se encuentran reconciliadas: ninguna se impone a la otra y ambas colaboran en la creación de la obra de arte genial. El juego de fuerzas instituyente y destituyente que Nietzsche desarrolla bajo la oposición de lo apolíneo y lo dionisiaco se resuelve así en una glorificación de la tragedia, cuya muerte y posible renacimiento señalan los contornos entre los que se juega, según Nietzsche, la decadencia de la cultura alemana y la posibilidad de su reconstitución. La tragedia entendida como el proceso de *purificación* del sufrimiento y la contradicción originarios mediante la recreación estética de los mismos indica la meta a la que dirige la revolución cultural en la que él tiene depositadas sus esperanzas. De ese modo, en el desarrollo de sus ideas acerca del nacimiento de la tragedia, de sus condiciones de aparición, y de sus características fundamentales, Nietzsche despliega también los criterios y los conceptos que le permiten juzgar su época, identificar los actores entre quienes se juega el destino de la cultura alemana y tomar partido en la disputa.

En este período de su obra, que coincide con el momento más intenso de su relación con Richard Wagner,<sup>1</sup> Nietzsche, al igual que el músico, encuentra en el mito el núcleo vital de una cultura elevada. La cuestión acerca de su decadencia y engrandecimiento pasa entonces por la vigencia y el lugar que ocupa el mito. Porque él es el contenido dionisiaco –i.e., el carácter contradictorio y sufriente del fundamento de la existencia– expresado de modo apolíneo –i.e., atrapado en una forma– en la tragedia (GT, 73). El mito es *símbolo* (*Ibid.*) de aquella verdad inviable en la práctica y, en cuanto tal, es igualmente apolíneo y dionisiaco, él es el resultado de la reconciliación de ambas divinidades. Toda cultura es una forma de *ilusión* que sirve de bálsamo contra el dolor y la contradicción fundamentales, pero entre ellas se destaca la trágica porque toma al pesimismo como su contenido propio y despliega así una significatividad metafísica suprema (GT, 134). La solución al problema práctico del pesimismo implica, pues, la institución de un orden estético al que Nietzsche llama «cultura».

La idea de un fundamento problemático y de una fuerza que, en tanto reconduce a ese origen, opera un constante socavamiento como punto de partida de su argumento, es desarrollado en el primer apartado. La necesidad de la creación de imágenes y símbolos que contengan y dominen esa fuerza disolvente, es el tema del segundo apartado. En tercer apartado, por su parte, se desarrolla la figura de lo trágico como reconciliación de las tendencias instituyente y destituyente de lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo que determina ese acontecimiento es una cultura en la que la política, la religión e incluso la ciencia, conforman una unidad inseparable, determinada y regida por un mito. Puesto que en la cultura trágica lo apolíneo y lo dionisiaco colaboran, no es ya la oposición entre estas fuerzas lo que puede acabar con ella, sino justamente la aparición de un elemento heterogéneo que rompa el equilibrio: en el cuarto apartado se desarrolla pues el socratismo como una nueva fuerza que destruye al mito y con él la cultura trágica, pero que, asimismo, por su propia lógica, señala el renacimiento de aquello a lo que había puesto fin: el mito y la cultura trágica que instituye.

Así pues, contra los que en su época sólo reconocen en el arte «un objeto de entretenimiento de la más baja especie» (GT, 144), Nietzsche lo entiende como el aspecto fundamental de la existencia de una cultura elevada y del pueblo que la habita. Esto se ve reflejado en el hecho de que para el joven filólogo la cuestión de la unidad alemana –

---

<sup>1</sup> Véase Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche*, traducción Muñoz y Reguera, volumen II, Alianza, Madrid, 1981, pp. 116 y ss

puesta en primer plano por la guerra franco-prusiana— no era reductible a un problema político-militar, sino que encontraba su fundamento en el arte (GT, 24). Para Nietzsche, el posible renacimiento de la tragedia en manos de Wagner no debía ser entendido como un acontecimiento meramente teatral, sino como una renovación cultural que abarcaba todas las esferas de la vida.

### Primer apartado: Dioniso

Pero son lo mismo Hades y Dioniso; por ello enloquecen y celebran Bacanales.

HERÁCLITO, DK B 22

En la interpretación de la figura del dios Dioniso se juega, quizás, el punto decisivo de toda comprensión del pensamiento temprano de Nietzsche. Y ello, porque lo pensado bajo ese nombre es el punto de partida de sus ideas de juventud. Más allá de cómo se entienda la relación entre lo dionisiaco y lo apolíneo — y se verá que son inseparables— es la figura de la divinidad campesina la que plantea el problema que conduce a la aparición del dios délfico. En efecto, de la comprensión de lo dionisiaco como un impulso dirigido al fundamento sustancial [*Grund*] o a un abismo [*Abgrund*] depende la comprensión de lo apolíneo, y también, en gran medida, la interpretación que se haga de la continuidad del pensamiento de Nietzsche a lo largo de su vida.<sup>2</sup> Sin embargo, la definición sobre este

---

<sup>2</sup>El arco que se abre con la temprana contraposición entre Dioniso y Apolo y se cierra con la contraposición entre el dios agrario y «el crucificado» de los textos tardíos de Nietzsche alcanza para comprender la centralidad que ocupa la cuestión del dionisismo al momento de abordar la cuestión de la continuidad del pensamiento nietzscheano. En este respecto, Heidegger destaca la ruptura entre el dionisismo juvenil y el tardío: mientras que en GT el dionisismo se ordena en contraposición al pensamiento de Schopenhauer, el tardío lo hace en torno a la voluntad de poder (Martin Heidegger, *Nietzsche I*, traducción J. L. Verma, Barcelona, Destino, 2000, p. 106). Desde otra perspectiva, Deleuze también encuentra una ruptura: frente al Dioniso afirmador de los textos de madurez, el dios cumple, en la obra juvenil una función justificadora y redentora de la existencia (Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, traducción C. Artal, Anagrama, Barcelona, 1998, pp. 28 y ss.). Ya Eugen Fink concibe la relación entre el Dioniso juvenil y el tardío como una suerte de evolución o radicalización, pero no de ruptura (Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, traducción A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1986, p. 206). Más recientemente, Eckhard Heftrich ha señalado la ruptura de Nietzsche con el pensamiento schopenhaueriano a partir de su concepción de lo dionisiaco y la «prefiguración» de su pensamiento de madurez que se sigue de dicha ruptura. (Eckhard Heftrich, «Die Geburt der Tragödie. Eine Präfiguration von Nietzsches Philosophie», *Nietzsche-Studien* 18, 1989, pp. 103-126, especialmente, 122). John Sallis, por su parte, se opone explícitamente a Heidegger y encuentra en el pensamiento del joven Nietzsche sobre el dionisismo no sólo una inversión y liberación del platonismo como la que el autor de *Ser y Tiempo* encuentra solamente en los textos de madurez, sino también un pensamiento del «abismo» y lo «indeterminado» (John Sallis, *Crossings. Nietzsche and the Space of Tragedy*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1991, pp. 1-8 y 42-75).

punto constituye el punto de partida y no el fin de la argumentación. Aun cuando se concluyese que mediante el dionisismo Nietzsche piensa el nihilismo, sería preciso continuar la indagación para comprender cómo se articula esa idea y qué es lo que bajo ese nombre está siendo pensado.

Frente a los abordajes que entienden el dionisismo en analogía con la idea de voluntad schopenhaueriana,<sup>3</sup> aquí se desarrollará una interpretación del dionisismo como impulso [*Trieb*, GT, 25] tendiente a suprimir toda determinación que reconduce las cosas hacia una *unidad* indiferenciada. Lo dionisiaco es, en ese sentido, un movimiento que tiende a la disolución, ya que aquella unidad que se constituye no es una unidad determinada, sino una simple unidad donde nada se distingue. De acuerdo con la analogía que Nietzsche establece con la embriaguez, lo que tienen lugar bajo el influjo de lo dionisiaco es una creciente indistinción de todas las instituciones que establecen diferencias entre los hombres, como así también entre el hombre y la naturaleza. El efecto narcótico de lo dionisiaco rompe toda diferenciación —*principium individuationis*—<sup>4</sup> y conduce a una esfera en la que se suspenden tanto las diferencias sociales como las naturales. El hombre sufre un «olvido de sí» que lo saca de su cotidianidad y lo reconduce a ámbito en el que no se distingue ya como individuo. Es decir, este ingreso a una simple unidad indiferenciada supone la entrada a una nada política y gnoseológica, ya que no sólo desaparecen las diferencias y jerarquías sociales, sino también las diferencias entre las especies. El hombre deja de ser hombre y es, al igual que las restantes cosas, puro ser indeterminado. Se borran los límites y todo se desindividualiza. Las cosas pierden sus contornos, dejan de ser *algo* y simplemente *son*:

Dos poderes sobre todo son los que al ingenuo hombre natural lo elevan hasta el olvido de sí que es propio de la embriaguez, el instinto primaveral y la bebida narcótica. Sus efectos están simbolizados en la figura de Dioniso. En ambos estados se quiebra el *principium individuationis*, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural [...]. Cantando y bailando se manifiesta el ser humano como miembro de una comunidad superior, más ideal: ha desaprendido a

<sup>3</sup> Véase Eugen Fink, *op.cit.*, pp. 32-33; Walter Kaufmann, *Nietzsche. Philosopher-Psychologist-Antichrist*, Princeton University Press, 1959, p. 108, nota 8; Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 21. Un caso extremo de la identificación entre las metafísicas del joven Nietzsche y Schopenhauer se encuentra en Mónica Cragolini, *Nietzsche, camino y demora*, EUDEBA, Buenos Aires, 1998, p. 60, nota 18 y pp. 72-73.

<sup>4</sup> Esta fórmula la toma Schopenhauer de la escolástica y es empleada repetida veces por Nietzsche, aunque no exactamente en el mismo sentido. El primero lo entiende simplemente como espacio y tiempo (WWV, 166-167) y señala el volverse múltiple de lo que es esencialmente uno. El segundo lo entiende como el aparecer de contornos que configuran una imagen y, en ese sentido, como el proceso de diferenciación de lo indiferenciado. En ambos, de cualquier modo, señala la posibilidad de la pluralidad.

andar y a hablar. Más aún: se siente mágicamente transformado, y en realidad se ha convertido en otra cosa (DW, 554-555, traducción levemente modificada por RPC)

Esta ruptura de la individuación es entendida por Nietzsche como un retorno a la unidad fundamental y produce, por tanto, la presencia inmediata del sufrimiento y la contradicción que la caracterizan. Indiferenciación y retorno al fundamento sufriente son, pues, lo mismo. En la medida que el dionisismo produce una desidentificación de lo humano mismo, el sufrimiento que caracteriza a la existencia en su esencia no puede referir a las sensaciones del hombre. Dolor y contradicción refieren, más bien, al carácter inviable, tanto para la acción como para el pensamiento, de aquel movimiento de simple retorno.<sup>5</sup> La tendencia dionisiaca, si no es mediada de algún modo, conduce al absurdo y se vuelve práctica y teóricamente inviable. A lo largo de las anotaciones póstumas escritas en esa época Nietzsche vuelve una y otra vez sobre esta imposibilidad:

La tragedia es la fuerza curativa de la naturaleza [*Naturheilkraft*] contra lo dionisiaco. Debe dejar v i v i r: el dionisismo es, por consiguiente, imposible. Porque el pesimismo es práctica y teóricamente ilógico. (NF, 69)<sup>6</sup>

La ilogicidad del pesimismo radica, justamente, en que él es propiamente el reconocimiento del carácter inviable de la existencia. En ese sentido, se anula a sí mismo porque su conclusión *lógica* es el deseo de la muerte pronta. Teóricamente el pesimismo es contradictorio porque niega las condiciones mismas de su postulación –la viabilidad de la existencia–; prácticamente lo es porque sólo puede conducir a la «aniquilación por com-

---

<sup>5</sup> En una de las interpretaciones más lúcidas y productivas del dionisismo, Porter señala que éste debe ser entendido como un «pliegue» de lo apolíneo. Según este autor, al ser una fuerza limitante, lo apolíneo es también la fuerza que produce, al limitarse, el exceso del límite. Este exceso sería, justamente, lo dionisiaco. Siguiendo este razonamiento, ya se encontraría en los escritos tempranos de Nietzsche la idea, propia de los escritos de madurez, del carácter ficcional de todo dualismo: las distinciones entre ser y apariencia, entre fundamento y superficie son, en realidad, dobles de una única superficie. Si bien existen importantes puntos de contacto entre la interpretación de Porter y el presente trabajo –continuidad con los textos de madurez, fundamento como abismo–, hay también diferencias insalvables: mientras que Porter explica la ausencia de fundamento a partir de la idea de pliegue, aquí se entiende que Nietzsche lo piensa como simple imposibilidad. La diferencia principal que se establece en las lógicas que se siguen de cada interpretación reside en que, mientras que la idea de pliegue parte del orden (lo apolíneo) y explica desde allí la posición de un fundamento ficcional, la idea del fundamento como modo de ser inviable que se desarrolla aquí conduce a la comprensión del nacimiento del orden como un proceso creativo a partir de la nada. Como se verá en la segunda parte del trabajo, esta diferencia tiene importantes consecuencias en el planteo político del joven Nietzsche. Véase James I. Porter, *The Invention of Dionysus. An essay on The Birth of Tragedy*, Stanford, Stanford University Press, 2000, pp. 36-57, especialmente pp. 48 y 49. También Sloterdijk en su ensayo sobre *El nacimiento de la Tragedia* sostiene la primacía de lo apolíneo y la ruptura con el dualismo, a partir de lo cual Nietzsche desarrollaría un concepto de subjetividad en el que la autonomía sólo puede ser afirmada como una ilusión. Véase Peter Sloterdijk, *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, pp. 35-71.

pasión», ante la cual Nietzsche opone el arte. Por su parte, el dionisismo, en tanto movimiento hacia la contradicción originaria, revela el sinsentido de la existencia y conduce a una indiferenciación de límites y jerarquías que amenaza la subsistencia de toda comunidad. El fundamento sufriente, al que Nietzsche llama generalmente «lo uno primordial [*das Ur-eine*]», no puede subsistir por sí mismo; frente al impulso dionisiaco que se dirige hacia él se establece entonces la *necesidad* de un movimiento contrario que lo contenga. Una inversión tal debe hacer que el fundamento, lo inviable en sí, se vuelva algo otro de sí mismo. A este desplazamiento Nietzsche lo llama simbolización,<sup>7</sup> y en la medida en que lo uno primordial es propiamente dolor, ella debe conducir al no-dolor *-i.e. placer-*: «todo subsiste mediante el placer; cuyo medio es la ilusión. La apariencia permite la existencia empírica. La apariencia como padre del ser empírico: que no es el verdadero ser» (NF, 204). La mediación se articula, pues, a través del surgimiento de la dimensión estético-simbólica. Unas veces con el concepto de representación [*Vorstellung*], otras con el de fenómeno [*Erscheinung*] o el de apariencia [*Schein*], Nietzsche da cuenta del proceso que saca a lo uno primordial de sí y lo convierte en lo otro de sí: en tanto irrepresentable, ahora aparece, y, al aparecer, engendra de sí placer:

Las visiones de lo uno primordial pueden ser reflejos a decuados del ser. En tanto que la contradicción es la esencia de lo uno primordial, puede ser a la vez el dolor supremo y el placer supremo: el sumergirse en la apariencia es el placer supremo. (NF, 199)

Mientras que el fundamento, en tanto contradicción, no puede manifestarse, su reflejo, en tanto que no es el fundamento mismo sino una *forma* en la que aparece el fundamento, sí. Con el desdoblamiento en ser y apariencia *propio de la dimensión estética*, lo uno primordial, al ingresar en ella, se mediatiza y de ese modo se hace posible.<sup>8</sup> Así, mientras que en el fundamento el sufrimiento y la contradicción son una pura inmediatez y por ello inviables, al manifestarse, son contenidos de *-y por-* una forma. El dolor es por sí mismo imposible, pero la representación del dolor, no sólo es posible, sino también fuente de placer y, por ello, condición de la existencia. Como se ha visto anteriormente, el placer como condición de la existencia no hace referencia a la sensación empírica del

---

<sup>6</sup> Véase también NF, 166, 198, 199-200, 202-206, entre otros.

<sup>7</sup> «[E] símbolo [es] la transposición de una cosa en una esfera completamente distinta» (NF, 66)

<sup>8</sup> Como se verá más adelante en este apartado con relación a la filosofía de Schopenhauer, Nietzsche rompe con el dualismo entre ser y apariencia. Justamente este desdoblamiento sólo puede hallarse *en el interior* de la esfera de la apariencia, pero no distingue entre ésta *-la única viable-* y otra del ser.

placer –sería apresurado llamar a Nietzsche un hedonista–, sino a un modo de ser opuesto al dolor, entendido a su vez, según se ha visto anteriormente, como un *modo de ser invariable*. La *necesidad* de mediación se resuelve, pues, en la *transformación* de los puros sufrimiento y contradicción en contenidos de –y por– una forma, que, de ese modo, domina la fuerza indiferenciante de lo dionisiaco.

En su concepto, el contenido se identifica con lo uno primordial; de su caracterización como contradictorio se desprenden dos cuestiones fundamentales. En primer lugar que para existir precisa salir de sí, precisa la mediación de una forma. En segundo lugar que ninguna forma puede nunca dar cuenta de él acabadamente. En efecto, de una contradicción se sigue cualquier cosa y toda forma supone limitar su productividad infinita y cristalizar *un* sentido. El trabajo disolvente del contenido sobre la forma, que es necesaria, pero esencialmente insuficiente, es lo que Nietzsche llama dionisismo; lo apolíneo surge entonces como un impulso hacia la forma que nace como el reverso necesario de aquel trabajo.<sup>9</sup>

Las ideas nietzscheanas respecto del carácter necesario de la representación nace, pues, a causa del carácter sufriente y contradictorio de lo uno primordial. La comprensión de esta afirmación se vincula estrechamente con la herencia schopenhaueriana del planteo nietzscheano, ya que éste contiene un sutil desplazamiento del vínculo entre dolor y representación que supone, en última instancia, un corrimiento *ab ovo* de la metafísica del filósofo pesimista. Si bien es preciso un balance de las continuidades y rupturas de ambos planteos, no se intentará aquí realizar un análisis detallado para mostrar si el joven Nietzsche era o no un schopenhaueriano, o en qué medida lo era. Con relación a este punto se ha discutido si su filosofía temprana era o no «metafísica», dicho esto en el sentido de aquello que posteriormente Nietzsche «demolería a martillazos», y se ha intentado, asimismo, resolver la cuestión de si es posible o no encontrar en los textos nietzscheanos de juventud los puntos fundamentales de su pensamiento posterior. Nada de esto tiene mayor relevancia para el presente trabajo. El abordaje de la filosofía de Schopenhauer y su influencia en el joven Nietzsche interesa aquí a fin de explicitar algunos presupuestos que pueden ayudar a la comprensión del planteo. Por otro lado, interesan aquí particularmente los desplazamientos que realiza Nietzsche respecto de las ideas

---

<sup>9</sup> Para una lectura de lo apolíneo y lo dionisiaco en términos de tendencias hacia la forma y el contenido, respectivamente, véase J. A. L. J. Geijsen, *Geschichte und Gerechtigkeit. Grundzüge einer Philosophie der Mitte im Frühwerk Nietzsches*, Berlin /New York, Walter de Gruyter, 1997, pp. 134-162.

de Schopenhauer, pues es en ellos que se manifiesta más claramente la articulación conceptual de su propio planteo.

En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche reconoce explícitamente la influencia de Schopenhauer; en los escritos póstumos del mismo período, sin embargo, critica reiteradas veces su filosofía. La ambigüedad se agudiza cuando se hace una rápida revisión del uso que el joven filólogo hace de la palabra «voluntad»: unas veces aparece entrecorrida, otras no, y sólo a veces es empleada como sinónimo de «lo uno primordial». Las explicaciones psicológicas de esta ambigüedad pueden ayudar, pero nunca podrán establecer el lugar conceptual que ocupa la filosofía schopenhaueriana en el pensamiento de Nietzsche: en efecto, por un lado, Wagner y Rohde reconocían en sus propias obras la expresión filosófica de las ideas de Schopenhauer sobre la música y la cultura; incluso Burckhardt, en el que Nietzsche reconoció siempre un maestro, expresaba su afinidad con él; pero, por otro, aspectos fundamentales de la filosofía schopenhaueriana —p. ej. la doctrina de la negación de la voluntad— apuntaban a una dirección completamente opuesta a la que Nietzsche se dirigía con su escrito sobre la tragedia. Es decir, en el filósofo pesimista encontró un gran pensador y, asimismo, un símbolo que lo unía a su círculo más cercano, con el que compartía y en el que depositaba sus aspiraciones y admiración; pero, sin embargo, la filosofía schopenhaueriana era incompatible con aspectos fundamentales de su propio pensamiento. De modo que, mientras en los fragmentos póstumos las críticas y desplazamientos se desarrollan explícitamente, en su primer texto publicado lo hacen de un modo más velado.<sup>10</sup>

La ambigüedad también puede abordarse a partir del hecho de que, a pesar de las críticas, la filosofía schopenhaueriana ofreció algunas coordenadas básicas sobre las que Nietzsche desarrollaría posteriormente su propio planteo. Entre ellas se destaca la importancia del arte y su primacía sobre la ciencia, que se sustenta en el esquema metafísico planteado en *El mundo como voluntad y representación*. Para Schopenhauer el mundo fenoménico es una objetivación de la voluntad, entendida en clave kantiana como cosa en sí (WWV, 163-164). Anterior a toda representación y ajena a toda causalidad y determinación espaciotemporal, la voluntad es una unidad plena, no tiene partes, ni comienzo, ni fin. Sin embargo, su objetivación no es homogénea, sino que conoce diversos grados de

---

<sup>10</sup> Sólo en GT, 46, con relación a la lírica, Nietzsche manifiesta explícitamente su divergencia con Schopenhauer: «S c h o p e n h a u e r, que no disimuló la dificultad que el lírico representa para la conside-

perfección que van desde las propiedades comunes a todos los cuerpos (impenetrabilidad, peso, etc.) hasta el hombre, donde la voluntad se refleja a sí misma del modo más acabado (WWV, 187 y ss.).

Entre la voluntad y cada grado de objetivación media una «idea» (WWV, 239 y ss.). Ésta, si bien se encuentra ya en el ámbito de la representación, no tiene el sentido kantiano de un concepto de lo incondicionado que empuja al entendimiento hacia un conocimiento cada vez mayor, pero que ni es objeto de conocimiento ella misma, ni es aquello mediante lo cual algo puede ser conocido.<sup>11</sup> Schopenhauer entiende a las ideas en el sentido platónico, como formas o modelos eternos de las cosas individuales y, en ese sentido, objetos puros y privilegiados de conocimiento. Al igual que la voluntad, las ideas no se rigen por el principio de razón y se encuentran más allá del espacio y el tiempo. Las ideas son entonces la primera instancia del devenir plural de la voluntad. La comprensión más acabada del mundo vendrá dada, para Schopenhauer, por el conocimiento de estas ideas y no de las cosas particulares, que son sólo la manifestación de aquellas en el espacio y el tiempo. La ciencia no es un medio adecuado para acercarse a estas ideas: mientras que ellas escapan a toda relación causal, la ciencia permanece atada necesariamente al principio de razón. Entonces hace su aparición el arte como el género de conocimiento que reproduce las ideas inmutables (WWV, 243 y ss.).<sup>12</sup>

Con relación al antagonismo arte-ciencia, al que llama «la o p o s i c i ó n m á s i l u s t r e» (GT, 103), Nietzsche reconoce explícitamente el planteo schopenhaueriano – cuya fuente en este punto es, por supuesto, Kant– según el cual la ciencia es impotente para el abordaje de cuestiones metafísicas a causa de su completa pertenencia al ámbito fenoménico y la consiguiente imposibilidad de brindar conocimiento alguno sobre la cosa en sí. Es en el arte donde ambos autores encuentran el espacio adecuado para el planteo de aquellas cuestiones, aún cuando llegados a este punto y habiéndose sacado de encima el lastre que constituía la ciencia, las divergencias entre ambos se vuelvan cada vez mayores. Para Schopenhauer el arte obra como un aquietador que trae resignación y renun-

---

ración filosófica del arte, cree haber encontrado un camino para salir de ella, *mas yo no puedo seguirle por ese camino*».

<sup>11</sup> Véase Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. von Raymund Schmidt, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1990, pp. 355 y ss. (A 321, B 378 y ss.).

<sup>12</sup> Senn Taylor, «Nietzsche's Schopenhauerism», en *Nietzsche-Studien* 17, 1988, pp. 45-72. Allí el autor sostiene que, en última instancia, Schopenhauer no se aparta de la pretensión propia de la ciencia de alcanzar una comprensión «objetiva». En la misma dirección Sigridur Thorgeirsdottir, *Vis creativa. Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1996, p. 42-44.

cia frente al dolor inalienable de la vida (WWV, 352-253). El sufrimiento es esencial a la existencia: la voluntad es *siempre* voluntad de algo, es decir, aún cuando alcanza a satisfacer una necesidad, esa satisfacción no es otra cosa más que el nacimiento de otra nueva. Este proceso interminable determina la imposibilidad de eliminar el sufrimiento, ya que no es otra cosa que la «cohibición [*Hemmung*]» de la voluntad individual por un obstáculo que se interpone entre ella y su fin (WWV, 404). La voluntad permanece siempre insatisfecha y, por ello, es fuente inagotable de dolor, ya que no hay una finalidad última que termine con el surgimiento de nuevas finalidades particulares: quiero, entonces sufro.

En la medida en que el arte es entendido como conocimiento y comunicación de las «ideas» (WWV, 252), el sujeto que las conoce y comunica, el genio, es ajeno a toda volición; él es puro sujeto de conocimiento y, por consiguiente, libre de todo dolor. Así lo describe Schopenhauer en el § 38 de *El mundo como voluntad y representación*:

Pero, cuando una ocasión externa o nuestro estado de ánimo interno nos sustrae repentinamente de la corriente infinita de la voluntad, entonces el conocimiento nos salva de la esclavitud de la voluntad, la atención ya no se dirige más a los motivos del querer, sino que capta las cosas libres de su relación con la voluntad, es decir, las contempla sin intereses, sin subjetividad, de modo puramente objetivo, entregándose completamente a ellas, en la medida en que son meras representaciones y no motivos: entonces sobreviene, por una vez de sí misma, la calma, siempre buscada en primer lugar por aquella vía del querer, pero siempre huidiza, y eso es algo enteramente bueno para nosotros [*und uns ist völlig wohl*] [...].

Tal estado es aquel que describí arriba como indispensable para el conocimiento de las ideas, como pura contemplación, absorción en la contemplación, pérdida en el objeto, olvido de toda individualidad, suspensión [*Aufhebung*] del modo de conocimiento correspondiente al principio de razón y sólo ligado a relaciones, con lo que, a la vez e inseparablemente, la cosa particular contemplada se eleva a idea de su especie y el individuo que conoce a sujeto puro de conocimiento sin voluntad, y ahora, como tales, ambos no permanecen más a la corriente del tiempo y de las demás relaciones. (WWV, 266).

Ubicado más allá de la individuación espaciotemporal, el genio pierde su individualidad y gana, a la vez, calma, ya que el dolor esencial a la vida desaparece cuando ella es representada. Aquello que emancipa del sufrimiento es la contemplación: en la posición del espectador la vivencia del dolor es olvidada y reemplazada por el «estado del conocimiento puro», en el que no se desea ya nada.<sup>13</sup> Aún cuando el arte produce esta liberación sólo «por unos instantes» (WWV, 353), el artista alcanza a través suyo aquel estado reservado sólo a los más altos exponentes de la humanidad: el sabio y el santo. Por su

carácter efímero la experiencia estética es sólo una solución parcial al problema schopenhaueriano de la negación de la voluntad, que sólo encontrará una solución definitiva en la moral.

Sólo en la medida en que se mantiene permanentemente como sujeto puro de conocimiento el hombre puede redimirse, y desde el momento en que el hombre comprende que la voluntad es el fundamento del mundo, comprende también el sufrimiento de todos los hombres. La virtud es este conocimiento cuyo envés práctico es la compasión: más allá del *principium individuationis* se percibe que todos padecemos por igual: no hay diferencia entre los otros y uno mismo (WWV, 480-481). De la comprensión de la unidad de dolor que me une con los demás nace el imperativo de negar la voluntad. En relación con los otros, esta negación se expresa en sacrificios y caridad; respecto de uno mismo en la desatención total a todo lo relativo al hombre como cuerpo situado espaciotemporalmente: la salvación reside en el ascetismo.<sup>14</sup> No se trata ya de un *vistazo* a la unidad esencial del mundo que produce un breve apaciguamiento de la voluntad, sino una *renuncia* definitiva que conduce a la «resignación, al quietismo absoluto y al completo aniquilamiento de la voluntad» (WWV, 488-489).<sup>15</sup>

Una de las principales críticas que realiza Nietzsche a este planteo, ya presente en un texto escrito alrededor del año 1867, es decir, bastante anterior a *El nacimiento de la tragedia*, es que Schopenhauer intenta dar cuenta de algo de lo que no se puede tener ni conocimiento ni pensamiento alguno –la voluntad–, lo que resulta en una caracterización de la voluntad en términos propios del ámbito de la representación:

Schopenhauer exige, pues, que algo que no puede ser nunca un objeto [*i.e.*, la cosa en sí] sea, no obstante, pensado objetivamente. [*i.e.*, como voluntad]: por esta vía, sin embargo,

---

<sup>13</sup> «Ella [la voluntad de vivir] no puede ser superada [*aufgehoben werden*] más que por el *conocimiento*» (WWV, 515)

<sup>14</sup> «Él [el hombre] niega entonces esa esencia que aparece en él y que se expresa todavía a través de su cuerpo, su obrar revela ahora que su fenómeno es una mentira y entra en contradicción consigo mismo. Sin ser esencialmente más que un fenómeno de la voluntad, cesa de querer cosa alguna, se cuida de que su voluntad llegue a sostenerse de algo y busca afianzar en sí mismo la mayor indiferencia posible ante todo» (WWV, 489-490)

<sup>15</sup> Goedert entiende que la principal oposición entre Nietzsche y Schopenhauer se encuentra en el carácter afirmativo de la filosofía temprana del primero, en oposición a la negación de la vida propia del segundo. El punto de inversión entre los dos planteos se da, justamente, en torno a la noción de compasión: en ambos casos ella supone un reconocimiento del dolor primordial, pero mientras que la compasión schopenhaueriana, en tanto fenómeno moral, conduce a la negación de la voluntad, la compasión nietzscheana, en tanto fenómeno estético, conduce a la afirmación de la vida. Cf. Georges Goedert, «Dionisische Bejahung statt "Resignation". Zur "Umwertung" des Tragischen in Nietzsches "Geburt der Tragödie"», *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*, Würzburg, Königshausen & Naumann, 1994, pp. 173 y ss.

sólo podremos alcanzar una objetividad aparente, ya que una x completamente oscura e inalcanzable es cubierta, al igual que si fuesen ropas multicolores, con predicados tomados de un mundo que le es extraño a sí misma, el mundo de la apariencia. [...] todos los predicados de la voluntad son tomados del mundo fenoménico [...]. (S, 357)

No sólo el uso de la palabra «voluntad» delata la dependencia del planteo schopenhaueriano del ámbito de la representación, sino también el empleo de los predicados «unidad», «eternidad» y «libertad», que, de acuerdo con Nietzsche, «están todos ligados en su conjunto e inseparablemente con nuestra organización [*unsere Organisation*], de modo que es completamente dudoso que en general tengan algún sentido fuera la esfera humana de conocimiento [*menschlichen Erkenntnisssphaere*]» (S, 358).<sup>16</sup> Estos predicados no revelan nada acerca de la cosa en sí porque no serían otra cosa que los contrarios de las características fundamentales del mundo de la representación: pluralidad, temporalidad, causalidad. Que la cosa en sí no pueda ser, de acuerdo con el planteo schopenhaueriano mismo, objeto de conocimiento supone, y en ello reside la crítica de Nietzsche, que tampoco puede ser sujeto de determinación alguna. Toda predicación es propia del ámbito de la representación, de allí que todo lo que se diga de la cosa en sí sea o bien una determinación positiva –i.e., voluntad– o bien una negación de una determinación positiva –i.e., eternidad [*Ewigkeit*] = carencia de tiempo [*Zeitlosigkeit*]–; pero en ambos casos son cosas «tomadas a préstamo del mundo fenoménico» (*Ibid.*).<sup>17</sup>

En este mismo texto, a continuación de los pasajes citados y como conclusión parcial, Nietzsche cita a Schopenhauer para volverlo en su contra:

... desde fuera nunca será posible alcanzar la esencia de las cosas: cómo sea que se quiera investigar, no se conseguirá más que imágenes y nombres. (S, 358; WWV, 150)

El filósofo pesimista, entonces, no habría hecho otra cosa más que ofrecer imágenes y nombres de la cosa en sí, y no su comprensión adecuada. Esta crítica reaparece en los fragmentos póstumos de los años posteriores, en los que se sostiene la imposibilidad de conocer la cosa en sí que pierde ahora su denominación kantiana y es nombrada por lo general como «lo uno primordial [*das Ureine*]», pero también «lo verazmente existente [*wahrhaft Seiende*]», «lo que es por sí solo [*das Alleine*]» e incluso «voluntad», lo que

<sup>16</sup> Esta cita es una clara referencia al texto de Albert Lange, *Historia del materialismo*, lo que se percibe en la expresión «nuestra organización», característica de este autor. Véase la nota 19.

<sup>17</sup> Sin una referencia directa a Schopenhauer, pero bajo la clara impronta de Lange, estas ideas vuelven a aparecer años más tarde en el escrito póstumo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*: «La “cosa en sí” (esto sería justamente la verdad pura sin consecuencias) es totalmente inalcanzable y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje» (UWL, 879)

dificulta muchas veces el análisis. Sostiene Nietzsche en un fragmento escrito entre fines de 1870 y la primavera de 1871:

No hay nada en nosotros que pudiera reconducir a lo uno primordial [*auf das Ureine zurückzuführen wäre*]. La voluntad es la forma más general del fenómeno: es decir, el cambio de dolor y placer: supuesto del mundo, como la continua cura del dolor mediante el placer del contemplar puro. Lo que es por sí solo [*das Alleine*] sufre y, para curar la voluntad, para alcanzar la contemplación pura, proyecta. El sufrimiento, el anhelo, la carencia como fuente primordial [*Urquell*] de las cosas. ¿Puede no sufrir lo verazmente existente [*wahrhaft Seiende*]? El dolor es el ser verídico... El dolor, la contradicción es el ser veraz. El placer, la armonía es la apariencia.» (NF, 202)

Frente lo que antes se llamaba «cosa en sí», la voluntad es ahora el lugar donde el sufrimiento y la contradicción, al volverse objetos de contemplación, se vuelven fuentes de placer.<sup>18</sup> Es decir, ya supone algún tipo de mediación fenoménica, no es ya la pura inmediatez del dolor primordial, sino una forma de ilusión. En un revelador fragmento póstumo escrito entre fines de 1870 y abril del 1871 Nietzsche explicita de la siguiente manera la relación entre lo uno primordial y la voluntad:

...la voluntad no es ella misma otra cosa más que apariencia y sólo en ella lo uno primordial tiene un fenómeno. (NF, 207)

Estas críticas a Schopenhauer así como las conclusiones que se siguen de ellas son, en gran medida, fruto de la lectura de *Historia del materialismo*. Su autor, Friedrich Albert Lange, fue un post-kantiano que buscó completar la filosofía crítica del filósofo de Königsberg mediante referencias a teorías vinculadas con la organización sensorial del hombre. Más que desarrollar una teoría propia, expone y señala los errores o insuficiencias de diversos filósofos considerados por él como materialistas —o aquellos que se les opusieron de modo manifiesto—. Así, más que un pensamiento sistemático, Lange ofreció a Nietzsche algunos argumentos para el desarrollo de los cuestionamientos al concepto schopenhaueriano de voluntad. Principalmente, fueron las críticas al carácter trascendente de un supuesto fundamento «en sí» de los fenómenos lo que sirvió a Nietzsche como punto de apoyo en su crítica a Schopenhauer. Según Lange:

nosotros no encontramos por todas partes más que la posición empírica ordinaria entre el fenómeno y el ser, la cual, como se sabe, presenta al entendimiento infinitas gradaciones; lo que en tal grado de la especulación es un ser, se muestra en otro grado, por relación a un ser más profundamente oculto, como fenómeno; pero la verdadera esencia de las co-

<sup>18</sup> Véase Friedhelm Decher, «Nietzsches Metaphysik und der “Geburt der Tragödie” im Verhältnis zur Philosophie Schopenhauers», *Nietzsche Studien* 14, 1985, pp. 110-125, especialmente p. 116.

sas, el fundamento último de todos los fenómenos, nos son desconocidos; además, *esas dos ideas no son ni más ni menos que el último producto de una oposición determinada por nuestra organización [unsere Organisation]*, oposición de la no podemos decir si tiene valor alguno fuera de nuestra experiencia.<sup>19</sup>

La posición de un fundamento es, en realidad, el desplazamiento de un fenómeno a la posición de fundamento. Esto es, como se ha visto, lo que Nietzsche sostiene respecto del concepto de voluntad schopenhaueriano. El filósofo pesimista no habría hecho más que hipostasiar un concepto propio del ámbito fenoménico y el joven filólogo de lectura atenta no habría hecho más que señalar justamente eso, que la voluntad no es «cosa en sí» sino, ella también, fenómeno.

A través de Lange se produce, entonces, el corrimiento sutil, pero fundamental operado por Nietzsche respecto de la filosofía de Schopenhauer, con la que se había introducido esta disquisición sobre la relación entre estos dos pensadores: para el último el dolor de la vida es *consecuencia* del autodesgarramiento de la voluntad, mientras que para el primero la voluntad es ya representación y el fundamento de la vida —lo uno primordial— dolor:

La que sufre, lucha, se desgarrar es siempre solamente la voluntad u n a: ella es la acabada contradicción como fundamento primordial de la existencia. La individuación es, por lo tanto, r e s u l t a d o del sufrimiento, no causa. (NF, 166)

A partir de esta variación Nietzsche se muestra ubicado en un plano cualitativamente distinto del planteo schopenhaueriano. En el caso del filósofo pesimista, la voluntad como cosa en sí determina los marcos de la solución al problema del pesimismo: la ascética es el envés moral de la estructura ontológica del mundo. Por el contrario, el planteo nietzscheano problematiza el fundamento mismo. El dolor y la contradicción, en tanto modos de ser inviables, piden la creación, pero ésta, como tal, es incondicionada. A diferencia de Schopenhauer, la posición de un fundamento no supone en el caso de Nietzsche la posición de un sentido. Lo que el joven filólogo de Basilea mienta, de este modo, es un desplazamiento *in toto* del sistema de su maestro al ámbito de la representación. Si

---

<sup>19</sup> Friedrich Albert Lange, *Historia del materialismo*, traducción: D. Vicente Colorado, México, Juan Pablos Editor, 1974, pp. 185-186. Tanto Porter como Salaquarda coinciden en señalar la influencia de Lange con relación al carácter inaccesible de la cosa en sí y al carácter aparental o artístico de toda reflexión sobre el mundo. Sin embargo, mientras el primero hace hincapié en la importancia de Lange respecto de la temprana crítica de Nietzsche a Schopenhauer, el segundo —más interesado en destacar la permanencia de la influencia de Lange a lo largo de toda obra nietzscheana— señala cómo en esa época (fines de la década de 1860) Nietzsche entendía que el pensamiento de aquellos dos filósofos eran com-

la voluntad es ya fenómeno, entonces ¿qué queda en el fundamento? ¿Qué entidad tiene la cosa en sí? O, lo que es lo mismo, ¿a que se refiere Nietzsche con «sufrimiento y contradicción»? Ya se ha visto que, al ser anteriores a toda individuación, no podían ser interpretados en un sentido psicológico o fisiológico y que referían a un modo de ser inviable: mientras que en Schopenhauer el dolor se predica de las objetivaciones de la voluntad, en Nietzsche el dolor es anterior a toda objetivación.

En ese sentido, bajo aquellos nombres el joven filólogo señala al fundamento como simple apertura, es decir, como simple necesidad de creación. Referir de cualquier modo a la cosa en sí supone siempre una mediación simbólica –sea mediante conceptos o, más acabadamente, de la música– y eso es ya apartarse de la cosa en sí. El fundamento sólo puede ser señalado apartándose del fundamento: *él es ese apartarse*. Siempre se precisa alguna determinación que aleja de la indeterminación que le es propia. Valga la insistencia: caracterizarlo como indeterminado o como un sinsentido es ya una determinación y un sentido.

Se entiende entonces la necesidad de introducir sentido a través del acontecimiento incondicionado de la creación. Aquello que en el sistema de Schopenhauer ofrecía, en última instancia, la fuente de todo sentido, la cosa en sí, se revela ahora como resultado de un proceso y no como su origen –i.e., como algo condicionado–. Asimismo, se pierde el punto de partida del planteo moral de aquel: no tiene sentido plantear una moral ascética si no ya no hay nada que aquietar. De acuerdo con el planteo de Nietzsche, se trata, más bien, de hacer posible la existencia –paradójicamente– sobre la base de su imposibilidad fundamental. La creación artística se reubica entonces en un lugar privilegiado porque se revela ahora como el punto de partida de institución de la realidad y del hombre:

Porque sobre todo tiene quedar claro, para nuestra humillación y exaltación, que la comedia entera del arte no es representada en modo alguno para nosotros, con la finalidad de algo así como nuestro mejoramiento y formación, más aún, que tampoco somos nosotros los verdaderos creadores de aquel mundo del arte: por el contrario, sin dudar debemos presuponer de nosotros mismos que para el verdadero creador de ese mundo [i.e., lo uno primordial] somos ya siempre imágenes y proyecciones artísticas y que nuestra suprema dignidad reside en significar obras de arte –pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo–: mientras que, ciertamente, nuestra conciencia acerca de este significado nuestro apenas se distingue de la que tienen los guerreros pintados en un lienzo acerca de la batalla representada en él. (GT, 47, traducción levemente modificada por RPC).

---

patibles. Vease James I. Porter, *The Invention of ...*, pp.9-16 y 57-73. y Jörg Salaquarda, «Nietzsche und Lange», *Nietzsche-Studien* 7, 1978, 237-253.

Frente al «problema schopenhaueriano» (NF, 207), Nietzsche rechaza la solución moral del filósofo pesimista y desarrolla una salida estética: contra la inviabilidad ontológica que se encuentra en el comienzo mismo de su planteo, señala al arte como aquello capaz de introducir un sentido allí donde no lo hay. El proceso fundacional de la realidad, del mundo fenoménico, es entendido entonces en términos de creación artística. La importancia del desplazamiento del dolor hacia el fundamento mismo radica, pues, en que a partir de esa diferencia se resignifica la función del arte: deja de ser un puente o un tránsito efímero hacia la moral, donde se encuentra la cima de la filosofía schopenhaueriana, y se convierte en el espacio central donde se juega el núcleo del pensamiento del joven Nietzsche. En efecto, mediante el señalamiento del fundamento como pura inviabilidad que sólo puede existir a través de una manifestación apariencial, Nietzsche rompe con el dualismo entre ser y apariencia —propio de la metafísica de Schopenhauer<sup>20</sup>— y mienta de ese modo el carácter absoluto de la creación del mundo. Porque al eliminar la relación entre lo fundante y lo fundado, la institución de la esfera de la apariencia a partir de una pura indeterminación no puede tener, valga la redundancia, ninguna determinación y sólo puede ser pensada como el fruto de una aparición incondicionada —i.e. absoluta—: el fundamento *es* apariencia o no *es*. Pero si es apariencia ya no es fundamento, *ergo nihil*.

Lo uno primordial, antes que un punto de impugnación último, expresa más bien el carácter problemático de la existencia. La indiferenciación que yace en el fundamento ocupa en el argumento nietzscheano el lugar de una nada a partir de la cual nace el mundo fenoménico mediante una creación absoluta, entendida como un proceso de diferenciación. Lo dionisiaco no es el fundamento mismo, sino el movimiento hacia él y en ese sentido, presupone ya alguna mediación simbólica. Se dijo al comienzo de este apartado que lo dionisiaco planteaba el problema que hacía necesaria la aparición de lo apolíneo, sin embargo, de acuerdo a lo desarrollado hasta aquí ya se percibe la imposibilidad de plantear el problema sin implicar en él la solución: si lo dionisiaco no es nada sin mediación de lo apolíneo, la *aparición* del problema es ya su solución, puesto que esta es, justamente, el aparecer como tal.

En esta imbricación de lo dionisiaco con lo apolíneo, el primero es la tendencia a la destitución de todo aquello que el segundo instituye, justamente, para someterlo. En

---

<sup>20</sup> Para un abordaje de la ruptura de Nietzsche con Schopenhauer en relación con el dualismo, véase Sigridur Thorgeirsdottir, *op.cit.*, pp. 65-74.

tanto movimiento hacia una unidad indiferenciada, lo dionisiaco no puede nunca quedar atrapado acabadamente en una forma apolínea. Toda determinación es insuficiente para expresar una fuerza que tiende a lo indeterminado. Pero en la fuerza disolvente de lo dionisiaco se esconde también su infinita productividad, porque cada resquebrajamiento de la forma es la apertura a una nueva forma, todo límite traspasado es también la institución de un nuevo límite. La inevitable irrupción del dios agrario demanda fuerzas figurativas extraordinarias, pero su misma aparición *presupone ya* aquellas fuerzas, justamente porque su llegada sólo puede darse bajo una forma, *bajo la forma de la disolución*. Tras el desgarramiento de una apariencia no se encuentra más que otra apariencia. Cuando lo dionisiaco rompe una forma, inaugura en el mismo movimiento una nueva. Ni una ni otra subsisten por separado y sólo en su unidad se encuentra la fuente de una productividad estética excepcional.

### **Segundo apartado: Apolo**

Somos de la misma materia de la que están hechos los sueños, y nuestra pequeña vida está rodeada por un dormir.

WILLIAM SHAKESPEARE, *La tempestad*

Así como con la figura de Dioniso Nietzsche expresa una fuerza indiferenciante, con la de Apolo da cuenta del principio diferenciador que delimita contornos y produce una imagen. Se percibe con esta caracterización la doble faz del dios délfico: él es tanto el dios de la apariencia y la luz, como el dios de la medida. Si bien es posible establecer distinciones entre estos dos aspectos, en la lógica del planteo nietzscheano permanecen inseparables: establecer contornos es configurar algo, es hacer que algo como tal «aparezca». Una imagen es, en ese sentido, determinación. Belleza y medida son distintas formas de nombrar lo mismo. De este modo, la tendencia apolínea no refiere a la apariencia como la manifestación de algo ya existente y ordenado que habría permanecido oculto hasta la intervención de lo apolíneo, sino a la ordenación y creación mismas de aquello que aparece. Así, los conceptos vinculados a la visión no tienen tanto que ver con las condiciones externas a las cosas que permitirían su perceptibilidad —lo cual deja abierta la posibilidad de afirmar la preexistencia de la cosa al momento de su aparición—, sino a los presupuestos de las cosas mismas para existir como algo determinado. La ima-

gen de algo no tiene un correlato no estético, del cual sería su aparecer, sino que la imagen es la institución misma de la cosa. El puro ser indeterminado, como se ha visto en el apartado anterior, sólo muestra la necesidad de la apariencia, pero no ofrece ninguna determinación. Así pues, frente al carácter inviable de lo uno primordial, la posición de límites propia de lo apolíneo hace posible la visibilidad de las cosas, *i.e.*, la existencia *posible* de las cosas—.

De acuerdo con el planteo nietzscheano, lo apolíneo se despliega en dos dimensiones: por un lado, su faz estética se desarrolla a partir de la identificación de lo apolíneo con el mundo onírico; por otro, su caracterización como dios de la medida se establece en el primer capítulo de *El nacimiento de la tragedia* mediante su designación como imagen divina del *principium individuationis* schopenhaueriano. Respecto del primer aspecto, como divinidad de los sueños, lo apolíneo da cuenta de la necesidad de la apariencia. Nietzsche parte de las características del mundo onírico, porque en él se repite e intensifica el movimiento de la institución del mundo fenoménico. En los sueños el hombre es un «artista completo» (GT, 26), es decir, es quien crea todas las imágenes que él mismo contempla y, por ser su creador, comprende acabadamente. Pero, además, a la visión inmediata de todas las figuras se añade la «sensación traslúcida de su *a p a r i e n c i a*» (*Ibid.*). Así, el hombre que sueña sabe que sueña, que lo que percibe es una imagen y que, por lo tanto, existe otra realidad que se oculta bajo las ilusiones oníricas. Análogamente, el «hombre filosófico» —que, de acuerdo con una referencia inmediatamente posterior, parecería ser Schopenhauer—, presiente que la realidad de la vigilia también tiene un carácter aparential y que por debajo de ella yace otra realidad del todo distinta —en términos schopenhauerianos, representación y voluntad—. En la medida que la experiencia onírica se vive, por su carácter ilusorio, con «profundo placer y alegre necesidad», Nietzsche encuentra en aquella el medio por el cual «la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliadores» (GT, 27) que protegen al hombre del sufrimiento propio de la realidad primordial:

El sueño. Una transformación de dolores en visiones, en las que los dolores son rotos: hostil sensación de su irrealidad. (NF, 211)

El sueño expresa claramente la fuerza profiláctica de la apariencia porque supone una doble mediación respecto del fundamento sufriente de las cosas. Si el mundo fenoménico nace de la necesidad de apariencia instituida por lo uno primordial, que de ese modo se

redime y abre el ser a una existencia posible, el sueño es una expresión más elevada de aquella necesidad ya que es un mundo de apariencias montado sobre otro mundo de apariencias:

En efecto, cuanto más advierto en la naturaleza aquellos impulsos artísticos [*Kunsttriebe*] omnipotentes y en ellos un ferviente anhelo de apariencia, de lograr una redención mediante la apariencia, tanto más empujado me siento a la conjetura metafísica de que lo verdaderamente existente, lo uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera: nosotros, que estamos completamente presos en esa apariencia y *que consistimos en ella*, nos vemos obligados sentirla como lo verdaderamente existente, es decir, como un continuo devenir en el tiempo, en el espacio y la causalidad, dicho con otras palabras, como nuestra realidad empírica, y también la del mundo en general, como una representación de lo uno primordial engendada a cada momento, entonces tendremos que considerar ahora el sueño como la *a p a r i e n c i a d e l a a p a r i e n c i a y*, por consiguiente, como una satisfacción aún más alta del ansia primordial de apariencia. (GT, 38-39, traducción levemente modificada por RPC).

En el plano artístico, esta *necesidad de apariencia* que se expresa cabalmente en el sueño encuentra una intensidad análoga en el arte figurativo: ambos son «apariencia de la apariencia». Al igual que el hombre que sueña, el artista figurativo, crea un mundo de apariencias sobre otro igual y su obra mantiene con la cultura la misma relación que cualquier hombre con sus sueños. Como se verá en el apartado siguiente, lo que caracteriza al arte figurativo es, justamente, que el sinsentido fundamental de la existencia ha sido olvidado bajo las bellas formas. El contenido de las imágenes no refiere aquí en nada al fundamento sufriente, sino que expresan una existencia puramente estética: el mundo fenoménico, que ya es apariencia, queda, en tanto imagen artística, depotenciado. Los héroes y dioses homéricos, y las figuras bien delineadas de la escultórica griega se yerquen como las expresiones destacadas de la primacía de lo apolíneo, ya que en ellos nada parece referir al horror de la existencia, como luego lo harán los héroes trágicos. Así, «cuanto más lejos de lo que es verazmente, tanto más puro bello mejor es» (NF, 199, se respeta en la traducción la puntuación original). En esta inversión del platonismo se encuentra, pues, la comprensión de lo apolíneo como dios de la apariencia.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Heidegger cita este mismo fragmento como un anticipo de la filosofía nietzscheana de madurez, a la entiende como «platonismo invertido». Si bien él distingue explícitamente el período de juventud –aún cuando no lo aborde en profundidad– y el de madurez en Nietzsche, su interpretación, aún cuando refiere a este último período, coincide con la que se ha presentado aquí. Esto se percibe sobre todo en lo referente a la relación entre arte y verdad que son entendidos como opuestos, pero igualmente originarios. Es notable la similitud que, a la luz de la interpretación heideggeriana, puede establecerse entonces entre ambos períodos. Véase Martin Heidegger, *op. cit.*, pp.148-157, 189-207.

La otra dimensión de lo apolíneo, la medida, constituye una exigencia tanto ética como estética. En efecto, Nietzsche recuerda el «conócete a ti mismo» y el «no demasiado» inscriptos en Delfos y establece un paralelo entre éstos y la exigencia estética de belleza (GT, 40): ella consiste en la apariencia que, a su vez, tiene contornos que deben ser respetados para conservar su condición de apariencia. Sin límites no hay imagen, sin medida no hay belleza. Nietzsche da cuenta de este doble juego ético-estético a través de la referencia al *principium individuationis* de Schopenhauer:

Más aún, de Apolo habría que decir que en él han alcanzado su expresión más sublime la confianza inconcusa en ese principium y el *tranquilo estar allí* de quien se haya atrapado en él, e incluso se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del principii [sic] individuationis, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la apariencia, *junto con su belleza*. (GT, 28, traducción levemente modificada por RPC)

El principio de individuación refiere tanto a la esfera estética de la apariencia como al estado de serenidad que produce el estar contenido en una imagen determinada. Es decir, por un lado, la medida es institución de contornos que permite la formación de una imagen; no es sólo *respetar* límites, sino *limitación* misma. Frente a la indeterminación y el sinsentido del fundamento, la individualización determina y, de ese modo, crea un sentido. Mediante la posición de límites se pasa del puro ser –imposible e idéntico a la pura nada– a ser *algo*.<sup>22</sup> Lo apolíneo es la fuerza que instituye apariencia y que, para que sean tales, exige el respeto de sus contornos. Por otro lado, Nietzsche señala la *calma* que produce el respeto de los límites. Frente al desenfreno dionisiaco que conduce a la destrucción de todo orden práctico, lo apolíneo expresa el respeto al orden y las jerarquías sociales.

En esta interpretación del *principium individuationis* Nietzsche realiza un nuevo desplazamiento respecto de la filosofía de Schopenhauer que tiene como presupuesto el corrimiento desarrollado en el apartado anterior: al ubicar el sufrimiento como punto de

---

<sup>22</sup> Si bien puede percibirse cierto matiz hegeliano en la formulación de esta lógica del aparecer de algo, no sería adecuado equiparar ambos planteos: mientras que la posición de un límite y el aparecer de algo es para Nietzsche fruto de una creación a partir de lo indeterminado, para Hegel ese límite es un momento de un proceso inmanente en el que el algo mismo pone el límite que lo determina: «El límite propio del algo, *puesto así por él* como algo negativo que la vez es esencial, no es sólo límite como tal, sino barrera» (G. W. F. Hegel, *Ciencia de la lógica*, traducción A. y R. Modolfo, Buenos Aires, Hachette, 1956, p. 169, subrayado y traducción levemente modificada por RPC). Blasche ha explorado las similitudes argumentativas entre *El nacimiento de la tragedia* y el pensamiento de Hegel mediante una «traducción» de los términos centrales del libro sobre la tragedia a lenguaje hegeliano. El autor encuentra el mayor punto de contacto entre ambos en el esquema trino con el que ambos desarrollarían sus ideas (en Nietzsche, p. ej. Apolo, Dioniso, tragedia.); véase Siegfried Blasche, «Hegelianismen im Umfeld von Nietzsches "Geburt der Tragödie"», *Nietzsche-Studien* 15, 1986, pp. 59-71, especialmente 65-66.

partida, Nietzsche inscribe la redención en la «cosa en sí» misma y no, como Schopenhauer, en el hombre. La apariencia redime a lo uno primordial y, en ese sentido, la individuación es fuente de placer y no de dolor. La cita del *Mundo como voluntad y representación* presente en primer capítulo de *El nacimiento de la tragedia*<sup>23</sup> se dirige en una dirección contraria a la que Nietzsche señala: para Schopenhauer no puede haber redención en la apariencia, ya que en ella el hombre ignora el fundamento único del mundo y preso de la voluntad, desea y persigue los placeres sin saber que de ese modo sólo produce más dolor (WWV, 459). El hombre ajeno al conocimiento del autodesgarramiento de la voluntad es incapaz de negarla y queda atrapado en el mundo fenoménico. Sólo el conocimiento que suspende el principio de individuación puede negar el querer y suprimir de ese modo el dolor:

Así pues, del mismo modo que aquel que aún se encuentra atrapado en el *principium individuationis*, en el egoísmo, reconoce únicamente las cosas particulares y la relación de éstas con su persona, y aquéllas se convierten en motivos siempre nuevos para su querer, del mismo modo aquel conocimiento del todo, de la esencia de de la cosa en sí antes descrito, se convierte en un quietivo de toda y cada voluntad (WWV, 488).

Entonces, mientras que para Nietzsche el principio de individuación conduce a la redención, para Schopenhauer el camino es el inverso: sólo la negación de aquel principio puede redimir. Para el primero, en la medida en que el dolor se encuentra en el fundamento, la ilusión, el engaño y el ocultamiento son las únicas formas de suprimir el dolor, toda determinación es, pues, negación del sufrimiento. Para el maestro del pesimismo, en cambio, el ocultamiento —el velo de Maya— es la presencia misma del dolor, para él toda determinación es afirmación del sufrimiento y sólo el conocimiento rompe con el principio de individuación y conduce a la salvación (WWV, 515). Así pues, si bien para ambos el arte abre un espacio de redención, en cada caso esa apertura está determinada por distintas razones. Uno ve en el arte el ámbito de la creación de símbolos e imágenes y el otro el ámbito del conocimiento de las ideas, donde no rige el *principium individuationis*.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> «Como un mar embravecido, que, ilimitado por todos lados, levanta y abate rugiendo montañas de olas, un navegante está en una barca, confiado en la débil embarcación; así está tranquilo, en medio de un mundo de tormentos, el hombre individual, apoyado y confiado en el principium individuationis» (GT, 28; WWV, 457)

<sup>24</sup> «El arte propiamente dicho es la capacidad de crear imágenes» (DW, 564). Para Schopenhauer, en cambio: «Podemos, pues, describir al arte como el modo de considerar las cosas con independencia del principio de razón» (WWV, 252). Para esta distinción, véase Sallis, *op. cit.*, p. 40.

La inversión nietzscheana del concepto schopenhaueriano de representación muestra, desde otra perspectiva, lo que se dijo en el apartado anterior: si el dolor y el sufrimiento son figuras de lo que es práctica y teóricamente inviable, bajo la figura de lo apolíneo se mienta la necesidad de la creación, entendida como la introducción de un sentido en el sinsentido fundamental.<sup>25</sup> El «mundo como representación», que para Nietzsche es a la vez la esfera de la apariencia y de la medida, no es ya, como quería Schopenhauer, fruto del autodesgarramiento de la voluntad, sino del proceso de creación. Esta diferencia es fundamental porque es el punto en el que el joven filólogo invierte el planteo de su maestro y *sitúa la esfera estética en un lugar privilegiado frente a la esfera práctica*. Si la fuente del dolor es, como se ha visto anteriormente, el querer, entonces aquietando la voluntad, se apacigua el dolor. Por el contrario, si el dolor es anterior al querer, entonces la voluntad es algo surgido en segunda instancia y no lo originario, como pensaba Schopenhauer. Si lo uno primordial es inviable e inaccesible, sólo mediante representaciones podemos referirnos a él, es decir, en un plano que le es completamente heterogéneo. «Voluntad» es un nombre que damos a algo innombrable, es el modo de hacer representable algo que es lo opuesto de lo representable y, en esa medida, apariencia y no cosa en sí:

¿Cómo tendría que corresponderse una palabra-símbolo con la más profunda esencia, de la que nosotros mismos, junto con el mundo, somos réplicas [*Abbilder*]? Sólo como representaciones conocemos aquel núcleo, sólo llegamos a familiarizarnos con él en sus exteriorizaciones fenoménicas [*bildlichen Äußerungen*]: más aún, no hay en ningún lugar un puente directo que nos pueda conducir a él mismo. Incluso por una exacta autoevaluación reconocemos la vida entera de los impulsos, el juego de los sentimientos sensaciones afectos actos de la voluntad —como aquí tengo que añadir contra Schopenhauer— sólo como representación y no según su esencia: *y debemos decir firmemente que mismo la «voluntad» de Schopenhauer no es otra cosa que la forma más general de la apariencia de algo completamente indescifrable para nosotros.* (NF, 361)

Nada hay que nos pueda reconducir a lo uno primordial y sólo las representaciones nos son accesibles. En la medida en que la «voluntad» es ya representación, el mundo feno-

---

<sup>25</sup> La idea de inversión recorre todo el estudio en el que Simmel compara a Nietzsche y Schopenhauer. Lo que aquí se aborda bajo la inversión nietzscheana de idea de representación puede ser leído en el texto de Simmel en torno a la vida: mientras que para Nietzsche el único valor es la vida (i.e. la creación), para Schopenhauer lo es el no-vivir, el ascetismo. Esto tiene su correlato en otra inversión: mientras que para Nietzsche se «quiere porque se vive», para Schopenhauer «se vive porque se quiere»; en los términos desarrollados aquí: para el primero la voluntad no es nada antes de la aparición del mundo fenoménico, para el segundo, en cambio, ella es el sustrato eterno de la existencia, anterior e independiente de toda representación. Véase Goerge Simmel, *Schopenhauer y Nietzsche*, traducción F. Ayala, Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1950, pp. 21-32 y 157-180.

ménico no puede nacer de un acto de la voluntad. *El fiat mundus no es para Nietzsche un querer, sino un crear que no conserva ya ningún rastro de voluntad, él es puro y misterioso acontecimiento.*

Desde un punto de vista biográfico, podría afirmarse que el lugar de privilegio que ocupa el arte en el planteo nietzscheano se debe a su vínculo con Wagner y las esperanzas que depositaba en él como guía de una renovación cultural en Alemania. Sin embargo, desde el punto de vista del argumento desarrollado en *El nacimiento de la tragedia* y los demás escritos de esa época, la importancia suprema del arte radica en que la institución del mundo fenoménico es entendida por Nietzsche en términos de *creación artística*.<sup>26</sup>

La obra de arte y el individuo son una repetición del proceso primordial por el que el mundo es erigido... (NF, 166)

O también,

El proyectar la apariencia es el proceso artístico primordial. (NF, 203)

Hacer nacer la apariencia: en eso radica la creación artística. Pero, en tanto institución del mundo fenoménico, esa creación es también lo que posibilita la existencia: como se ha dicho anteriormente, la forma, la figura contiene y limita la fuerza indiferenciante de lo dionisiaco. De acuerdo con la retórica patológica empleada por Nietzsche en varias ocasiones, la creación expresa un proceso de *purificación*: al volverse apariencia, el sufrimiento se «descarga [entladet]» e instituye una existencia viable.

Al igual que Aristóteles en su *Poética*, Nietzsche asigna a las imágenes la capacidad de engendrar placer a partir de la representación de lo horroroso. Dice el filósofo de Estagira que «...obtenemos placer cuando contemplamos imágenes lo más precisas posible de las cosas en sí mismas desagradables de ver» (1448b 10-12, traducción Salvador Mas). Lo que prueba, según él, que las imitaciones son fuente de placer. La tragedia, por su parte, en tanto una especie de imitación,<sup>27</sup> engendra placer pero, en la medida en que es imitación de aquello que engendra temor y compasión, realiza la «purgación» o «purificación» [katharsis] de aquellas pasiones [páthemata] (1449b 26-28). Para Nietzsche,

---

<sup>26</sup> Roth ve en esto un punto de contacto de toda la obra nietzscheana y lo considera central para la comprensión de lo político en Nietzsche. Véase Florian Roth, «Die Absolute Freiheit des Schaffens. Ästhetik und Politik bei Nietzsche», *Nietzsche Studien* 26, 1997, pp. 87-106.

<sup>27</sup> «La tragedia, pues, es imitación de una acción digna y completa» (1449b, 24-25, traducción S. Mas)

de un modo similar, la representación es el resultado de un «proceso fisiológico» de supresión del dolor y producción de placer que tiene su análogo en la creación artística:

La voluntad,<sup>28</sup> en tanto dolor supremo, engendra de sí misma un éxtasis idéntico al contemplar puro y a la producción de la obra de arte. ¿Cuál es el proceso fisiológico? Una falta de dolor [*Schmerzlosigkeit*] debe ser engendrada de alguna manera – ¿pero cómo? Pero se engendra aquí la representación, como medio para el éxtasis supremo. (NF, 166)

La esfera de la apariencia nace, entonces, frente al dolor primordial, entendido como modo de ser inviable. Lo dionisiaco es la tendencia hacia lo irrepresentable, y sólo en la medida en que «se descarga en un mundo apolíneo de imágenes» (GT, 62) es capaz de manifestarse. La creación de imágenes, en su sentido más básico que no remite sólo a la creación de obras de arte, sino a la configuración misma del mundo fenoménico, puede ser entendida como una suerte de rodeo que refrena la fuerza indiferenciante que conduce a la disolución, es decir, como un

engaño a políneo, gracias a cuyo efecto debemos quedar descargados del embate y la desmesura dionisiaca. (GT, 138, traducción levemente modificada por RPC)

Lo apolíneo permite el desplazamiento de la fuerza disolutiva de lo dionisiaco que se sublima en imágenes y símbolos que constituyen, a su vez, la existencia empírica.

Ahora bien, ¿por qué lo uno primordial crea? ¿A qué se debe el «ansia primordial de apariencia (GT, 39)»? En la medida en que, de acuerdo con la interpretación desarrollada, nace de la nada, la creación no tiene presupuestos y supone un comienzo absoluto. La creación no se dirige hacia ningún fin último ni fue determinada por un proceso originario. En tanto absoluta, la creación primordial sólo se presupone a sí misma. Ajena también a las determinaciones propias de la acción, esta creación *ex nihilo* no supone tampoco un sujeto.<sup>29</sup> Si, como se ha dicho, lo uno primordial es sólo otro nombre para señalar un fundamento abismal, entonces decir que lo uno primordial crea es sólo otra forma de decir que en el comienzo sólo «hay creación», y nada propio de la esfera estética –su capacidad de engendrar placer, sus propiedades catárticas, etc.– debe algo a algo así como «la esencia misma de las cosas». Un fragmento póstumo escrito entre septiembre del 70 y enero del 71 lo expresa así:

---

<sup>28</sup> Aquí como sinónimo de lo uno primordial.

No tiene sentido afirmar la conexión necesaria de voluntad y representación: la representación se muestra como un mecanismo ilusorio que no necesitamos presuponer en la esencia de las cosas. Este mecanismo comienza ni bien la voluntad [aquí como sinónimo de lo uno primordial] *debe* volverse fenómeno. (NF, 113)

Sin embargo, la razón por la que «la voluntad debe volverse fenómeno» permanece inalcanzable. El origen de ese deber no es accesible, porque se sitúa en una región anterior a todo sentido y toda explicación en términos causales. Designar una razón sería predicar del fundamento algo propio de lo fundado. La causalidad es algo propio de la esfera de la representación, por lo tanto, no puede ser referida a la cosa en sí. Por lo mismo, toda predicación de multiplicidad o movimiento supone ya la mediación de la representación:

La multiplicidad y el movimiento sólo existen en la voluntad mediante la representación: tan sólo mediante la representación un ser eterno se vuelve devenir, voluntad, es decir, el devenir, la voluntad misma en tanto que produce efectos es una apariencia. Sólo hay eterna calma, puro ser. Pero, *¿de dónde sale la representación? Éste es el enigma [...]*. Entonces junto al ser eterno se encuentra otro poder completamente pasivo, el de la apariencia — *¡Misterio!* (NF, 113-114)

Si no es posible salirse del ámbito de la apariencia, entonces el origen de la apariencia permanece indescifrable. El misterio que envuelve a la creación que origina el mundo fenoménico solo deja espacio para la simple afirmación de su aparición: «hay representación». Pero, si tal aparición no tiene deuda ontológica alguna, ni con un fundamento, ni con un sujeto omnipotente y creador, si sólo su aparición hace posible el surgimiento de una subjetividad, entonces la creación primordial sólo puede ser conceptualizada en términos de un *acontecimiento milagroso*. Toda apariencia —*i.e.*, todo producto de una creación estética— debe su nacimiento a un proceso cuyo origen se encuentra más allá del sentido y de toda subjetivación, y que debe ser entendido como el origen de todo sentido y subjetivación. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche lo expresa con relación al mito, análogo artístico de la institución del mundo de la apariencia:

...el m i t o, *imagen* compendiada del mundo, que, *en cuanto abreviatura de la apariencia*, no puede prescindir del milagro. (GT, 145, traducción levemente modificada por RPC)

---

<sup>29</sup> Para un desarrollo de la creación desde el punto de vista del artista, véase Román Setton, «El proceso trágico de creación (*El nacimiento de la tragedia*)», *Instantes y azares – escrituras nietzscheanas*, año 2 nro. 2, 2002, pp. 143-161.

Este acontecimiento es, entonces, una institución originaria de sentido sobre la base de un sinsentido fundamental. Nada hay, pues, anterior al acontecimiento de la creación. Como tal, el acontecimiento es impredecible, es aquello que de la nada inaugura un nuevo espacio y un nuevo tiempo —el volverse devenir del ser—. De este modo conceptualiza Nietzsche un *fiat* artístico del mundo, que servirá de base para la comprensión del acto particular de creación de la obra de arte. El proceso originario de creación en el que aparece el mundo revela, como envés de los fenómenos instituidos, el fundamento como dolor y contradicción. Pero, como se ha dicho, ésa es una nominación *a posteriori* del fundamento (que sólo puede ser *visto* retrospectivamente). Esta creación que engendra, a la vez, el fenómeno y su fundamento, es el *éxtasis*:

Pero se engendra aquí la r e p r e s e n t a c i ó n, como medio para el éxtasis supremo. El mundo es ahora ambos a la vez, como núcleo de una voluntad terrible, como representación el mundo vertido de la representación, del éxtasis. (NF, 166)<sup>30</sup>

El éxtasis nace de la visión del fundamento sufriente y contradictorio. Su acontecimiento pone en juego la medida apolínea, ya que ella es, justamente, lo que nos aleja de aquel fundamento. Y, en la medida en que tiene lugar allí donde se borran los límites de la individualidad, es inseparable de un efecto transfigurador: el momento del éxtasis es aquel en el que el hombre ha dejado de ser hombre para pasar a formar parte de una unidad superior. Esa unidad no es, sin embargo, algo que ya estaba allí, *detrás* del mundo de los fenómenos, sino que es ella misma fenómeno. El éxtasis es, pues, el momento de productividad absoluta en el que se cruzan el fundamento abismal —que al ser nominado ha dejado de serlo— y su aparición —la forma más general del fenómeno—, el acto de institución de sentido. En ese sentido él es, en tanto señala al sufrimiento primordial y produce un efecto indiferenciante, plenamente dionisiaco y, en tanto momento originario de aparición, plenamente apolíneo.

La medida y la apariencia que caracterizan a la figura de Apolo son, pues, los presupuestos de la creación en su sentido propio, es decir, como surgimiento de la esfera estética a partir de la nada. Frente a la simple indeterminación, la determinación producida por lo apolíneo hace posible la existencia. Por otro lado, el proceso de creación, en tanto absoluto, da cuenta del sinsentido sobre el que se constituye. Es decir, el nacimien-

---

<sup>30</sup> Si bien el éxtasis consiste fundamentalmente en esta «doble» institución del mundo y su fundamento, también es señalado por Nietzsche como el momento en el que lo uno primordial se deja ver, no ya por

to de lo fenoménico no sólo muestra la necesidad de la apariencia, sino también la de la comprensión del fundamento como «abismo»; sólo así la creación obtiene su carácter propio, extático. Sin apariencia la existencia es inviable, pero sin «dolor primordial» no hay apariencia. Esta interdependencia de sinsentido original y creación de sentido Nietzsche la encuentra expresada en la *Transfiguración* de Rafael:

Ante nuestras miradas tenemos aquí, en un simbolismo artístico supremo, tanto aquel mundo apolíneo de la belleza como su substrato, la horrorosa sabiduría de Sileno, y comprendemos por intuición su necesidad recíproca. Pero Apolo nos sale de nuevo al encuentro como la divinización del principium individuationis, sólo en el cual se hace realidad la meta eternamente alcanzada de lo uno primordial, su redención mediante la apariencia: él nos muestra en gestos sublimes cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la visión redentora, y cómo luego el individuo, inmerso en la contemplación de ésta, se halla sentado tranquilamente, en medio del mar en su barca oscilante. (GT, 39-40)

La dinámica en la que se expresa la mutua necesidad que une a la apariencia y a lo uno primordial es la de lo apolíneo y lo dionisiaco; estos últimos son impulsos tendientes a una y otra esfera respectivamente. Pero en su interdependencia, estas fuerzas se revelan una como el envés de la otra: no hay institución sin destitución, ni ésta sin aquella. El predominio de una u otra puede dar como resultado distintas configuraciones del arte y la cultura, pero ninguna subsiste por sí sola. Sin embargo, para Nietzsche, las formas que surgen de esta dinámica de creación, disolución y nueva creación no son equivalentes en su valía. Según el filólogo de Basilea esta lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco conoce su momento más elevado cuando ninguna de ellas predomina sobre la otra y ambas se encuentran reconciliadas. La expresión artística de esta reconciliación es la tragedia.

### **Tercer apartado: tragedia**

Hasta aquí se ha intentado reconstruir las figuras de lo apolíneo y lo dionisiaco de un modo abstracto con el fin de comprender su estructura conceptual, que se articula en *El nacimiento de la tragedia* y los fragmentos póstumos de la época en torno a un pensamiento del arte. El lugar central que ocupa la esfera estética no se refiere, sin embargo,

---

ser volcado a la apariencia, sino por el rasgamiento de la apariencia. Véase GT, 28. Según la interpretación ofrecida, este último sentido de éxtasis no es contrario al expuesto, sino subordinado.

exclusivamente al proceso «metafísico» de institución de la realidad empírica desarrollado en analogía con sus ideas acerca de la creación artística o a la definición de criterios para el juicio estético. En la medida en que la escritura temprana de Nietzsche está comprometida con la posibilidad de una revolución cultural en Alemania, su atención se centra principalmente en el lugar central que ocupa el arte en la institución de una comunidad. El pensamiento temprano de Nietzsche se revela entonces como eminentemente práctico, ya que en él la teoría de la creación artística y sus ideas y esperanzas sobre la necesidad de un nuevo orden cultural permanecen inseparables.

Para Nietzsche una cultura es, ante todo, una ilusión que vela el fondo horroroso de la existencia y permite así a los hombres seguir viviendo:

Es un fenómeno eterno: mediante una ilusión extendida sobre las cosas la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida, de forzarlas a seguir viviendo (GT, 115)

En este sentido, aun cuando no toda cultura es *artística*,<sup>31</sup> toda cultura contiene una dimensión artística, ya que presuponen el elemento apolíneo de la apariencia y, como se ha dicho anteriormente, toda apariencia es fruto de una creación estética. Una comunidad es, entonces, fundamentalmente un orden estético, ya que su misma posibilidad se encuentra en la capacidad del arte de refrenar aquella tendencia unificante e indiferenciante de lo dionisiaco sin mediación.

La necesidad del arte nace a partir de la inestabilidad que genera la *irrupción inevitable de lo dionisiaco*, que con su llegada vuelve vanas todas las distinciones sociales y todas las instituciones –saberes, costumbres, normas– que hasta ese momento ordenaban la vida en común. Con esto el hombre comprende que lo que toda su vida percibió como realidad era tan sólo una apariencia, «siente náuseas» (GT, 57) y corre el riesgo de anhelar el «aniquilamiento por compasión» –que no es otra cosa que la dimensión práctica de aquel reconocimiento–. Frente a esta inviabilidad práctica de la «sabiduría dionisiaca» hace su aparición

el arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo s u b l i m e, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo c ó m i c o, descarga artística de la náusea de lo absurdo. (GT, 57)

---

<sup>31</sup> Nietzsche reserva el sentido propio de «cultura artística» para la cultura homérica, en la que al hombre «lo enreda el seductor velo de la belleza del arte» (GT, 116)

La cima del arte –lo sublime– se encuentra, pues, en la recreación estética del reconocimiento del absurdo de la vida y del abismo<sup>32</sup> que yace bajo la existencia empírica, que no conduce a la disolución porque cae bajo el efecto purificador de lo apolíneo:<sup>33</sup>

Lo espantoso o lo absurdo resulta *sublimador*, pues sólo en apariencia es espantoso o absurdo. (DW, 570)

El género artístico que toma este reconocimiento como su contenido propio es la tragedia; ella es el espacio abierto por la manifestación –apolínea– de conocimientos dionisiacos.<sup>34</sup> En la medida en que lo apolíneo expresa la posición de límites, la tendencia dionisiaca es completamente heterogénea a él. La irrupción de la desmesura dionisiaca es por ello incomprensible e ingobernable. Por otra parte, el efecto disolutivo de lo dionisiaco que se expresa en la «orgía babilónica» no es viable prácticamente porque disuelve todo orden. La tragedia se sitúa en medio y por encima de ambas tendencias, ya que no niega lo dionisiaco, sino que lo incorpora como su contenido y de eso modo encuentra la forma de viabilizarlo y, con él, la existencia misma. Al sublimarse en imágenes apolíneas lo dionisiaco no se ve debilitado sino potenciado, ya que, al estar contenido en una forma, su fuerza no conduce a la disolución, sino a la creación:

Cuanto más vigorosamente fue creciendo el espíritu artístico de lo apolíneo, tanto más libremente se desarrolló el dios hermano Dioniso. (DW, 556)

---

<sup>32</sup> Véase Sallis, *op. cit.*, p. 58.

<sup>33</sup> Para un análisis de lo sublime como «sometimiento artístico de lo espantoso» (GT, 57), véase Christian Lipperheide, *Die Ästhetik des Erhabenen bei Friedrich Nietzsche. Die Verwindung der Methaphysik der Erhabenheit*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, pp. 17-32.

<sup>34</sup> En su conocido estudio sobre lo apolíneo y lo dionisiaco en Nietzsche, Vogel se pregunta por el origen de la oposición nietzscheana de estas divinidades, teniendo en cuenta que es una oposición desconocida para la antigüedad, desconocimiento que el prometedor filólogo de Basilea no podía ignorar. En un desarrollo excesivamente detallado respecto de la cronología y los datos particulares, el autor indaga la relación de Nietzsche con Wagner, quien ya en 1870 describe la tragedia como un «compromiso de lo apolíneo y lo dionisiaco» (Richard Wagner, «Über die Bestimmung der Oper», *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper* (1871-1879), ausgewählt und mit einem Nachwort herausgegeben von Egon Voss, Stuttgart, Reclam, 1996, pp. 5-40, especialmente p. 18). El autor asigna a Wagner la primacía de la idea a partir de distintos elementos como la «dependencia espiritual» de Nietzsche respecto del músico, la presencia de la pintura de Genelli «Bacchus unter den Musen» en Triebtschen, en la que se encuentran representadas las dos divinidades, –a la que le dedica un capítulo–, entre otros. Véase Martin Vogel, *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*, Regensburg, Mittelbayrische Druckerei und Verlagsgesellschaft, 1966, pp. 95-148.

Pero esa transformación de lo dionisiaco en apariencia no sólo opera como contención, sino que crea «una posibilidad más alta de la existencia» y alcanza «en ella una glorificación más alta (mediante el arte)» (DW, 571). En la tragedia, el artista, al ser quien instituye los contornos de la apariencia, se revela como creador absoluto. Él es el creador que sabe que crea y que nada lo condiciona en su creación, porque lo que se representa en su obra es justamente la contradicción —el sinsentido— y el sufrimiento —la inviabilidad— del fundamento. Y es en esta creación incondicionada donde se expresa las capacidades creativas supremas del hombre, posibles sólo en las grandes individuidades del arte; porque «tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo el genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte» (GT, 47-48, traducción levemente modificada por RPC). El genio reproduce en su obra el acto de institución del mundo fenoménico, propio de lo uno primordial. De allí que el arte sea «la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida» (GT, 24) y revele el sentido de la existencia.

La tragedia muestra cómo el genio, además de contener con su obra las peligrosas consecuencias del reconocimiento del sinsentido último de la existencia, cumple una tarea constructiva. En la tragedia, el reconocimiento del absurdo es recreado y se vuelve contenido de una obra de arte capaz de transformar aquella tendencia práctica hacia el aniquilamiento en una imagen compartida del mundo que viabiliza la existencia para aquellos que la comparten. Esta existencia así concebida no es ya, sin embargo, el mero *factum* del existir; sino que sobre éste el arte —trágico— aparece como un suplemento que la eleva y dignifica, la justifica y redime.<sup>35</sup> En la tragedia el arte se carga de una significatividad extrema, porque ya no es sólo «bella apariencia», sino que lo que se manifiesta bajo una forma es el verdadero trasfondo de la existencia. En la obra del genio, pues, se combinan armónicamente un *contenido* metafísico supremo —que, sin embargo es por sí mismo inviable— y la *forma* capaz de hacer de él una representación bella —mediante la cual se hace posible la existencia—.

---

<sup>35</sup> En GS Nietzsche contraponen claramente la actividad laborativa y la vida puesta al servicio de la creación artística: sólo esta última es valiosa; el trabajo, entendido como mera reproducción de las condiciones de existencia, no tiene ningún valor y el hombre que vive para el trabajo en nada se diferencia de una planta: «El trabajo es una ignominia porque la existencia no tiene por sí ningún valor» (GS, 765); «¡Qué otra cosa cabe hallar en la necesidad de trabajar de todos esos millones sino la pulsión de existir a

Esta potencia creadora que se expresa en la tragedia —que no sólo es capaz de viabilizar la existencia al volverla un fenómeno estético, sino que la lleva a su punto más alto— realiza su cometido gracias a su *fuerza transfiguradora*. El arte trágico como suplemento de la existencia, «colocado junto a ella para superarla» (GT, 151), logra instituir una imagen unitaria del mundo cuando el hombre abandona su individualidad y mediante una transformación mágica [*Verzauberung*] participa de aquella imagen. En la tragedia no hay pues representación ni acción mimética, sino la presencia misma de lo que en ella se expresa.<sup>36</sup> En el escenario, Dioniso y los héroes trágicos no son representados, sino que se encuentran realmente presentes. «Verse a uno transformado a sí mismo delante de sí» (GT, 61), en eso consiste el efecto trágico primordial. Es en esta capacidad transfiguradora donde el drama trágico se contrapone al espectáculo apolíneo-mimético:

Y aquí está la cuna del drama. Pues su comienzo no consiste en que alguien se disfrace y quiera producir un engaño en otros: no, antes bien, en que el hombre esté fuera de sí y se crea a sí mismo transformado y hechizado. (GMD, 521)

Esta transformación desencadena el debilitamiento de la propia identidad individual y la entrada en otro modo de existencia:

En el estado de «estar fuera de sí», el éxtasis, sólo es preciso un paso más: no retornamos de nuevo a nosotros mismos, sino que ingresamos en otro ser, de modo tal que nos portamos como transformados mágicamente. De aquí procede, en última instancia, el profundo estupor ante la contemplación del drama: el suelo vacila, la creencia en la indisolubilidad y fijeza del individuo. (GMD, 521-522)

El éxtasis no conduce, sin embargo, a una disolución pura, porque en la tragedia la ruptura del principio de individuación es un fenómeno estético. En esto radica la diferencia esencial entre los bárbaros dionisiacos y los griegos dionisiacos. La indiferenciación como proceso histórico es la «orgía babilónica» y la consiguiente disolución de todo orden. En tanto que no-artística le falta el elemento apolíneo que delimita y distancia de la eli-

---

toda costa, esa misma pulsión omnipotente que empuja a las plantas que languidecen a penetrar con sus raíces el duro pedregal!» (GS, 764).

<sup>36</sup> Esa fuerza presentificadora de la tragedia es presentada por Nietzsche como el resultado del proceso histórico-estético que culmina en la obra de arte trágica: «en el período más antiguo de la tragedia, *Dioniso* [...] no está verdaderamente presente, sino sólo representado como presente [...]. Más tarde se hace el ensayo de mostrar como real al dios y de representar como visible a cualquier ojo la figura de la visión, junto con todo el marco transfigurador [...]. Ahora se le encomienda al coro ditiámbico la tarea de excitar dionisiacamente hasta tal grado el ánimo de los oyentes, que cuándo el héroe trágico aparezca en escena éstos no vean acaso un hombre cubierto con una máscara deforme, sino la figura de una visión nacida, por así decirlo, de su propio éxtasis» (GT, 63)

minación directa de toda jerarquía. Contrariamente, la tragedia produce una reunificación diferenciada porque en ella el estallido de las jerarquías es sólo representado. El «olvido de sí» que produce lo dionisiaco «saca» al hombre fuera de su individualidad para reinserterlo en otra esfera donde se *cierra* una imagen compartida del mundo. Es decir, la unidad que resulta de la experiencia trágica no es una simple, sino una unidad determinada.

Lo que sutura esta unidad es una interpretación común del mundo. Pero, lo común no está dado aquí por una coincidencia de opiniones, sino por participar de aquella interpretación. La condición del ingreso a esta «imagen compendiada del mundo» es justamente la transfiguración. La unidad no es fruto de un acuerdo, sino de un proceso de alienación en el que el hombre deja de ser un particular para ser él mismo parte de aquella imagen. Así, la unidad procede de un doble juego dionisiaco-apolíneo, propio de la tragedia: el hombre tiene que salir fuera de sí —efecto dionisiaco— para *transformarse* —en esto hace su aparición lo apolíneo— en el personaje de un relato que comparte con una comunidad. Este relato es, valga la redundancia, el mito.

La necesidad del mito para la reconstrucción y renovación de la cultura alemana es sin duda una de las principales o, quizás, la principal afirmación de *El nacimiento de la tragedia*. El renacimiento de una cultura trágica en el que Nietzsche tiene depositadas sus esperanzas encuentra en el mito su condición necesaria, porque

toda cultura, si le falta el mito, pierde su fuerza natural sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mitos *cierra* [*abschliesst*] la unidad de un movimiento cultural entero. (GT, 145, traducción levemente modificada por RPC)

La constitución del mito se vuelve, pues, una cuestión central tanto para la estética como para el pensamiento práctico nietzscheano. En el mito se cruzan, justamente, el arte y la política: su nacimiento es un acontecimiento estético —la milagrosa reconciliación de lo dionisiaco y lo apolíneo— que tiene como correlato la institución de un orden político-cultural.

En la conceptualización de la configuración y función del mito se percibe con claridad la impronta de Wagner que, como en el caso de Schopenhauer, marca pero no determina el propio desarrollo de Nietzsche. Es preciso en este punto abordar los aspectos centrales de la relación entre el músico y el joven filólogo; en primer lugar porque permite una clara comprensión del marco de ideas, aspiraciones y metas en el que se desarrolla

el argumento de Nietzsche y, en segundo lugar, porque redonda en una mejor comprensión de su concepción del mito, punto nodal de su pensamiento de juventud y particularmente de sus aspectos práctico-políticos.

\* \* \*

La referencia a la antigua Grecia como momento sublime de la humanidad ha encontrado entre los intelectuales alemanes de la primera mitad del siglo XIX muchas y variadas expresiones. De todas ellas, el abordaje de Wagner es el que sirvió a Nietzsche como principal antecedente de su propio planteo. Claramente, no por la precisión filológica del músico, sino por la posición que ocupaban los griegos en su planteo estético-político: en ellos encontraba Wagner no sólo una cierta «bella eticidad» referida a la unidad inmediata de todos los aspectos de la vida de una comunidad, sino también el ejemplo de la «obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*]», en la que todas las esferas del arte se encontraban reunidas y no, como las veía en su época, dispersas y fragmentadas (KuR, 108-111).<sup>37</sup> En ese sentido, la referencia a los griegos cobra cierta intensidad polémica, ya que define una comprensión del arte y la política opuesta a la presente y prefigura en base a ella una tarea (KuR, 126-127). Sin embargo, la perspectiva revolucionaria que profesaba le impide al joven Wagner postular un simple retorno al orden griego; así, la necesidad de articular revolución y helenismo conduce al músico a plantear la insuficiencia del arte griego, por un lado, y la distinción entre «renacimiento [*Wiedergeburt*]» y «nuevo nacimiento [*Neuem Geburt*]» del arte, por otro.

Desde una perspectiva que más tarde abandonará, el joven Wagner encuentra en el angostamiento nacional la principal limitación del arte griego. Lo que una vez logró el arte para una nación, deberá lograrlo ahora para toda la humanidad:

La tarea que tenemos por delante es infinitamente mayor a la que una vez fue llevada a cabo. Así como la obra de arte griega atrapó el espíritu de una bella nación, así la obra de arte del futuro debe atrapar el espíritu de la humanidad libre más allá de todas las limitaciones de las nacionalidades. (KuR, 127)

El lugar y función del arte es el mismo. Lo que cambia es la unidad de referencia de su actuación. El desplazamiento de la nación a la humanidad no sólo señala la estrechez del arte griego, sino también la causa de su caída que reside, justamente, en su particularis-

---

<sup>37</sup> Véase también GMD, 518.

mo. Así, con cierta flexión cristiana, Wagner encuentra la solución en el amor universal que los griegos no estaban en condiciones de alcanzar:

No, no queremos volver a ser griegos, porque lo que los griegos no sabían y a lo que se debió su destrucción, eso lo sabemos *nosotros*. Su caída, cuya causa reconocimos tras largas miserias y a partir de un profundo sufrimiento común, nos indica directa y claramente lo que debemos llegar a ser: nos indica que tenemos que amar a todos los hombres para amarnos nuevamente a nosotros mismos con vistas a poder tener de nuevo alegría en nosotros mismos. (*Ibid.*)

Frente al «deshonroso y esclavizante yugo del *universal* mundo de la producción [*allgemeinen Handwerktums*] con su pálida alma dineraria» (*Ibid.*, cursivas de RPC) ya no alcanza una existencia artística pero *particular* como la de los griegos.

Ante la insuficiencia que encuentra en el retorno al mundo griego, Wagner distingue entre renacimiento y nuevo nacimiento. Esta distinción le permite al músico afirmar la grandeza de los antiguos griegos sin que ello signifique un abandono de su perspectiva revolucionaria. Lograr que el arte se relacione con la humanidad como lo hizo en la antigüedad helénica con relación a la nación griega es, desde esta perspectiva, algo completamente distinto a una restauración:

Pues, de hecho, sólo la *revolución*, y no la *restauración*, puede brindarnos nuevamente aquella obra de arte suprema [la tragedia]. (KuR, 126)

Justamente, porque frente a la restauración, mediante la cual persistiría el particularismo, la revolución posibilita el surgimiento de una obra de arte universal:

Sólo la *gran revolución de la humanidad*, que en su comienzo una vez hizo pedazos la tragedia griega, puede también ganar esta obra de arte para nosotros, porque sólo la revolución puede, a partir de su más profundo fundamento, hacer nacer nuevamente y de un modo más bello, noble, y universal *aquello* que ella arrancó y devoró al espíritu conservativo [el griego] de una cultura más bella, pero más limitada de un período anterior. (*Ibid.*)

La revolución rompió con la tragedia y el Estado griego (KuR, 127), pero no para poner punto final a una existencia bella, sino para quebrar su particularismo. Mientras que la opción restauradora —el «renacimiento»— brinda la posibilidad de una existencia bella, pero limitada y destinada a caer, la revolucionaria —el «nuevo nacimiento»— abre el horizonte de una existencia bella, pero universal y verdaderamente emancipadora.

Sin embargo, en el planteo de *El arte y la revolución* persiste un matiz restaurador: si bien frente al predominio de lo económico-utilitario el arte aparece como una

fuerza revolucionaria, su meta es *volver* a ser conservador (KuR, 131); es decir, que no se encuentre en oposición a la tendencia general de su época, sino que la consolide. Pero, no se trata simplemente de subvertir o asegurar el *status quo*: en oposición a la fragmentación vigente, la «verdadera» obra de arte es aquella que construye una unidad. No sólo porque se presenta ella misma como unidad de las distintas artes —plástica, poesía, música, etc.—, sino porque ella misma es la encarnación [*Inbegriff*] de una esencia unitaria, que puede ser particular, v. gr. una nación —como en el caso de la tragedia con relación a los griegos—, o la humanidad —como en el caso de la, aún ausente, obra de arte del futuro [*Kunstwerk der Zukunft*] en relación con la humanidad libre. Una vez que el arte revolucionario logre frenar y revertir la fragmentación, la misión del arte será, justamente, conservar la unidad alcanzada. La distinción entre arte revolucionario y arte conservador revela así la tarea específica del arte como tal: *instituir una unidad mediante la representación de esa unidad*. Según Wagner,

Con los griegos, la obra de arte acabada, la dramática, fue la encarnación de todo lo representable a partir de la esencia griega; en una profunda vinculación con su historia, ella *fue la nación misma* que con la representación [teatral] de la obra de arte se paró *frente a sí misma*, se concibió a sí misma y, en el correr de pocas horas, igualmente se consumió a sí misma para su propio, noble goce. (KuR, 125, cursivas de RPC)

Y también en *Ópera y drama*:

Según su significado [más propio], el arte no es otra cosa que el cumplimiento de la exigencia de reconocerse a sí mismo en la representación de un objeto admirado o querido, de reencontrarse a sí mismo en los fenómenos del mundo externo realizados mediante su representación (OuD, 163)

Aquella unidad representada es la unidad de un pueblo. No se trata necesariamente, como ya se ha visto, de una unidad nacional. Aún cuando en *Ópera y drama* Wagner reconoce el lugar de privilegio del pueblo alemán, su discurso no se orienta a la exaltación de la nación germánica. Por el contrario, si el pueblo alemán es reconocido frente a otros, se debe, precisamente, a su «inocente interioridad carente de la estrecha particularidad nacional» (OuD, 57).<sup>38</sup> Sólo en la medida en que escapa a las determinaciones locales y se desarrolla naturalmente lo popular es la fuente más productiva del arte. La conocida contraposición entre pueblo y masa, expresa, por un lado, un sujeto libre capaz de crear artísticamente y, por otro, un nombre para la fragmentación improductiva. La tarea que se plantea Wagner en *Ópera y drama* consiste, precisamente, en desarrollar una concepción

de la obra de arte que revierta el proceso que ha convertido al pueblo en masa.<sup>39</sup> La solución que encuentra es expresada en su doctrina de la obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*]. Ésta es, justamente, la respuesta a la absolutización de las artes particulares que constituyen la contracara de la falta de un sujeto unitario como fuente del arte.

Ahora bien, la unidad del pueblo que la obra de arte total representa está dada por una visión común del mundo. Según Wagner, la gran multiplicidad y diversidad de los fenómenos hace imposible para el hombre comprenderlos tal cual son realmente. Hace falta, pues, una fuerza a la vez poética y aglomerante que permita una aprehensión viable para el ojo humano, que de unidad a esa multiplicidad inabarcable. A esa fuerza Wagner la llama *Dichtungskraft*, palabra que en alemán reúne los dos sentidos mencionados, el sujeto que ejerce esa fuerza es el pueblo, el nombre de esa aprehensión común es el mito:

En el *mito*, la *Dichtungskraft* común del pueblo comprende los fenómenos tan sólo como el ojo corporal puede verlos, y no tal cómo son en sí realmente. (OuD, 161)

Si el pueblo se representa a sí mismo en el arte, y al hacerlo se da unidad, ello es consecuencia de que el contenido de la obra de arte verdadera es, justamente, el mito. Él es la materia del drama: «el pueblo se vuelve *en el mito* creador del arte» (OuD, 162, cursiva de RPC). El acto creador y artístico es pues, por excelencia, el mito. La obra de arte es el modo en el que ese acto se encarna, pero si le falta el mito es pura forma sin contenido, mero esteticismo. En referencia a los griegos dice Wagner que «[I]a tragedia griega es la *realización artística* del contenido y el espíritu del mito griego» (OuD, 163, cursiva de RPC), y por eso fueron ellos los únicos que hasta hoy pudieron dar a luz la verdadera obra de arte del drama (OuD, 161). El artista cabal es aquel que toma el mito y lo hace visible para una comunidad. Pero el contenido de la obra de arte no es producto de su genialidad, sino que le viene dado por el mito, cuyo origen se encuentra en la existencia en común de un pueblo, que se revela así como el artista primordial del arte:

El poeta trágico sólo comparte el contenido y la esencia del mito del modo más convincente y comprensible, y la tragedia no es otra cosa que el acabamiento artístico del mito mismo, el mito por su parte, la poesía de una visión común de la vida. (OuD, 164).

---

<sup>38</sup> Véase también OuD, 55-56.

<sup>39</sup> Véase Sebastián Abad, «Die ästhetische Revolution des Tragischen», en *Jahresband des Deutschsprachigen Forschungszentrums für Philosophie*, Hrsg. Mirko Wischke, Olomouc, Nakladatelství Olomouc, 2005, pp. 40-49, especialmente 41-43.

Estos planteos wagnerianos sirvieron en gran medida de base para el desarrollo de las ideas del joven Nietzsche respecto del arte y la política. En primer lugar, la referencia a los griegos, cuya función, como se ha visto, no está carente de vacilaciones en el caso de Wagner, será uno de los ejes articuladores del pensamiento temprano de Nietzsche. Al igual que en el caso del músico, para el filólogo de Basilea tampoco será sencillo compatibilizar el elogio a los griegos con las esperanzas en una revolución cultural. En este último caso, como se verá más adelante, la tensión se da entre el llamado explícito a un *renacimiento*, entra en tensión con el reconocimiento de la imposibilidad de cualquier tipo de retorno: el desarrollo de una concepción del nacimiento del genio como acontecimiento deja de lado toda posibilidad de una restauración, ya que aparece como la llegada de algo completamente nuevo. En segundo lugar, la convicción de que la posibilidad de una cultura se encierra en la vitalidad del mito es quizás el punto de mayor continuidad entre estos dos autores. Sin embargo, el modo de entender el mito y su constitución, representa un punto ruptura fundamental entre ambos. Es decir, ambos afirman la necesidad del mito como eje articulador de la cultura, pero difieren en el modo de comprender su relación con el pueblo. De una y otra manera de entender este vínculo se van a desprender distintas concepciones prácticas que permiten establecer el desencuentro conceptual entre el músico y el filólogo con anterioridad a la ruptura pública en 1876.

El punto de mayor distancia entre ambos se encuentra en la comprensión del lugar y función de la música. En la introducción a *Ópera y drama* Wagner es particularmente claro:

*el error en el género artístico de la ópera se encuentra en que de un medio de la expresión la música se hizo un fin, y del fin de la expresión (el drama), un medio. (OuD, 19)*

Con vistas a reencaminar la obra de arte operística, Wagner desarrolla todo su argumento en contra de la absolutización de la música –representada eminentemente por Rossini (OuD, 43-48)– y a favor de la primacía de lo dramático (OuD, 108). Según el músico, el drama es el punto culminante en la imagen que un pueblo tiene de sí mismo y es, en esa medida, el punto culminante del arte mismo que, como se ha visto, tiene como meta la representación clara del contenido del mito (OuD, 63). La música, por su parte, es el medio por el que sale a la luz la creación dramática del poeta. Pero es en ésta última dónde radica la fuerza productiva capaz de dar vida al mito. Wagner ilustra esta relación

entre música y drama mediante una analogía con las funciones del hombre y la mujer en la procreación:

*según su naturaleza, todo organismo musical es – femenino, sólo da a luz, pero no procrea; la fuerza procreadora yace fuera de él, y sin la fecundación de esta fuerza, no es capaz de dar a luz. – Aquí yace todo el misterio de la esterilidad de la música moderna. (OuD, 116).*

Y un poco más adelante:

Así como la melodía popular viva es inseparable de la viva poesía popular, y separada de esta muere orgánicamente, así el organismo de la música es capaz de dar a luz a la verdadera, viva melodía, cuando es fecundada por los pensamientos del poeta. La música es la que da a luz, el poeta el procreador; y, cuando quiso no sólo dar a luz, sino también procrear, la música había llegado a la cumbre del sinsentido. (OuD, 118)

Como se verá más adelante, por su comprensión de la música, Nietzsche habita esa cumbre. Justamente porque para él aquella fuerza productiva que Wagner sólo encuentra en el drama, se encuentra propiamente en la música. En esta última cita se encuentra, pues, el núcleo central de la divergencia entre el joven filólogo y el músico.

Las ideas de Wagner sobre la música, sin embargo, no permanecieron invariables a lo largo del tiempo. En su *Beethoven*, escrito en los mismos años en los que mantuvo una fluida relación con Nietzsche, el músico declara su adopción del pensamiento de Schopenhauer como propio, lo que supone una revisión de las ideas expuestas en *Ópera y drama*. En efecto, la concepción schopenhaueriana de la música es incompatible con la primacía del drama sostenida por Wagner en sus escritos de juventud. Para el filósofo pesimista la música es una réplica de la voluntad misma y, por lo tanto, anterior a toda representación o concepto. Esta inversión respecto al planteo de *Ópera y drama* produce ciertas ambigüedades en *Beethoven*, ya que, a pesar del reconocimiento de la primacía de la música frente al drama, Wagner se esfuerza por evitar una conceptualización que pueda conducir a aquello que antes había sido el principal blanco de sus críticas: la absolutización de la música. El resultado es un planteo en el que la inversión del vínculo entre ambas esferas va acompañada de una interdependencia recíproca:

La música –que no representa las ideas contenidas en los fenómenos del mundo, sino que, por el contrario, es ella misma una idea abarcadora del mundo– comprende en y por sí misma al drama en su totalidad, porque el drama mismo, por su parte, expresa la única idea del mundo adecuada a la música. El drama supera completamente las barreras del arte poético del mismo modo que la música aquellas otras, a saber, las artes figurativas, de modo tal que su efecto yace único en lo sublime [...]. Así pues, no nos equivocaremos cuando queramos reconocer en general en la música la capacidad apriorística de los

hombres para la configuración del drama. Del mismo modo como construimos para nosotros el mundo de los fenómenos mediante la aplicación de las leyes del espacio y el tiempo que se encuentran prefiguradas a priori en nuestro cerebro, así estaría prefigurada también esta representación conciente de la idea del mundo en el drama mediante aquellas leyes internas de la música que se hicieron válidas tan inconscientemente en el dramaturgo, como aquellas leyes de la causalidad que son aplicadas inconscientemente para la apercepción del mundo de los fenómenos. (B, 65-66)

La música sin el drama permanece ajena al mundo fenoménico, es pura inmediatez sin contenido; el drama sin la música es impotente, una mediación superficial.

Alejado ya de sus ideas revolucionarias y bajo la influencia de la lectura de Schopenhauer, Wagner desarrolla sus ideas sobre el arte con relación al *tipo de conocimiento* del mundo que brinda y no ya con su función unificadora. Por otra parte, su discurso se ancla en la particularidad en la que antes encontraba un obstáculo y refiere ahora al «espíritu», la «naturaleza» o la «nación» alemana, cuya esencia más propia es reformadora y no, justamente, revolucionaria (B, 38). En medio de estos cambios se reconoce, sin embargo, una continuidad respecto del origen popular del arte, ya que el pueblo sigue siendo el sujeto de la creación artística, aún cuando no sea ya el mito lo que se encuentra en el centro de la escena, sino el genio en el que se encarna el espíritu de un pueblo, como se encarnó el espíritu alemán en Beethoven.

Así pues, mientras que la referencia a los griegos y la fuerza unitiva del mito suponen fuertes puntos de continuidad entre el pensamiento de Wagner y el de Nietzsche, la primacía del drama sobre la música, propia de *Ópera y drama*, y la concepción del arte como un tipo de conocimiento que se encuentra en *Beethoven* trazan una divisoria insalvable entre ambos autores. En el caso de la subordinación de la música, Nietzsche no puede seguir a Wagner en las consecuencias que se siguen de la misma, a saber, que la primacía del drama conduce a un origen popular del mito. Esta idea es incompatible con las ideas estéticas del joven filólogo acerca del carácter fundamental de lo uno primordial y el carácter incondicionado de la creación estética en su sentido más propio. Mientras que para Nietzsche la referencia a lo originario se pierde en la nada, lo popular supone para el músico un núcleo sustancial.<sup>40</sup> Por otra parte, la idea del arte como conocimiento que Wagner toma de Schopenhauer conduce, en su desarrollo, a una concepción práctica

---

<sup>40</sup> Müller entiende que ésta es la principal diferencia entre ambos autores. El emplea esta diferencia para caracterizar este período de la obra de Wagner como «democrático» y «comunista», en contraposición a la «predilección de Nietzsche por los grandes hombres» que resulta en una tendencia antidemocrática; véase Renate G. Müller, «Anmerkungen zu Nietzsches Tragödieproblem. Von der Schulzeit bis zu den

antagónica a las esperanzas de Nietzsche en una revolución cultural. Aun cuando en Wagner se desarrolle de un modo ambiguo, la consecuencia que se sigue de estas ideas, desarrollada explícitamente por Schopenhauer, es la comprensión del arte como un aquietador de la voluntad que conduce a la resignación y la renuncia (WWV, 352-353).

\* \* \*

El lugar central que ocupa el mito en el pensamiento temprano de Nietzsche tiene, pues, una importante antecedente en Wagner. En efecto, tal como lo había tematizado este último, para el joven filólogo el mito nomina el momento instituyente de una unidad a partir de la representación de esa unidad: el mito unifica mediante la creación de una imagen común del mundo. Así pues, en la medida en que la institución del mito no está determinada por nada, más que por el acto instituyente de esta imagen, el mito se revela como forma infundada y fundante. Ambos autores reconocen de este modo la prioridad de la creación frente a toda otra instancia determinante. Toda unidad, cultura, pueblo e historia<sup>41</sup> se inicia y culmina con el mito, fruto de una creación artística.

Aun cuando el mito es, para Nietzsche, una imagen, no reside en ello su fuerza unificante. Contrariamente a Wagner, que la situaba en la *Dichtungskraft* como posibilitante de la visibilidad y comprensión común de los objetos del mundo, Nietzsche entiende que la unidad instituida por el mito tiene su fuente en la música:

¿Cuál fue la fuerza que liberó a Prometeo de su buitre y que transformó el mito en vehículo de la sabiduría dionisiaca? La fuerza, similar a la de Heracles, de la música. (GT, 73)

Como se ha visto anteriormente la unidad no es un efecto apolíneo, sino dionisiaco. Si el mito unifica, se debe a que rompe con los particularismos y reconduce a una unidad que, si no es contenida de algún modo, concluye en una plena indeterminación donde puro ser y pura nada son indistinguibles. En el mito, el momento apolíneo de la apariencia es un paliativo a la fuerza indiferenciante de lo dionisiaco cuyo *medium* es la música que, por un lado, precisa y llama a la imagen y, por otro, al expresarse a través de ella, la plenifica de sentido:

---

Vorarbeiten zur "Geburt der Tragödie" unter Berücksichtigung des Verhältnisses zu Wagner», *Nietzscheforschung* 2, 1995, pp. 236-253, especialmente p. 250.

<sup>41</sup> «el mito es comienzo y fin de la historia» (OuD, 230)

Dos clases de efectos son, pues, los que la música dionisiaca suele ejercer sobre la facultad artística apolínea: la música hace *intuir* alegóricamente la universalidad dionisiaca, y la música hace aparecer además la imagen alegórica en una *significatividad suprema*. De estos hechos, en sí comprensibles y no inasequibles a una observación un poco profunda, infiero yo la aptitud de la música para hacer nacer el *mito*, es decir, el ejemplo significativo, y precisamente el *mito trágico*: el mito que habla alegóricamente acerca del conocimiento dionisiaco. (GT, 107, traducción levemente modificada por RPC)

El mito trágico es pues una «mostración [*verbildlichung*] de la sabiduría dionisiaca por medios artísticos apolíneos» (GT, 141, traducción modificada por RPC). Por su fuerza universalizante, la música diluye las particularidades y reconduce a una pura unidad; la imagen apolínea, por su parte limita aquél proceso indiferenciante y configura una imagen común, que se encuentra así por encima del nivel de la individualidad atómica. La tragedia tiene entonces dos aspectos. Por un lado, refiere a la recreación artística de la disolución del principio de individuación —lo que permite la transformación—, por otro, refiere a la recreación estética del reconocimiento del carácter abismal del fundamento de la existencia. Así pues, en tanto que transfigurador y contenedor, el mito trágico es aquello capaz de suturar una *unidad determinada*.

Frente a otros tipos de ilusiones viabilizadoras, la especificidad del mito reside en que toma la sabiduría dionisiaca como su contenido propio. Ahora bien, esto no supone una determinación del contenido *material* del mito. La referencia al fundamento sufriente es puramente formal:<sup>42</sup> los griegos percibían los horrores de la existencia a través de la historia de Prometeo y el coro de sátiros, Shakespeare mediante las vicisitudes de Hamlet y los alemanes mediante la música de Bach, Beethoven y Wagner. En la «naturaleza» sin algún tipo de mediación simbólica no es posible encontrar ningún contenido. Lo que introduce el dionisismo es el saber del carácter incondicionado de la creación que instituye el mito y es eso difiere de las otras formas de ilusión.<sup>43</sup> Si en el fundamento al que refiere la sabiduría dionisiaca no puede hallarse más que absurdo y contradicción; entonces, por un lado, otorga a la tragedia una «significatividad metafísica» (GT, 134), consistente en señalar el núcleo contradictorio de la existencia, y por otro, señala el carácter incondicio-

---

<sup>42</sup> Sobre el sentido de mito como «esquema» y las tensiones que genera en el pensamiento temprano de Nietzsche, véase Peter Poellner, «Der frühe Nietzsche und die Verklärung der Natur», *Nietzscheforschung* 3, 1996, pp. 279-291.

<sup>43</sup> Tanto Poellner, bajo la idea de un «meta-mito», como Porter, bajo la de «el mito de la ausencia de mito», retoman la idea general de que *toda* ilusión viabilizadora es un mito. De ese modo se pierde la especificidad que Nietzsche otorga al término «mito». Para lo que estos autores llaman «mito», en sentido amplio, Nietzsche reserva la palabra «cultura». Véase Peter Poellner, *op. cit.*, pp. 282-283 y James I. Porter, *The invention of ...*, pp. 148-163.

nado del acto instituyente de sentido a partir de ese sinsentido. La tragedia es una forma más elevada de ilusión justamente porque, al tomar el mito como su contenido propio,<sup>44</sup> da cuenta de la capacidad creativa del hombre que, en tanto réplica del proceso de institución del mundo, señala el punto más alto de su existencia.

Ni pura particularidad, ni pura unidad. El hombre ha dejado de ser hombre, se ha transfigurado, pero no se ha fundido en un puro ser, sino que participa de *una* imagen común del mundo, participa del mito, que se le impone como un padecimiento. Es en tanto *páthos* que él es efectivo. Tal como la entiende Nietzsche, la tragedia como institución mediante la cual el mito cobra vigencia es central porque lo que en ella el drama no es acción sino, justamente, *páthos* (GT, 62-63). De ese modo, el contenido del mito se impone y es vivido como real. De allí que, cuando se encuentra vivo en el seno de una comunidad, el mito preserva, unifica, conduce, legitima y da sentido a la existencia del pueblo, que se percibe y constituye a sí misma a través de él.<sup>45</sup>

Si se toman en cuenta las particularidades biográficas que separan al músico del filósofo, podría decirse que la principal diferencia entre Wagner y Nietzsche respecto al mito reside en que el primero, en tanto entusiasta revolucionario, está convencido de la productividad de lo popular y el segundo no puede negar la llegada de la época de las masas, pero desconfía de su grandeza. Correspondientemente, uno reconoce el origen popular del mito, y el otro repite una y otra vez la necesidad de limitar y contener la unificación irrestricta.

Lo dionisiaco irrumpe, nace la ilusión que lo contiene, se constituye *una* cultura. Pero la catástrofe —el fin del drama— es inevitable. El mito da fuerza y unidad a una cultura, pero es finito, en su nacimiento está señalada la hora de su muerte, aun cuando, como se verá más adelante, en ella está inscripto también su renacimiento:

*Pues es destino de todo mito irse deslizando a rastras poco a poco en la estrechez de una presunta realidad histórica, y ser tratado por cualquier tiempo posterior como un hecho ocurrido alguna vez, con pretensiones históricas (GT, 74)*

Bajo la figura del mito está inscripta, pues, tanto la fuerza capaz de suturar una identidad cultural, como el destino declinante de la misma. A través del mito no se realiza ningún destino histórico; por el contrario, bajo la figura de lo dionisiaco —constituyente esencial

---

<sup>44</sup> «La verdad dionisiaca se incauta del ámbito entero del mito y lo usa como simbólica de sus conocimientos, y esto lo expresa en parte en el culto público de la tragedia...» (GT, 73)

del mito— como fuerza que irrumpe y quiebra todo orden establecido se expresa la imposibilidad misma de una realización tal. Un orden cultural es, entonces, fruto de una reconciliación entre lo apolíneo y lo dionisiaco que produce una interpretación común del mundo en la que los miembros de una cultura *participan*. Pero aquella reconciliación es fruto de un éxtasis, no lo es ni de la acción, ni del acuerdo de los hombres. Tampoco, como se ha dicho recién, es la realización de un destino histórico. La reconciliación es fruto de un acontecimiento, en el sentido de la irrupción espontánea de algo inesperado e incalculable. Como observador el filósofo puede identificar elementos apolíneos y dionisiacos en distintos momentos históricos, pero nada puede decir acerca de la llegada del acontecimiento de su reconciliación.

### **Excursus: el genio como acontecimiento**

Cerca de ella están las Gorgonas, hermanas tuyas dotadas de alas y piel de serpiente, terror de los mortales, pues ningún hombre que las vea conservará ya su aliento.

ESQUILO, *Prometeo encadenado*.

Serían preciso dioses para dar leyes a los hombres.

J. J. ROUSSEAU, *El contrato social*

Sólo en *El nacimiento de la tragedia*, el genio es expuesto sucesivamente como la unidad misma que produce la música dionisiaca (GT, 33), como el espejo donde la «voluntad» se contempla a sí misma (GT, 37), como el creador de la obra de arte (GT, 42, 44), como creador del mundo (GT, 45), como individuo situado en una posición especial *entre* la masa (GT, 97), como sujeto de determinaciones nacionales (GT, 104, 130: genio helénico; GT, 153: genio alemán). En los fragmentos póstumos, por su parte, se destaca la figura del genio como cumbre y finalidad de la humanidad (NF, 161, 354-355). Aun cuando en éste caso la figura del genio se encuentre estrechamente vinculada con la apologética wagneriana, no deja de señalar un lugar específico en el desarrollo de las ideas nietzscheanas sobre el arte y la cultura. En efecto, todas estas caracterizaciones, a pesar de referirlo en contextos y desde perspectivas diversas, señalan en el genio el lugar espe-

---

<sup>45</sup> Véase Robert E. McGinn, «Culture as Prophylactic: Nietzsche's *Birth of Tragedy* as Cultura Criticism», *Nietzsche Studien* 4, 1975, pp. 75-138, especialmente p. 124.

cífico de la creación, tanto en su sentido más propio como creación primordial del mundo apariencial a partir del dolor y la contradicción primordial, como en la réplica de ese proceso que se da en la creación de la obra de arte.

En ese sentido, la ambigüedad que presenta la figura del genio en los textos nietzscheanos de juventud se explica, justamente, porque en tanto lugar de la creación se constituye como un espacio indecible respecto de la institución de una unidad: él es, a la vez, ajeno a y parte de la unidad, su creador y su resultado. Si se atiende a la fenomenología de la tragedia expuesta por Nietzsche en los primeros capítulos de *El nacimiento de la tragedia*, sería preciso concluir que el genio helénico es fruto de un proceso de sucesivos acercamientos entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Pero la lógica misma del proceso trágico de creación lo sitúa por fuera de ese proceso. La unión entre lo apolíneo y lo dionisiaco es un «acto milagroso» (GT, 25) que no se explica por los hechos que la preceden. Esa unión acontece por la intervención de algo externo que llega para cerrar la unidad. Aquello trascendente que llega para crear un espacio de inmanencia no puede sino permanecer en un espacio indecible respecto de la unidad creada, ya que sólo es posible afirmar su carácter trascendente a partir de la inmanencia que crea, es decir, inexistente antes de la creación misma. En la institución de la unidad el acto es anterior a la potencia, el acto instituye la potencia. Esta es lo que permite caracterizar al proceso de creación como un acontecimiento. Porque, justamente, el acontecimiento es aquel acto puro que no presupone una potencia, sino que la hace posible y que, al hacerlo y por el hecho de hacerla posible, se niega como acto puro.

El genio, en su sentido primordial, es ese acto puro. Él se encuentra más allá de su creación, pero ese más allá sólo es posible a partir de la creación. En ella el genio se pone a sí mismo como finalidad, y la creación es el rodeo necesario que el genio debe realizar para poder ponerse como fin y cumbre de la creación:

... en los santos y los artistas se encuentra el fin, entonces ni ante ni detrás de nosotros, sino fuera del tiempo. Este fin, pues, conduce a través de la humanidad hacia fuera de ella. Contra toda presunción, los grandes genios no levantan aquí y allá sus cabezas para preparar una cultura general o una aniquilación ascética de sí mismo o un Estado universal. ¿Hacia dónde, entonces, señala la existencia del genio? ¿hacia qué fin existencial más alto? Esto sólo podrá ser aquí presentido con estremecimiento. [...] el genio no existe a causa de la humanidad: más bien, él es de hecho la cumbre y el fin último mismos. (NF, 354-355)

El genio es acontecimiento. Sólo bajo esta definición se atrapa su lugar específico ya que, por su función propia, es ajeno a —y fuente de— toda determinación: él es el creador del mito pero, como tal, no puede ser ya un hombre, porque el mito se encuentra antes de lo humano como su condición de posibilidad.<sup>46</sup> El genio es pues una aberración, un monstruo. Sólo puede existir más allá de lo humano, en la contemplación del fundamento horroroso de la existencia, imposible para el mortal:

El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con el artista primordial del mundo... (GT, 47-48)

El milagro tiene lugar cuando el genio no se ve aniquilado por ver a los ojos a aquella Gorgona, sino que toma ese horror como fuente de productividad artística. En ese momento es a la vez sujeto y objeto de la creación:

...pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar vuelta a los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez, poeta, actor y espectador. (GT, 48)

La obra del genio consiste, pues, en la creación del mundo; a través suyo se produce aquel pasaje de la nada a la ilusión que posibilita la vida. El nacimiento del genio no tiene presupuestos, no hay condiciones para su llegada. Ella es la irrupción inesperada de la ilusión a partir del fundamento sufriente y contradictorio de la existencia. Pero esta ilusión no es fruto de una acción artística, sino el simple acontecer de su aparición: la lógica de la creación no es la de la *praxis*, sino la del *páthos*. Allí donde hay vida, tubo lugar un acontecimiento *genial* que la hizo posible, ya que toda vida es ilusión y toda ilusión creación genial: «El genio tiene la fuerza para cargar sobre sí al mundo con una nueva red de ilusión» (NF, 130). Por lo dicho, no corresponde establecer aquí una analogía cristológica. El genio no es la encarnación *del* sujeto todopoderoso. Y no lo es porque la *creatio ex nihilo* nietzscheana no es producto de un sujeto. Más bien es pura creación, el simple aparecer de la existencia. El genio *es él mismo* este puro acontecimiento.

---

<sup>46</sup> Eugen Fink entiende que esta concepción del genio «caracterizado por lo sobrehumano» es una «prefiguración del superhombre» (Eugen Fink, *op. cit.*, p. 41). También Karen Joisten, siguiendo a Fink, refiere a esta concepción del genio para mostrar la ruptura de Nietzsche tanto con el pensamiento teocéntrico como antropocéntrico y la construcción de un planteo «transantropológico» que, según la autora, marca una continuidad a lo largo de toda la obra nietzscheana, véase Karen Joisten, «Nietzsches Verständnis des "Genius" in der frühen Phase seines transanthropologischen Denkens», *Nietzscheforschung* 2, (1995), pp. 193-204.

En la figura del genio se expresa entonces también el lugar del renacimiento de lo trágico. Justamente porque en él se vuelve efectiva la unión de lo apolíneo y lo dionisíaco. Entendido en su vínculo con el genio el llamado «renacimiento» no puede ser entendido entonces como un retorno a los griegos o a cualquier otro «pasado venerable», porque la irrupción del genio y su obra son por entero novedosas. En ese sentido el «retorno» o «renacimiento» no refieren a un contenido específico de lo trágico, sino al acontecimiento incondicionado de la reconciliación. Lo esperado no es el coro ditirámico, sino una fuerza capaz de poner fin a la «cultura socrática».

#### **Cuarto apartado: Sócrates - Penteo**

DIONISO: El mísero despojo que tienes en tus brazos, Ágave, fue Penteo, quien quiso reprimir nuestro éxtasis...

EURÍPIDES, *Las Bacantes*.

Una de las características de las culturas superiores es su capacidad para el renacimiento

JACOB BURCKHARDT, *Reflexiones sobre la historia universal*.

La lucha entre lo dionisíaco y lo apolíneo es fuente de distintas configuraciones del arte y la cultura. La disolución de una forma es, a la vez, el nacimiento de una nueva y mientras se encuentran presentes ambas divinidades, no importa cual de ellas predomine, la cultura permanece en un horizonte artístico. De acuerdo con Nietzsche, tras largas transiciones se produjo una reconciliación entre lo apolíneo y lo dionisíaco que se expresó en la institución de la tragedia como forma sublime del arte. En la medida en que la tragedia es fruto del equilibrio de las fuerzas instituyente y destituyente de lo apolíneo y lo dionisíaco, su destrucción sólo es posible a partir de un elemento heterogéneo que pudiera romper el equilibrio: la muerte de la forma más elevada de arte sólo puede tener lugar, entonces, a partir de la irrupción de un elemento no artístico. Este elemento antiestético es Sócrates.

Es conocida la caracterización nietzscheana de esta figura en *El nacimiento de la tragedia*: él es el autor intelectual de la muerte de la tragedia. Pero también se ha mostrado una y otra vez que sería erróneo concluir a partir de ello que Nietzsche desprecia la

figura del maestro de Platón.<sup>47</sup> En efecto la imagen del «Sócrates que cultiva la música» no permite una comprensión lineal y sencilla ya que en ella se combinan dos elementos heterogéneos (Sócrates y la música) que parecían destinados a repelerse como imanes de igual carga. En el marco del presente trabajo, antes que un abordaje relativo a la crítica nietzscheana a Sócrates y todo lo que el representa, interesa la figura de Sócrates como expresión del momento disolutivo del mito y el lugar que ocupa en relación con una concepción catastrófica de la historia, en base a la cual se insertan las esperanzas del joven filólogo en un renacimiento de la tragedia.

A la represión del éxtasis sigue el despedazamiento. De negar al dios Dioniso no puede resultar nada más que el desgarramiento y la disolución de sí mismo. Ésta es la principal enseñanza de *Las bacantes*. En este sentido, la comprensión nietzscheana de la figura de Sócrates bien podría entenderse como una interpretación de la última obra escrita de Eurípides. En efecto, lo que Nietzsche desarrolla bajo las figuras de Sócrates y de su discípulo Eurípides es el modo como la racionalidad lógica desplaza a la música de la tragedia y, de esa manera, socava los fundamentos del mito y de la visión compartida del mundo que este último posibilita. Si la condición de una identidad cultural unitaria es la transfiguración del hombre mediante el mito, la desaparición de éste sólo deja espacio para una creciente individuación.<sup>48</sup>

¿Qué forma de drama quedaba todavía, si éste no debía nacer del regazo de la música, en aquella penumbra misteriosa de lo dionisiaco? Únicamente la epopeya dramática: un sector artístico apolíneo en el cual el efecto trágico es, ciertamente inalcanzable [...]. El poeta de la epopeya dramática no puede fundirse totalmente con sus imágenes como tampoco puede hacerlo el rapsodo épico: él continúa siendo siempre una intuición tranquilamente inmóvil, que mira con unos ojos muy abiertos, que ve las imágenes de la ante de sí. (GT, 83-84)

El desplazamiento del instinto por el juicio permitió al hombre la comprensión de lo dramatizado,<sup>49</sup> pero a costa de no poder formar ya parte del drama. Con la racionalización, la tragedia es ahora *objeto* de los espectadores que la observan como algo ajeno. De ese

---

<sup>47</sup> Aunque quizás de un modo exagerado, Kaufmann ha criticado las interpretaciones que señalan el repudio de Nietzsche y se esfuerza en mostrar la «admiración de Nietzsche por Sócrates». Véase Walter Kaufmann, *Nietzsche. Philosopher Psychologist Antichrist*, Princeton, Princeton University Press, 1959, pp. 334-352.

<sup>48</sup> El fragmento 1 [106] es particularmente expresivo de esta relación maestro-discípulo respecto del proceso de individuación producido por la racionalización de la tragedia: ...«Eurípides aprendió de Sócrates la individuación del individuo» (NF, 41).

<sup>49</sup> En esto consiste lo que Nietzsche llama el «socratismo estético», que se expresa en la fórmula «todo tiene que ser inteligible para ser bello» (GT, 85).

modo, para los griegos se vuelve imposible una comprensión de sí mismos como miembros de una identidad común, ya que ésta tiene justamente como condición la ruptura de la distinción entre sujeto y objeto. Para que exista un pueblo heleno hace falta que el espectador se vea sí mismo transformado en su objeto, pero, con Eurípides, en el escenario el hombre sólo se ve sí mismo duplicado: «Gracias a él [Eurípides] el hombre de la vida cotidiana dejó el espacio reservado a los espectadores e invadió la escena» (GT, 76). En efecto, la introducción del prólogo y el *deus ex machina* son medios racionales que facilitan la comprensión de las acciones dramáticas y, por ellos, eliminan el efecto dionisiaco primordial: la transfiguración. Cuando el espectador comprende no se transforma, permanece espectador. En ese sentido, el diálogo como espacio de la argumentación representa la sustracción del efecto patológico de la música y sus efectos unificadores. A partir de Eurípides la tragedia abandona la lógica del *páthos* y es la acción, que antes permanecía en un lugar secundario, la que prima:

...la tragedia antigua era pobre de acción y de tensión: incluso puede decirse que en sus etapas evolutivas anteriores no tenía puestas sus miradas en modo alguno en el obrar, el δράμα, sino en el padecer, el πάθος. La acción se añadió cuando surgió el diálogo. (GMD, 527)<sup>50</sup>

La música es reemplazada por argumentos y, de ese modo, el dios campesino es desalojado del escenario.

Sin música y sin mito, la tragedia sólo reflejaba con Eurípides el sentido común de la «clase media burguesa» (ST, 535) que, al replegarse sobre sí misma, ha abandonado toda creencia en un pasado y un destino común (GT, 78). El heleno sólo vive ahora en el presente de su cotidianidad: es decir, ha divinizado la «realidad» que hasta ese momento era vivida como un engaño, como un curativo que permite vivir frente a la realidad –sin comillas– contradictoria y sufriente. Si el efecto trágico primordial consiste en el resquebrajamiento de la apariencia que es vivida como realidad, al desaparecer la tragedia sólo queda la apariencia. Ésta, a su vez, no es ya la apariencia que tomaba como su contenido propio el abismo fundamental, sino una apariencia que se repite y niega a sí misma: al ser vivida como única realidad, su contenido es ella misma como realidad; de allí que no sea reconocida ya como apariencia sino como simple y pura realidad.

---

<sup>50</sup> Véase también NF, 27 y 58.

Ésta resignificación de la apariencia como realidad es el fruto del desplazamiento del pesimismo propio de la tragedia por un creciente «optimismo teórico». Si, como se ha dicho, la transfiguración es reemplazada por la comprensión, ello se debe a la introducción de esta nueva doctrina según la cuál «la virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el feliz» (GT, 94). Es esta tendencia la que aniquila al dionisismo de la tragedia. Desde la perspectiva nietzscheana, sin embargo, esta voluntad de saber clausura la posibilidad de un acercamiento a la verdad, ya que ella sólo es accesible mediante el desgarramiento de la apariencia producido por el dionisismo. El socratismo es una forma de acceso al conocimiento que, paradójicamente, impide tal acceso; cuánto más busca, más se aleja. La racionalidad no puede penetrar en la verdad, porque ésta es contradictoria. La lógica se hace fuerte en el mundo fenoménico dónde puede establecer relaciones entre causa y efecto. Pero, de ese modo, sutura cada vez con más fuerza el velo de ilusión que la separa de la realidad primordial:

Quien ha experimentado en sí mismo el placer de un conocimiento socrático y nota cómo éste intenta abrazar, en círculos cada vez más amplios, el mundo entero de las apariencias, no sentirá a partir de ese momento ningún aguijón que pudiera empujarlo a la existencia con mayor vehemencia que el deseo de completar esa conquista y de *tejer la red con tal firmeza que resulte impenetrable*. (GT, 101)

En su afán por develar, el optimismo socrático no hace más que ocultar la verdad. En ese sentido, aún cuando lo realiza bajo la forma decadente propia de un esclavo (GT, 78), el socratismo realiza también un tarea profiláctica<sup>51</sup> frente a la verdad y su fuerza aniquilante. No se trata ya, como en la tragedia, de una estetización del dolor primordial, sino directamente de su negación. En ambos casos lo apolíneo de la apariencia se pone en juego como un remedio contra el pesimismo práctico. Tanto el hombre teórico –del que Sócrates es el máximo exponente– como el artista se vuelcan a la apariencia y sólo a través de ella es posible su existencia. Pero, mientras que el artista se mantiene siempre suspendido en la apariencia –que continúa siendo apariencia aun cuando se desgarra y permite contemplar lo uno primordial–, la voluntad de saber del hombre teórico lo lleva siempre a buscar siempre un posterior develamiento, aún cuando lo que encuentre no sea más que otro velo. Al negar lo dionisiaco, la cultura teórica termina por desconocer también lo apolíneo. Ahora la ilusión no es considerada ya un bálsamo que posibilita la vida,

---

<sup>51</sup> Sobre la cultura socrática como una estrategia profiláctica, pero «anómala», véase Robert E. McGinn, *op.cit.*, pp. 101-108.

sino como un obstáculo que debe ser eliminado en la búsqueda de la verdad. De ese modo, se acerca cada vez más a los límites de su actividad que no puede sino culminar en el reconocimiento de la banalidad de su tarea. El elogio del joven Nietzsche a Kant y Schopenhauer (GT, 118-119) refiere justamente a la honestidad de estos hombres teóricos que, al negar la posibilidad de un acceso cognitivo a la cosa en sí, han demarcado los límites del optimismo teórico.

La tendencia socrática se revela entonces como una fuerza que llevada a sus últimas consecuencias se anula a sí misma y pide la recreación del arte, contra el cual había nacido:

...no tenemos que arredrarnos de preguntar hacia dónde apunta una aparición como la de Sócrates: que, si tenemos en cuenta los diálogos platónicos, *no* podemos concebir como un poder únicamente *disolvente* y negativo. Y aun cuando es muy cierto que el efecto más inmediato del instinto socrático perseguía una descomposición de la tragedia dionisiaca, sin embargo una profunda experiencia vital de Sócrates nos fuerza a preguntar si entre el socratismo y el arte existe *n e c e s a r i a m e n t e* tan sólo una relación antipódica, y si el nacimiento de un «Sócrates artístico» es en absoluto algo contradictorio en sí mismo. (GT, 95-96)

La respuesta —obviamente negativa— a este interrogante la ofrece Nietzsche a través de la figura del «Sócrates cultivador de la música». En ella se expresa el momento donde «veremos transmutarse en resignación trágica y en necesidad de arte la avidez de conocimiento insaciable y optimista» (GT, 101-102). En sus niveles superiores la ciencia se transmuta en arte y sólo en «sus niveles inferiores» es «hostil al arte» (GT, 102).

De este modo se cierra el círculo sobre el cual Nietzsche construye en *El nacimiento de la tragedia* sus esperanzas en un renacimiento del arte en manos de Wagner: como se vio en el apartado anterior, todo mito (cumbre del arte trágico) es finito y deja paso a una consideración histórica —científica— del mundo; pero, a su vez, la comprensión científica —histórica— del mundo es también finita y no puede sino concluir en un llamado al arte: sobre la unidad mítica producida por el arte, el tiempo hace su trabajo, historiza su origen y la desmiembra. Del estallido de la unidad surge el «hombre teórico», sujeto de la fragmentación que, al reprimir todo rasgo dionisiaco, consolida los contornos de su identidad particular, clausura la posibilidad de la transfiguración y, en consecuencia, también la del arte trágico. Pero impulsada por su propia fuerza develadora, la ciencia choca contra sus límites —que son los de la apariencia misma— y presiente la necesidad del arte como protector frente al horror de la existencia.

Bajo los nombres de Kant y Schopenhauer, por un lado, y el de Wagner, por otro, Nietzsche hace tangible aquel presentimiento. Ellos son signos que indican la próxima llegada del arte,<sup>52</sup> destituido por más de dos milenios de su lugar propio. Sin embargo, el mentado «renacimiento» de la tragedia no supone un regreso al pasado heleno.<sup>53</sup> En su derrota sobre el dionisismo helénico, la ciencia se sitúa más allá de la tragedia griega y reclama, al encontrarse con sus límites, una nueva forma artística superadora:

El fin de la ciencia –inaugurado por Sócrates– es el conocimiento trágico como preparación del genio. El nuevo nivel del arte no fue alcanzado por los griegos: es una misión germana. (NF, 206)

De allí que en *El nacimiento de la tragedia* todas sus ideas respecto de lo apolíneo, lo dionisiaco, la tragedia y su muerte –desarrolladas fundamentalmente en los primeros quince apartados– no puedan permanecer, como meros objetos de contemplación, ajenas a los «fenómenos análogos del presente» (GT, 102) y se constituyan inmediatamente como una toma de partido. El primer texto publicado de Nietzsche, entonces, no se limita a describir el nacimiento y muerte de la tragedia, sino que participa en la tarea de revivir al arte:

Con ánimo conmovido llamamos aquí a las puertas del presente y del futuro: [...] La red del arte extendida sobre la existencia, ¿será tejida de un modo cada vez más firme y delicado, ya bajo el nombre de religión, ya bajo el de ciencia, o estará destinada a desgarrarse en jirones, bajo la agitación y el torbellino incansables y bárbaros que sí mismos se dan ahora el nombre de «el presente»? – Preocupados, más no desconsolados, permanecemos un momento al margen, como hombres contemplativos a quienes les está permitido ser testigos de esas luchas y transiciones enormes. ¡Ay! ¡La magia de esas luchas consiste en que quien las mira tiene que también intervenir en ellas! (GT, 102)

---

<sup>52</sup> Para la relación entre filosofía y arte respecto del «renacimiento», véase Heide Schlüpmann, *Friedrich Nietzsches ästhetische Opposition*, Stuttgart, J.B. Metzlersche, 1977, pp. 78-103.

<sup>53</sup> «Ahora resultará más fácil comprender por qué yo opino que nosotros somos necesariamente injustos con Esquilo y Sófocles, que propiamente no los conocemos [...]. Frente a la tragedia griega somos incompetentes porque en buena parte su efecto principal descansaba sobre un elemento que se nos ha perdido: la música». (GMD, 528). Porter ha desarrollado extensamente esta imposibilidad del retorno en base a los escritos filológicos de Nietzsche y de sus estudios sobre el ritmo y la métrica antigua. Véase Porter, *Nietzsche and the Philology...*, pp. 127-166.

## **SEGUNDA PARTE**

## Introducción

Toda filosofía que cree que el problema de la existencia puede removerse o solucionarse mediante un acontecimiento político es una seudofilosofía para divertirse.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Schopenhauer como educador*

La tarea de definir el espacio de lo político en el pensamiento temprano de Nietzsche presenta múltiples obstáculos. Ni su particular modo de escritura y los diversos registros en los que la desarrolla —obras publicadas, obras póstumas, fragmentos póstumos, conferencias, etc.—, ni la lógica misma de su pensamiento permite definiciones simples y abren el espacio para una gran diversidad hermenéutica. Señal de ello son las variadas caracterizaciones de las que, incluso limitándose exclusivamente al plano político, ha sido objeto su obra juvenil.<sup>1</sup> No es que falten en sus escritos referencias a procesos y

---

<sup>1</sup> Con relación a su encuadramiento político, a partir del antisocialismo y anticomunismo del joven Nietzsche, Lukacs lo caracteriza como un partidario del imperio alemán (Georg Lukács; *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1984, pp.256-271). También desde la perspectiva del materialismo dialéctico, Sautet entiende que «el joven Nietzsche no expresa la anticipación del imperalismo, sino la desesperación de la nobleza feudal (sic)» (Marc Sautet, *Nietzsche et la Commune*, Paris, Le Sycomore, 1981, p.18). Lemke, en cambio, lo sitúa en la línea del nacionalismo (Werner Lemke, *op. cit.*, p. 7). Entre los que entienden que Nietzsche no era eminentemente un pensador político, Ottman lo entiende principalmente como un crítico de la cultura de su época y a su oposición al socialismo y demás tendencias políticas como aspectos de esa crítica cultural general (Henning Ottmann, *Philosophie und Politik bei Nietzsche*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1999, pp. 22-42.). Warren, por su parte, considera que la primacía de lo cultural sobre lo político impide hablar de un Nietzsche político (Mark Warren, *Nietzsche and the Political Thought*, MIT Press, Cambridge/Londres, 1988, pp. 74-78); y Kunnas habla de la indiferencia total de Nietzsche frente a lo político y señala que «El [Nietzsche] de los setentas se siente más atraído por la literatura, la música y la filosofía»; aunque posteriormente también lo caracte-

conceptos políticos; acontecimientos como la guerra franco-prusiana, la Revolución francesa o la comuna de París son mencionados en sus textos, también son evaluados movimientos como el socialismo y el liberalismo, y pueden encontrarse también desarrollos teóricos acerca del Estado. Tampoco se extraña en su obra de juventud la construcción de antagonismos que bien podrían servir de evidencia para establecer la politicidad de sus ideas.<sup>2</sup> No obstante, el lugar de lo político en el pensamiento del joven Nietzsche permanece difícil de delimitar. Que ese lugar existe es algo que hoy pocos se atreverían a negar, pero son pocos también los que podrían juzgar esta cuestión como sencilla y establecerla claramente.<sup>3</sup>

Esta conjunción de certeza –respecto de su presencia– y confusión –respecto de su lugar sistemático– con relación a la dimensión política en el pensamiento del joven Nietzsche, no sólo se debe a la presencia de conceptos políticos modernos como Estado, pueblo o masa en sus planteos, sino principalmente a que sus ideas sobre la tragedia se dirigen a establecer las condiciones de institución de una comunidad sobre la base del carácter problemático de la existencia. Es decir, mediante una retórica mistificadora Nietzsche desarrolla una solución al problema que plantea para el pensamiento político moderno la ruptura con la doctrina de la sociabilidad natural del hombre, ruptura expresada vulgarmente bajo la imagen del «hombre malo». Pero, mientras que el pensamiento político moderno dejó al hombre mismo la responsabilidad de hacerse cargo de su «caída», Nietzsche confiaba la redención a la llegada de un acontecimiento. Así como para la doctrina del «hombre malo» el carácter problemático del ser humano determina la inevitabilidad de las crisis que ponen en peligro el orden estatal,<sup>4</sup> para Nietzsche lo dionisiaco es una fuerza disolvente que irrumpe necesariamente y tiende a destruir todas las instituciones vigentes. Pero, mientras que aquélla visualizaba la solución en la deci-

---

riza como «nacionalista y antisemita». (Tarmo Kunnas, *Die Politik als Prostitution des Geistes*, München, Wissenschaft und Literatur, 1982, pp. 20 y 80).

<sup>2</sup> Marti sostiene que desde una perspectiva schmittiana el pensamiento de Nietzsche es político porque a lo largo de su obra tiende a separar la humanidad en dos (Urs Marti, «*Der grosse Pöbel und Sklavenaufstand*», J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar, 1993, pp.5-6). La dificultad que Marti pasa por alto, en relación a la definición schmittiana de lo político, es que las reagrupaciones deben ser concretas y con una intensidad extrema.

<sup>3</sup> Para un intento de exponer el pensamiento político del joven Nietzsche como carente de problemas y tensiones, véase José Emilio Esteban Enguita, *El joven Nietzsche. Política y tragedia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

<sup>4</sup> Hobbes lo expresa de este modo: «A pesar de que la soberanía es inmortal en las intenciones de los que la hacen, por su misma naturaleza no sólo es objeto de muerte violenta por guerra exterior, sino que posee en sí misma, desde su misma institución y gracias a al ignorancia y pasiones de los hombres, la semilla de una mortalidad natural por causa de la discordia interior» (Thomas Hobbes, *Leviathan*, Middlesex, Penguin Books, 1968, p. 272.). Dentro de la tradición hobbesiana, Schmitt desarrollo sistemáticamente su pensamiento con la inevitabilidad del conflicto como punto de partida (Carl Schmitt, *El concepto de lo político*, traducción: Rafael Agapito Madrid, Alianza, 1999, p. 65)

sión del hombre de construir un artificio capaz de neutralizar la violencia, el joven filósofo confiaba en la fuerza artística de lo apolíneo como medio para someter el poder aniquilador de lo dionisiaco. Este particular giro estético del problema político de la conflictividad del hombre puede expresarse mediante una reformulación de la pregunta nodal que articula la solución en cada caso: mientras que el pensamiento político moderno se pregunta «¿por qué obedecemos?»,<sup>5</sup> el interrogante para Nietzsche es «¿por qué creamos?».

Para el pensamiento político moderno entonces la cuestión de la convivencia-conflictividad del hombre se resuelve en la institución de un orden estatal que no sólo establece las normas que han de regir a un conjunto de personas, sino que es expresión de las particularidades que definen existencialmente la vida de un pueblo.<sup>6</sup> En la medida en que el planteo nietzscheano desarrolla una lógica de la constitución de una comunidad en la que las particularidades de un pueblo se dan una forma, permanece en una zona de indefinición respecto de su relación con la concepción moderna de lo político, porque si bien responde al carácter problemático de la simple existencia mediante la constitución de una unidad, lo que se instituye no es un orden jurídico, sino una cultura en la que la unidad no está dada por el establecimiento de una norma común, sino por la «unidad de estilo artístico en todas las manifestaciones vitales de un pueblo» (DS, 163). De allí que Nietzsche no haya desarrollado sistemáticamente, como lo hicieron Hobbes, Locke, Rousseau, Kant y Hegel, el origen de la legitimidad de la ley, pero sí —bajo las figuras de Apolo y Dioniso— la del mito y la de la comunidad determinada por ella.

No se trata aquí, sin embargo, de determinar la politicidad de un planteo tal. Escasa relevancia tiene afirmar que el joven Nietzsche era o no un pensador político. Más bien, se intentará en esta segunda parte ver cómo se articula la dinámica de lo apolíneo y lo dionisiaco descrita en la primera parte con la cuestión del renacimiento y la institución —y destitución— de una comunidad. Se busca mostrar cómo el modo en que Nietzsche da cuenta del tránsito de la «cultura alejandrina» a la cultura trágica y de los actores involucrados en él redonda en una serie de paradojas que expresan la tensión entre las esperanzas en el renacimiento de la tragedia y la imposibilidad conceptual de identificar un sujeto político del renacimiento. En efecto, Nietzsche parte de un «diagnóstico» en el que todos aquellos actores que podrían constituirse en impulsores de la causa trágica

---

<sup>5</sup> Véase Jorge Dotti «Pensamiento político moderno», *Enciclopedia iberoamericana de Filosofía*, compilador: Ezequiel de Olaso, tomo 6: Del Renacimiento a la Ilustración I, Madrid, Trotta, 1994, pp. 53-75.

<sup>6</sup> Carl Schmitt, *op. cit.*, p. 49.

son juzgados negativamente como obstáculos de la misma, pero reconoce en ese oscuro panorama las señales de un retorno inminente de lo trágico.

En primer lugar, entonces, se desarrolla la comprensión nietzscheana de las figuras del genio y las masas con vistas a establecer el modo en que el joven filólogo comprende la institución de un pueblo. Si bien Nietzsche ve en las masas un actor antiestético, ajeno a toda productividad artística, entiende que cuando éstas entran en contacto con el genio opera en ellas una transfiguración que las constituye como pueblo. Así, en cuanto sustrato de la transfiguración, ocupan un lugar y una función en el proyecto del renacimiento. Pero, al igual que la reconciliación de lo apolíneo y lo dionisiaco, la unidad de aquellos dos actores no es producida por una acción, sino que acontece «milagrosamente». En realidad, Nietzsche piensa el vínculo entre ellos en analogía a las dos divinidades del arte y de ese modo cancela la posibilidad de reconocer en su presente algún sujeto en el que se encarne el proceso del renacimiento.

En el segundo capítulo se aborda la cuestión de la cultura trágica como forma de la unidad de un pueblo y el lugar que ocupa el Estado con relación a su institución —y destitución—. En función de esto se desarrollan las tensiones que sufren las ideas de Nietzsche sobre el Estado, ya que en tanto institución orientada a garantizar una esfera de gasto improductivo, aparece como agente necesario para una cultura trágica; pero en cuanto sometido él mismo a la lógica del dispendio, lo hace como necesitado de lo trágico para evitar convertirse en una máquina de poder, contraria a la productividad artística. Esta tensión se resuelve, al igual que en el caso de la relación masa-pueblo, en la espera del acontecimiento de la reconciliación como única actitud coherente y la imposibilidad conceptual de reconocer un sujeto de la acción trágica, imposibilidad que se expresa en el señalamiento de figuras abstractas en la posición del sujeto del Estado y la cultura.

### **Primer apartado: Las masas, el genio y el problema del pueblo**

El 24 de marzo de 1871 durante las revueltas en París fueron quemadas algunas partes del tejado del Louvre. De aquellos incidentes Nietzsche conoció la versión falsa según la cual el museo había sido totalmente destruido. Esta noticia le produjo una gran pre-

ocupación, ya que era contundente señal del poder de las masas y de las nefastas consecuencias que tal fenómeno suponía para la cultura y el arte.<sup>7</sup>

El avance de las masas en la segunda mitad del siglo XIX en Europa era una realidad que difícilmente podía ser ignorada. Las revueltas 1848 inauguraron todo un período de reacomodamientos de los distintos sectores sociales. No sólo el aumento –tras el *impasse* de la década del 50– de la conflictividad, sino la creación de diversas organizaciones de trabajadores eran el reflejo de importantes cambios.<sup>8</sup> Si bien el acceso a las oficinas estatales no se había ampliado significativamente, era claro para los sectores dirigentes de toda Europa que las masas no podían seguir siendo ignoradas como actor político. No sólo por el potencial legitimador de estos sectores –determinado por la correlativa expansión del sufragio–, sino, principalmente, por su potencial revolucionario y desestabilizador demostrado en 1848. Este avance de las masas condujo a diversas transformaciones en la legislación social y obrera, beneficiosas unas veces, represivas otras, y tuvo diversas expresiones intelectuales que van desde las reflexiones de Tocqueville sobre las mayorías en Estados Unidos y la invención del proletariado en el *Manifiesto del Partido Comunista*, hasta la psicología de masas y los desarrollos teóricos del populismo.

En el caso de Nietzsche, no sólo puede encontrarse un reconocimiento del creciente poder de las masas en sus juicios sobre los principales acontecimientos que expresaban este avance, sino también en su caracterización –negativa– del predominio de algunas tendencias en la cultura alemana del presente, dominada a sus ojos por la perspectiva de los sectores subordinados. La «cultura de la ópera» (GT, 120), el periodismo (GT, 130) y la demanda por extender la educación a círculos más amplios (BA, 647) eran para él claras señales del avance de este nuevo actor anti-estético y, al mismo tiempo, una presencia que ponía en peligro la constitución de una cultura del arte en Alemania:

---

<sup>7</sup> Tanto Sautet como Reschke señalan este episodio como determinante en la concepción nietzscheana sobre la masa. Véase Marc Sautet, *op. cit.*, pp. 65-113 y Renate Reschke, «Die Angst vor der Chaos. Friedrich Nietzsches Plabiszit gegen die Masse», *Nietzsche-Studien* Band 18, 1989, pp. 290-300. Sobre el impacto en Nietzsche de esta noticia véase también Urs Marti, *op. cit.*, p. 144; Henning Ottman, *op. cit.*, pp. 26-27; Ernst Nolte, *Nietzsche y el nietzscheanismo*, traducción Rocha Barco, Alianza, Madrid, 1995, pp. 41-42.

<sup>8</sup> En 1863 Lassalle funda en Alemania la «Asociación general de trabajadores alemanes»; en 1864 se funda en Londres la «I Internacional»; en 1869 se funda en Alemania el Partido Obrero socialdemócrata. A poco de la llegada de Nietzsche a Basilea, entre el 5 y el 11 de noviembre de 1869 tuvo lugar en esa ciudad el cuarto congreso de la I Internacional, con la presencia de Marx y Bakunin. Sautet dedica un capítulo entero a establecer la imposibilidad de la indiferencia de Nietzsche frente a este acontecimiento y el modo en que éste habría influido en su obra. Véase Marc Sautet, *op. cit.*, pp. 113-186).

Bástenos con haber visto que la magia propiamente dicha y, con ello, la génesis de esa nueva forma de arte [la ópera] residen en la satisfacción de una necesidad completamente no-estética, en la glorificación optimista del ser humano en sí, en la concepción del hombre primitivo como hombre bueno y artístico por naturaleza: ese principio de la ópera se ha transformado poco a poco en una *e x i g e n c i a* amenazadora y espantosa, que, teniendo en cuenta los movimientos socialistas del presente, nosotros no podemos ya dejar de oír. El «hombre bueno primitivo» quiere sus derechos: ¡qué perspectivas paradisíacas! (GT, 122-123)

Lo que en el plano del arte se expresa en una degeneración de la obra de arte —la ópera—, producto del desplazamiento de la música por la palabra (GT, 123), tiene su correlato político en una tendencia no-mítica identificada con el socialismo, entendido como partido de masas. En todo caso, ambos son símbolos de una época hostil al arte y de la aparición de un sujeto político problemático que no se deja atrapar fácilmente por el pensamiento.

Con sus esperanzas puestas en una transformación cultural, el abordaje nietzscheano del fenómeno de masas es ajeno a las perspectivas sociológica y psicológica, y tiene como núcleo la cuestión de la productividad estética. Si las masas generan desconfianza y el temor en Nietzsche se debe principalmente a su improductividad artística que les asigna y a la resistencia que son capaces de ofrecer frente al nacimiento del genio. Esta «amenaza» se articula —de un modo disperso— en sus escritos de juventud bajo dos aspectos. Por un lado, las masas aparecen como un fenómeno propio de la decadencia que Nietzsche «diagnostica» a la cultura de su época. Desde del punto de vista de la productividad, las masas aparecen vinculadas a otros actores, como los liberales, que junto con la ópera y el periodismo, configuran un cuadro poco alentador para sus esperanzas en un renacimiento. Por otro lado, y en la medida en que Nietzsche no piensa la producción artística genial como fruto de la espontaneidad individual, sino como un fenómeno comunitario, la masa es pensada también en su necesidad e inevitabilidad. Al entrar en relación con la esfera estética a través de la figura del genio, ella cobra vida y se transforma en un pueblo, sin el cual la obra del genio es vana.

Desde el punto de vista del «diagnóstico» sobre la masa, Nietzsche encuentra que su incapacidad para convertirse en sujeto del renacimiento de una cultura trágica se debe a que, antes que trabajar en pos de la existencia del genio artístico, toman su propia existencia como meta última de su acción. Esta moral de la autoafirmación —que rebaja

la existencia humana al nivel de un vegetal<sup>9</sup> se expresa en la afirmación de la «dignidad del hombre» y la «dignidad del trabajo». Mediante estos postulados se expresa a los ojos de Nietzsche una moral que busca salvar del desprecio las condiciones de posibilidad de la mera existencia, *i.e.* el trabajo. Aquellos conceptos se presentan entonces como una forma de elevar el valor de una esfera meramente utilitaria en la que lo único que se produce son las condiciones de subsistencia. De este modo se efectúa un desplazamiento de dicha esfera que pasa de condición de posibilidad a meta de la existencia. Para Nietzsche este movimiento es la estrategia de una condición de esclavo que busca esconderse de sí misma:

El hombre que necesita del arte reina con sus conceptos en la Antigüedad, mientras que el esclavo determina las representaciones en la Edad Moderna: él, que conforme a su naturaleza tiene que referirse a todas sus circunstancias con nombres engañosos y resplandecientes para poder vivir. Fantasmas como la dignidad del hombre o la dignidad del trabajo son las criaturas indigentes de la esclavitud que se esconde de sí misma. (FGT, 337)

La actividad productiva utilitaria es propia de esclavos porque se limita a reproducirse a sí misma constantemente, de modo que se cierra sobre sí misma y veta así la existencia de una esfera de nuevas necesidades, es decir, la esfera del arte. «Esclavo» es el giro retórico que usa Nietzsche para nombrar al hombre incapaz de salirse de la órbita de las necesidades y, en esta medida, no se identifica con el «trabajador» o el «proletario», sino que se refiere al hombre que impide la constitución de una cultura del arte.<sup>10</sup> En ese sentido, tanto el liberal como el socialista y, en verdad, todos los miembros de una cultura que impide el nacimiento del genio caen bajo tal designación. En efecto, frente al esclavo no se sitúa el hombre libre —de intercambiar su propiedad—, sino el artista genial.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> «¿Qué otra cosa nos cabría hallar en la necesidad compulsiva de trabajar de millones sino la pulsión de seguir vegetando? ¿Y quién no reconocería la misma pulsión omnipotente en las plantas marchitas que extienden sus raíces en las piedras sin tierra?» (FGT, 336-337).

<sup>10</sup> Como señala Martí, la crítica del Nietzsche al socialismo coincide con la crítica a la «economía nacional» de corte liberal. En este período es ante todo el egoísmo, la aversión por el arte y la búsqueda del lujo y la moda lo que Nietzsche encuentra en el socialismo. Al incluir al socialismo como un elemento más de la cultura de su época caracterizada por el afán de riquezas, Martí entiende que Nietzsche es más un «crítico cultural romántico conservativo» que un «decidido antisocialista» (Urs Martí, *op. cit.*, pp. 145-148).

<sup>11</sup> Brose entiende que el planteo de Nietzsche de la esclavitud y el arte remite al individuo. La esclavitud refiere al horror de la existencia y el arte a aquello que en esa “Struggle for life” (en inglés en el original) permite vivir al hombre. Reconoce así en el Nietzsche de GrS un darwinista y un proto-existencialista. (Karl Brose, *Sklavenmoral. Nietzsches Sozialphilosophie*, Bonn, Bouvier, 1990, p. 33). Sin embargo, de ese modo pasa por alto la independencia que la lógica de redención estética de la existencia mantiene respecto del hombre.

El aspecto determinante en esta consideración se encuentra en la inversión de las esferas del arte y la economía. Lo cuantitativo prima sobre lo cualitativo y poco importa la unidad estética. El valor de una cultura no se mide ya por su productividad de grandes obras, sino por el rendimiento que ofrezca a la mayor parte. En ese sentido, la mirada nietzscheana no percibe el avance de las masas como un fenómeno colectivo sino, más bien, todo lo contrario. Su predominio en la cultura indica un creciente proceso de fragmentación. El «grito de guerra de la masa [que] exige la cultura más amplia posible para el pueblo» (BA, 668) no tiene, para Nietzsche, sus miras puestas en la constitución de una unidad nacional o la emancipación del proletariado. Por el contrario es el cálculo de la ganancia lo que se encuentra a su base. Así lo expresa Nietzsche por boca de uno de los personajes del «diálogo» acerca del futuro de las instituciones de enseñanza:

«Creo haber notado de qué lado suena con mayor claridad el llamado a extender y a difundir lo más posible la instrucción. Esa extensión se halla bajo los más apreciados dogmas nacional-económicos del presente. La mayor cantidad posible de conocimiento e instrucción –por lo tanto la mayor cantidad posible de producción y necesidades– y de ahí la mayor cantidad de felicidad posible: esa es más o menos la fórmula. Tenemos entonces la utilidad como meta y fin de la instrucción, más precisamente el lucro, la mayor cantidad posible de ganancia dineraria». (BA, 667)

Sin ilusiones capaces de someter el egoísmo de la masa, la cultura sólo puede dirigirse a la dispersión y el caos.<sup>12</sup> Que sean las masas quienes deciden lo que es grande para una cultura es la clara señal de su decadencia:

De hecho, el único tipo de ciencia histórica que hoy es en general valorado es aquel que toma los grandes impulsos de las masas como lo más importante y principal en la historia y que considera a todos los hombres grandes como su más clara expresión, al igual que la burbujitas que se vuelven visibles sobre el agua torrentosa. Así, desde sí misma la masa debe generar lo grande, *el caos* desde sí mismo el orden; por supuesto, se entonará al final el himno a la masa parturienta. «Grande» entonces será llamado todo lo que por un mayor tiempo ha conmovido a una masa tal y, como se dice, ha sido «una fuerza histórica». ¿Pero no quiere decir esto trocar intencionalmente cantidad y calidad? (UB II, 320)

Si la unidad es el efecto estético de la unidad de lo apolíneo y lo dionisíaco, la negación de estos impulsos sólo puede conducir al establecimiento de una cultura inorgánica en el que el interés particular se erige en valor supremo. Así, desde el punto de vista estético las oposiciones políticas se vuelven indiferentes. Tanto los socialistas co-

---

<sup>12</sup> Según Reschke, la palabra «caos» es la palabra clave que señala «el significado cultural de la masa» y la «cifra del miedo ante la amenaza cultural representada por las capas sociales bajas y medias» (Renate Renchke, *op. cit.*, p. 291).

mo los comunistas y los liberales son hostiles al arte y eso es para Nietzsche lo decisivo. Unidos por su egoísmo, se equiparan en su negativa a ponerse al servicio del genio:

He aquí la fuente de aquel rencor mal disimulado que comunistas y socialistas y también sus más pálidos herederos, la raçe (sic) blanca de los liberales, han alimentado contra las artes, pero también contra la antigüedad clásica. (FGT, 339-340)

Las masas son un símbolo de decadencia de la cultura. En primer lugar, porque su moral de la autofirmación de la propia existencia, que se expresa en la glorificación del trabajo y la dignidad del hombre, impide al arte cumplir su función redentora. Si, como se ha visto en la primera parte, el arte es un suplemento que se añade a la existencia para redimirla, la subordinación de la esfera artística a la económica degrada la función redentora del arte, que se vuelve entonces mero objeto de consumo y divertimento. En segundo lugar, porque en el arte rebajado a mercancía no es posible hallar los impulsos artísticos de lo apolíneo y lo dionisiaco; por consiguiente tampoco es posible el mito y su fuerza unificante. La ópera como obra de arte no musical es emparentada con el socialismo y éste con el liberalismo porque todos ellos son los modos en los que se expresa la ausencia de una visión común del mundo y la creciente fragmentación e inorganicidad que impera en una cultura cuando no se ordena en torno a un mito y sólo la ganancia material es ley.

Si bien la valoración negativa de la Revolución francesa como origen histórico de este oscuro panorama se mantiene constante a lo largo de toda la obra de Nietzsche, las referencias históricas sufren en el período juvenil cierta ambivalencia que va en aumento hasta el abandono final de los proyectos de renovación cultural. Así, por un lado, frente a la necesidad de reafirmar la especificidad «dionisiaca» de lo alemán para oponerle a la cultura de su época con vistas al retorno de lo trágico, aquellas referencias cobran mayor intensidad polémica y se tiñen de cierto nacionalismo y activismo.<sup>13</sup> Por otro, con la actitud menos militante y más contemplativa que va asumiendo Nietzsche, el vocabulario mítico pierde fuerza y no es ya el «socratismo» el principal obstáculo de un renacimiento, sino el Estado y las masas. En efecto, desde el punto de vista de la dinámica de lo apolíneo y lo dionisiaco la decadencia se vincula a la aniquilación del mito a causa de la llegada de un elemento heterogéneo –no trágico–, vista como un fenómeno histórico, empero, se expresa en los desajustes de los tres grandes actores de la historia: el Estado, la religión y la cultura. El primer punto de vista se desarrolla princi-

---

<sup>13</sup> Por ejemplo: «la cosmovisión liberal-optimista del mundo enraizada en las doctrinas de la ilustración y Revolución francesas, esto es: una filosofía superficial, enteramente anti-germana...» (FGT, 346).

palmente en *El nacimiento de la tragedia* y mantiene compromisos con la causa wagneriana; el segundo se encuentra a la base de los planteos expuestos en las *Consideraciones Intempestivas* y se desarrolla bajo la impronta de otro profesor de Basilea a quien Nietzsche admiró y respetó hasta el final de su vida: Jacob Burckhardt.

En las clases que dictó bajo el nombre *Über das Studium der Geschichte*<sup>14</sup>, el autor de *La cultura del Renacimiento en Italia* identificaba dos factores fundamentales en el desencadenamiento de la crisis que, según él, sufría la cultura europea de entonces: la Revolución y la industrialización. Francia e Inglaterra eran, pues, los padres de la moderna «democracia» (WB, 229), a la que Burckhardt entendía como la concepción del mundo que impulsa el avance del Estado sobre los individuos y la cultura. La Revolución se había encargado, por un lado, de promover la «igualdad de derechos» sobre la cual se apoyaban todas las reivindicaciones sociales y la aspiración de todos a participar en la toma de decisiones. El industrialismo, por otro, elevó la ganancia a criterio universal: ahora todo debía evaluarse de acuerdo a su utilidad. En este contexto, el Estado había dejado de ser una institución ética en torno a la cual se configuraba una identidad nacional, para intentar disolver, en adelante, todos los particularismos. La «democracia» aspiraba a un Estado universal donde pudiese tener lugar un desarrollo indefinido del mercado. De modo que aquel Estado que somete a la cultura es una institución burguesa para la cual «el particularismo de los pueblos y su sentimiento de autonomía y de poder forma un gran obstáculo» (WB, 156). Pero, con la pérdida de lo particular, sobreviene también, según Burckhardt, la peor de las consecuencias de este proceso: la transformación del arte en mercancía y la consiguiente posibilidad de la desaparición de toda la esfera de la creación (WB, 236).

Nietzsche, que asistió a aquellas reuniones, compartía con su maestro la antipatía ante el avance de las masas y la expansión de la educación, y tomó como propio el diagnóstico pesimista y el desarrollo de sus causas. Para ambos la cultura moderna era decadente porque impedía el desarrollo pleno de la individualidad, cuya cima eran los grandes hombres. Desde un punto de vista explícitamente antihegeliano, ambos autores entienden que la historia no mantiene un curso necesario hacia su autorrealización. No hay metas, sino períodos de grandeza histórica marcados por la existencia de individualidades geniales. Europa había conocido la grandeza por última vez durante el Renacimiento en Italia, pero en el presente a causa de las doctrinas acerca de la igualdad de

---

<sup>14</sup> Estas son las clases que posteriormente fueron publicadas bajo el título *Reflexiones sobre la historia universal*.

derechos, el sufragio universal y la «cultura general» se hundía cada vez más en la mediocridad. Sin embargo, mientras que las consecuencias del pesimismo de Burckhardt se mantenían dentro del horizonte schopenhaueriano de la compasión y la apoliticidad,<sup>15</sup> Nietzsche «presentía» en base a su concepción catastrófica de la historia un renacimiento de una cultura trágica. Así, para el joven filólogo las señales de la decadencia eran también señales de la llegada de una nueva época; para el patricio basilense en cambio aquel «presentimiento»<sup>16</sup> no podía ser más que otro síntoma de la disolución de la cultura.<sup>17</sup>

Esta diferencia repercute en la reflexión nietzscheana sobre las masas e introduce una variación en su tratamiento. Desde la perspectiva de Burckhardt las masas sólo pueden ser entendidas como síntoma de la decadencia y obstáculo para el nacimiento de grandes hombres; Nietzsche acepta esa caracterización como válida, pero el reconocimiento del poder de las masas y el anhelo de una revolución cultural provocan una resignificación que le permite también entenderlas como instrumento y base de la actividad de los hombres geniales:

Considero que las masas sólo merecen atención desde tres puntos de vista: por un lado, como copias borrosas de los grandes hombres hechas sobre mal papel y con placas gastadas, también como obstáculo ante los grandes y, por último, como instrumento de los grandes... (UB II, 320)

El diagnóstico pesimista se conjuga con las esperanzas del renacimiento y define para la masa una tarea.

Leídas bajo la clave de la expansión generalizada del egoísmo y el interés privado, las masas y su moral maximizadora son incorporadas al programa trágico como un supuesto necesario: el trabajo y el hombre no tienen dignidad por sí mismos, pero la adquieren en grado máximo cuando se ponen al servicio del surgimiento de grandes individuos:

---

<sup>15</sup> En su ensayo sobre la filosofía nietzscheana de la historia, Brose aborda la relación Nietzsche-Burckhardt respecto de la grandeza histórica y señala en este punto –la relación con la moral schopenhaueriana– la principal diferencia entre ambos pensadores. Véase Karl Brose, *Geschichtsphilosophie. Strukturen im Werk Nietzsches*, Frankfurt/Bern, Peter Lang/Herbert Lang & Cie, 1973, pp. 115-116. Hofmann, por su parte, sostiene también que la principal diferencia entre ambos se encuentra en las consecuencias que cada uno extrae del diagnóstico pesimista de su época, pero hace hincapié en la apoliticidad de Burckhardt. Véase, Haso Hofmann, «Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche als Kritiker des Bismackreiches», *Der Staat*, 4, 1971, pp. 433-453, especialmente p. 452. Para la relación Nietzsche-Burckhardt véase también Peter Heller, «The Virtue of the Historian: Nietzsche in his Relation to Burckhardt», *Studies on Nietzsche*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1980, pp.89-117.

<sup>16</sup> En alemán *Ahnung*, palabra inspirada en el vocabulario del joven Wagner, véase *OuD*, 344 y 384.

<sup>17</sup> Véase Alfred v. Martin, *Nietzsche und Burckhardt. Zwei geistige Welten im Dialog*, München, Erasmus-Verlag, 1947, p. 65.

Para que esté dado el suelo de un gran desarrollo artístico, es preciso que la enorme mayoría, servilmente sometida a penurias que rebasen sus necesidades individuales, se ponga al servicio de una minoría. A expensas de la mayoría y gracias a su plus de trabajo, esta clase privilegiada debe ser dispensada de la lucha por la existencia para poder entonces crear un nuevo mundo de necesidades. (FGT, 339)

La masa debe trabajar para que los genios creen,<sup>18</sup> ésta es la premisa que lleva a Nietzsche a afirmar mediante un anacronismo que «la esclavitud pertenece a la esencia de toda cultura» (*Ibid.*). No se trata aquí de una nostálgica apelación al pasado feudal<sup>19</sup> o a la *pólis* griega, sino la expresión de una concepción de la creación artística entendida como una actividad antagónica a la actividad crematística. Así frente a la comprensión utilitaria del arte como diversión que lo pone al servicio del trabajo como un descanso maximizador, Nietzsche invierte la relación y sitúa al arte como meta última de la existencia de una comunidad y subordina a ella la actividad económica.

Con la productividad artística como criterio último, la legitimidad no tiene en el esquema nietzscheano un carácter político. El origen de un orden es indiferente y nada tiene que ver con su valor, determinado únicamente por la existencia o no de individualidades geniales. En este contexto la obediencia no es planteada como un problema político, sino meramente técnico. Ajeno a todo tratamiento de la representación política, Nietzsche sólo atiende a los modos de contener el egoísmo de las masas para que ocupen el lugar que les corresponde en la cultura, *i.e.* «su obediencia sumisa, su instinto de fidelidad bajo el cetro del genio». Para ello concibe Nietzsche dos caminos: la educación<sup>20</sup> y la guerra. Así presenta el primero de ellos:

---

<sup>18</sup> Análogamente Nietzsche plantea en sus conferencias *Sobre el futuro de nuestras instituciones de enseñanza* la necesidad tanto de «instituciones para la cultura» como «instituciones para las necesidades de la vida», entre las cuales se encontrarían, por ejemplo las «escuelas técnicas, que han seguido hasta ahora, tan feliz como honorablemente tendencias bastante más modestas, pero extraordinariamente necesarias» (BA, 717)

<sup>19</sup> Ésta, junto con la afirmación de que *El nacimiento de la tragedia* es un texto escrito contra la revolución proletaria, constituyen las principales tesis del libro de Sautet. Véase Marc Sautet, *op. cit.*, pp. 16 y 18. Contra la posición de Sautet, véase Héctor Julio Pérez López, *Hacia el Nacimiento de la tragedia. Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*, Murcia, Res Publica, 2000, pp. 211-216.

<sup>20</sup> En uno de los mejores libros en idioma inglés sobre el pensamiento político del joven Nietzsche, Heilke sostiene que la educación es el mecanismo que Nietzsche tiene en mente al plantear su proyecto de renovación. Si bien la exposición del autor coincide en varios aspectos con el presente trabajo, al postular la educación como medio para la llegada del genio (p. 132) pasa por alto la imposibilidad de «forzar» la llegada del genio. En todo caso tendría que haber señalado la ambigüedad del planteo nietzscheano entre la perspectiva de la acción y la del acontecimiento. Véase Thomas Heilke, *Nietzsche's Tragic Regime. Culture, Aesthetics, and Political Education*, De Kalb, Northern Illinois University Press, 1998.

Aquello que se llama instrucción del pueblo<sup>21</sup> es algo que sólo puede ser impartido de un modo superficial y rudo cuando se lo hace por vías directas como la instrucción elemental universal y obligatoria: las auténticas, profundas regiones donde la gran masa entra en contacto con la instrucción, donde el pueblo cuida sus instintos religiosos, donde son recreadas sus imágenes míticas, donde sus costumbres, su derecho, su suelo patrio y su lengua se conservan fielmente, todas estas regiones son difíciles de alcanzar por vía directa y, en todo caso, sólo por medio de violencias destructivas: promover auténticamente la instrucción del pueblo en estas serias cuestiones quiere decir tanto como rechazar esas violencias destructivas y mantener esa sana inconciencia, ese saludable-dormitar del pueblo, sin cuyo contraefecto, sin cuyo remedio ninguna cultura, con su tensión devoradora y la exasperación de sus efectos, puede subsistir. (BA, 699)

Frente al ideal ilustrado de la educación como develamiento y concientización, Nietzsche entiende que «las fuerzas educativas más elevadas y nobles» se encuentran en «la inconciencia del pueblo» (BA, 699). No el develamiento sino la ilusión es el presupuesto de una cultura trágica. De allí, la hostilidad de Nietzsche frente a la universalización de la instrucción, símbolo de una época en la que «se democratizan los derechos del genio» y, por ello, impide su desarrollo. «Una educación auténtica», en cambio, «debería reprimir con todos sus esfuerzos las ridículas pretensiones de una independencia del juicio, y habituar al joven a una rígida obediencia del genio» (BA, 680). La guerra, por su parte, aparece como un antídoto capaz de insuflar en una cultura roída por el interés privado un impulso ético que elimine los impulsos egoístas y restablezca la unidad de un pueblo con vistas a la producción artística (FGT, 346). En verdad, más que un programa educativo o una doctrina de la eticidad, lo que Nietzsche desarrolla bajo estas afirmaciones es la necesidad de contener la disolución de los lazos comunitarios que el percibe en el fenómeno de las masas y las demás tendencias dominantes en su época — ciencia, ópera, liberalismo, etc.—, todas ellas opuestas a la aparición de una cultura elevada y dignificada por la existencia del genio.

Desde el punto de vista de su improductividad artística, las masas no pueden ser pensadas por Nietzsche como el actor decisivo en el que ya se había constituido en la segunda mitad del siglo XIX. Detrás de los distintos «antídotos» que Nietzsche piensa para la creciente fragmentación se encuentra la incapacidad del joven filólogo para pensar el fenómeno de las masas en su densidad estética y en su intensidad política.<sup>22</sup> La

---

<sup>21</sup> La palabra alemana es *Volksbildung*. La traducción por «instrucción» se ajusta más al desarrollo del argumento de Nietzsche en el texto citado que refiere a la cuestión de la educación y las instituciones de enseñanza.

<sup>22</sup> Podrían situarse en *La democracia en América* de Tocqueville y en el *Manifiesto del Partido Comunista* de Marx y Engels dos de los más importantes mojones del pensamiento político del siglo XIX sobre las masas. Aunque desde posiciones antagónicas los conceptos de «tiranía de la mayoría» y «proletariado» son dos intentos de comprender la posición política y destino de este nuevo actor que en Europa aparece en escena de modo creciente, sobre todo a partir de 1848. Véase Alexis de Tocqueville, *La democracia en*

constitución de una cultura trágica no podía reposar en ellas como poder constituyente, ya que, si la institución de una comunidad es inseparable del mito, sólo un agente estéticamente productivo es capaz de ocupar el lugar del sujeto político de la comunidad trágica. Mientras no estén cohesionadas por la fuerza de un mito, las masas son un agente volátil que señala únicamente la generalización del egoísmo en todos los sectores sociales. La presencia de un mito, por el contrario, es ya la señal de que no son las masas las que dominan, sino que, unificadas bajo el signo de la espontaneidad artística del genio ellas se han vuelto un pueblo.

Aun cuando no lo desarrolle sistemáticamente, el lugar que Nietzsche asigna a las masas en relación con la constitución de un pueblo es análogo al que ocupa el dionisismo respecto de lo trágico. Los dos señalan una fuerza conducente a una dimensión contraria al arte y riesgosa para las instituciones vigentes: así como lo dionisiaco conduce al fundamento en sí mismo irrepresentable de la existencia, las masas conducen a la anarquía y la fragmentación. Asimismo, ambas son fuerzas necesarias para constituir una unidad y el elemento que ofrece el contenido a la unidad obtenida. Tanto la masa como lo dionisiaco, por último, son sometidos por una fuerza tendiente hacia la forma capaz de someterlos; lo apolíneo se expresa con relación a la masa en la figura del genio.

En efecto, como agente creador, pareciera que el genio se encuentra destinado a ser el mentor de la cultura trágica a través de la obra de arte trágica. Sería una especie de demiurgo capaz de someter artísticamente la dispersión de las masas y convertirlas en un pueblo capacitado para el arte. Sin embargo, de acuerdo con la interpretación del genio dada en la primera parte, él señala el instante extático de la creación, pero no puede nunca constituirse como *agente capaz de acción*: conceptualmente; «genio» es, antes, el «misterioso» espacio de la reconciliación que un hombre con capacidades extraordinarias para crear; en cuanto tal, él es anterior a toda subjetividad artística. A partir de esta ambigüedad se desarrollará a continuación la permanente oscilación de Nietzsche entre la dinámica de lo apolíneo y lo dionisiaco como matriz hermenéutica para comprender los distintos fenómenos que aborda y una retórica de la *praxis* que denota el reconocimiento velado de la necesidad de la acción para la causa del renacimiento. La tensión entre estas dos perspectivas concluye en un planteo paradójico respecto del vínculo entre genio y masa; en efecto, el primero aparece como *artífice* de la unidad del

---

*America*, traducción Luis R. Cuéllar, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp.254-265; y Karl Marx – Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, Stuttgart, Reclam, 1989, pp.19-43.

pueblo a partir de un acto creativo sublime. Pero ese «acto» es conceptualizado por Nietzsche en términos de «acontecimiento». Así, aun cuando el genio es puesto en la posición de agente, se encuentra sometido al movimiento de lo trágico que impide comprenderlo bajo una lógica de la acción. La figura del genio aparece sometida así a un *doble dinamismo* que redundante en la negación de su potencia como actor capaz de forjar el renacimiento. La ambivalencia de esta figura se resuelve finalmente en la renuncia de Nietzsche a pensar sistemáticamente las condiciones prácticas de la constitución de una cultura trágica, meta hacia la cual, sin embargo, aspira.

En primer lugar, entonces, frente a la masa el genio aparece como aquel capaz de brindar orden y unidad a un conjunto disperso de representaciones con vistas a la institución de un mito que puede suturar la existencia común de una comunidad. En ese sentido él es «de cabo a cabo de naturaleza a p o l í n e a » (FGT, 334), porque su principal tarea radica en la institución de contornos que definan una visión común del mundo. Mediante la obra de arte trágica el genio ofrece a la masa la instancia de transfiguración que la saca de su inorganicidad. Antes que una apariencia más —para Nietzsche la existencia misma del mundo fenoménico no es más que apariencia— lo que ofrece el genio es aquella «red de ilusión» (NF, 129) en la que, mediante su inserción, la masa se reconoce a sí misma de un modo orgánico, es decir, no ya como masa, sino como pueblo, efecto de la transfiguración trágica.

Nietzsche desarrolla así una imagen del genio en la que se le reconocen plenamente todos sus derechos: en él se instancia el instante de creatividad que redime la existencia y todo debe estar orientado a su procreación. El deseo de Nietzsche por ver una transformación de la cultura alemana al compás de la música wagneriana lo conduce a sobredimensionar la capacidad del genio para forjar el retorno de lo trágico. La permanente postergación del ansiado renacimiento era, sin embargo, un variable que no podía ser pasada por alto. Nietzsche desarrolla entonces las condiciones particulares del nacimiento del genio, entre las cuales, la relación que mantiene con el pueblo es determinante para comprender las condiciones de su aparición o postergación. El genio está sujeto a dos lógicas diversas: por un lado, como artífice de la unidad él es el lugar de la productividad trágica; por otro, en tanto el mito que crea refiere a una comunidad determinada, sus condiciones de aparición *dependen* de la aptitud estética del pueblo, es decir, que éste se encuentre en condiciones de escuchar al genio y acogerlo:

[El genio] sólo tiene, por decirlo así, un origen metafísico, una patria metafísica. Pero, él entra en la apariencia; emerge en medio de un pueblo; representa, por así decirlo, la imagen refleja, el juego cromático de todas las fuerzas propias de aquel pueblo; da a conocer en la naturaleza alegórica de un individuo y en una obra eterna la más alta determinación de su pueblo, vinculándolo de ese modo a lo eterno y librándolo de la cambiante esfera de lo momentáneo. Así pues, el genio sólo podrá existir y realizar todo esto sólo si es alimentado y madura en el regazo materno de la instrucción de un pueblo. Sin esa patria, que pueda defenderlo y darle calor, no conseguirá en cambio desplegar las alas para su vuelo eterno, y deberá irse temprano y triste lejos de esa tierra inhóspita —como un extranjero impelido a una soledad invernal—. (BA, 699-700)<sup>23</sup>

El genio está adentro y afuera del pueblo. Él es el artífice de la unidad del pueblo, pero, en tanto tal, no puede recibir su fuerza creativa del pueblo mismo. En este sentido, le es trascendente, ya que aquella fuerza tiene su origen en el acontecimiento estético-metafísico de la reconciliación. Pero, en tanto sólo puede nacer a partir del suelo fértil de una comunidad apta para el mito y en tanto él es genio de *un* pueblo determinado, le es inmanente. La posibilidad de la existencia de un pueblo no es ajena a las capacidades ya inscriptas en él. Más concretamente, si la posibilidad de un renacimiento de la tragedia «es una misión germana» (NF, 206), ello se debe a que Lutero, Bach y Beethoven atestiguan la aptitud del pueblo alemán para el arte, aun cuando se encuentre en estado germinal. Schopenhauer y Wagner son buenas señales de la inminencia de la restitución de la música al lugar que nunca debió abandonar. Pero el catalizador que permitiría al músico unirse a su pueblo no puede ser nunca localizado, su actuación es misteriosa y milagrosa, o, lo que es lo mismo, incalculable e impredecible.

Nietzsche concibe la unidad de un pueblo como integración estética; de allí que sus ideas sobre la constitución de una comunidad se articulen sobre el entramado conceptual de su teoría del arte. *Un pueblo, entonces, no puede surgir de una decisión, sino del acontecimiento de la reconciliación; en su origen no está la acción, sino el éxtasis.* La relación entre genio y masa —actores destacados en el proceso de institución de un pueblo— recibe sus principales determinaciones de la oposición conceptual de lo apolíneo y lo dionisiaco: un pueblo, al igual que la obra de arte, se forma a partir del juego de dos fuerzas antagónicas cuya tensión no puede ser eliminada. La unidad es el resultado de un equilibrio entre una fuerza destituyente —las masas— que a la vez pone en riesgo y

---

<sup>23</sup> Esta ambivalencia puede notarse también en el siguiente fragmento póstumo: «Tarea: conocer la t e - l e o l o g í a del genio filosófico. ¿Es él verdaderamente un caminante que aparece por azar? En cualquier caso, [...] no tiene nada que ver con la situación política coyuntural de un pueblo, sino que frente a su pueblo él es a t e m p o r a l. Pero no por ello ligado azarosamente con este pueblo — lo específico del pueblo sale a la luz en el individuo y el instinto popular es declarado instinto del mundo, utilizado para la solución de los enigmas del mundo» (NF, 420-421, traducción de Sebastián Abad)

cimiento la forma instituida por la fuerza opuesta —el genio— que nace como un modo de someter a la primera:

El efecto ordinario de la actuación del genio es que una red nueva de ilusión es tejida sobre una masa, bajo la cual ella puede vivir. Esta es la mágica incidencia del genio sobre los estratos subordinados. Asimismo, hay una línea ascendente hacia el genio: éstos desgarran siempre la red existente hasta que finalmente en el genio conseguido se alcanza una meta más alta del arte. (NF, 129)

El genio cumple la misión apolínea de someter mediante la creación de una apariencia la fuerza disolutiva —dionisiaca— de las masas y, de ese modo, la somete y recrea en forma de pueblo.<sup>24</sup> Así como hace falta un «mundo de tormento» para que nazca la ilusión redentora, del mismo modo las masas son ese estado de inorganicidad que hace necesaria la institución de una unidad. Sin embargo, lo que desencadena la disolución del orden no es, como proponía la filosofía política moderna, el temor a la muerte violenta, sino la esterilidad estética.

Si bien el genio es el artífice de las representaciones artísticas más elevadas de un pueblo, aquellas que justamente lo constituyen como pueblo, no ocupa el lugar del soberano que mediante una decisión instituye un orden, sea éste político o estético. Y no puede hacerlo porque el mito no tiene su origen en la capacidad creativa de un individuo, sino que tiene un origen «metafísico» en la reconciliación de lo apolíneo y lo dionisiaco, reconciliación que no puede ser nunca «obra» de un sujeto. El genio no es ni representante del poder constituyente del pueblo ni él mismo ese poder. No funda, sino que, al igual que la comunidad en la que habita es *efecto* de aquella reconciliación, aun cuando bajo su figura se miente el espacio mismo donde ella tiene lugar. Genio y pueblo sólo pueden ser reconocidos retrospectivamente, una vez que el su obra generó el efecto trágico de la transfiguración y unificación de la comunidad: sólo cuando la antigua Grecia alcanzó su unidad en la obra de los trágicos pudo nombrarse a Esquilo como genio y a los atenienses como pueblo. El problema para el joven Nietzsche era que ni la cultura trágica ni, por lo tanto, tampoco el pueblo llegaban a constituirse en Alemania:

Si [los genios] son anormales, ¿no tienen acaso nada que ver con el pueblo? No sucede tal cosa: el pueblo necesita anomalías, aun cuando éstas no

---

<sup>24</sup> Kruse sostiene de un modo similar que el dionisismo tiene que ser entendido como una fuerza revolucionaria que no nace de la acción humana sino de la «naturaleza», es decir, como acontecimiento. Lo apolíneo, por su parte es entendido como sublimación de la fuerza revolucionaria de lo dionisiaco. La unidad de las dos fuerzas en la obra de arte total expresa según el autor una forma de secularización de la «Unio Mystica» en Dios de la religión. Véase Bernhard-Arnold Kruse, *Apollinisch-Dionisysch. Moderne Melancholie und Unio Mystica*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987. pp. 118-137.

existan a causa de él. Prueba de ello es la obra de arte: el creador mismo la comprende; sin embargo, uno de sus lados se dirige al público. Tenemos que conocer el lado de los filósofos que se dirige al pueblo – y dejar inexplorado su carácter milagroso, es decir: la meta auténtica, la pregunta ¿por qué? Este lado es, actualmente, a partir de nuestro tiempo, difícil de conocer pues nosotros no poseemos una unidad popular de la cultura (*Volkseinheit der Kultur*). Por eso los griegos. (NF, 546)

El oscuro panorama diagnosticado por Nietzsche vuelve problemática la figura de Wagner justo allí donde debería probar toda su grandeza: si el músico es verdaderamente un genio, entonces las señales de la decadencia deberían desaparecer y dejar paso a un pueblo alemán auténtico. Para el joven filólogo Wagner había devuelto a la obra de arte la música y la integridad que había perdido por acción del socratismo, pero la persistente demora del efecto político de aquel logro revelaba una carencia fundamental que hacía zozobrar la caracterización del músico como genio. Un genio solitario es un sinsentido: si hay pueblo hay genio, que sólo puede ser llamado tal si su obra tiene la capacidad de convertir la masa en pueblo.

La figura del genio posee entonces una potencia creativa omnipotente, pero ella sólo es reconocible en la transfiguración que funda una comunidad, sin la cual aquél sufre el riesgo certero de su esterilidad. Por un lado, pues,

El manda, en efecto, sobre el caos de la voluntad no devenida aún figura, y puede sacar de él, en cada momento creador, un mundo nuevo, pero también el antiguo, conocido como una apariencia. (DW, 557)

Por otro, sin embargo, su acción «si es breve, roma y estéril, no tiene ninguna grandeza» (UB IV, 431); porque para que un acontecimiento tal –un acto creativo del genio– sea fecundo no basta con la grandeza del que lo lleva a cabo, sino que también es precisa la de aquellos que lo padecen. Para que el genio llegue a ser tal no sólo hace falta una extraordinaria capacidad de creación, sino un pueblo apto para soportarla. Esa aptitud la obtiene, empero, solamente como efecto de la transfiguración producida por la obra mítica creada por el genio. En este círculo se encierra el nudo gordiano de lo trágico, su «misterio». En verdad, Nietzsche, como Wagner y Schopenhauer, descreía de la acción política como motor de una revolución y confiaba la misión del renacimiento de lo trágico a la llegada de un acontecimiento impredecible.<sup>25</sup> Toda subjetividad política queda así relegada a efecto de un «milagro». Ni al pueblo ni al genio les cabe el sayo de artifices del renacimiento y quedan entonces rebajados a *símbolos* de las culturas elevadas.

---

<sup>25</sup> Véase Jörg Salaquarda, «Einleitung», *Nietzscheforschung* 2, 1995, p. 148.

Así pues, en sus remisiones a la antigua Grecia, donde había llegado a formarse una cultura trágica, Nietzsche no tiene inconvenientes en reconocer al pueblo y al genio heleno en sus relaciones mutuas. Pero la posibilidad de señalar las mismas figuras en el presente se volvía problemática justamente porque el pueblo alemán era una figura esquiua que no llegaba a constituirse. La «unidad» alemana alcanzada tras la guerra con Francia y la vigencia de un orden jurídico unificado para un territorio definido no alcanzaban a los ojos de Nietzsche para poder afirmar la existencia de un pueblo alemán, ya que la existencia de un pueblo no era para él un hecho político, sino un acontecimiento estético. Nietzsche no veía en el estado la forma que un pueblo se da a sí misma, sino un mero instrumento que debía subordinarse a la cultura. Junto con esto, la imposibilidad de pensar a la masa como agente de su autoconstitución como pueblo y, a la vez, como actor ineludible de su época, conduce al joven filólogo a un espacio de indefinición respecto de la identificación de un sujeto del renacimiento.

Lo que las doctrinas modernas del poder constituyente sitúan como sustrato y sujeto de una unidad política, aparece ahora en Nietzsche como efecto de la unificación mítica acontecida por causa de la reconciliación de las dos divinidades del arte.<sup>26</sup> Sin el horizonte marcado por el mito –entendido en el sentido nietzscheano, es decir, como unidad de lo apolíneo y o dionisiaco–, las representaciones se dispersan, se pierde la unidad, el pueblo «deja de ser pueblo» y se disuelve en «sistemas de egoísmos particulares, fraternidades con vistas a la explotación de rapaz de los no-hermanos y creaciones similares de la infamia utilitaria» (UB II, 319). Según los teóricos de la soberanía popular, para constituirse políticamente sólo basta que el pueblo quiera hacerlo, y cualquier forma que se de es «es buena» sólo por el hecho de que la quiso.<sup>27</sup> La institución de una unidad estética del pueblo como la que Nietzsche tiene en mente, en cambio, no puede descansar en su voluntad, porque el valor de una forma determinada no se define por su origen, sino por su aptitud para el arte. Antes que un creador que se da a sí mismo una forma, el pueblo padece su institución. Él no es sujeto del poder constituyente, sino pro-

---

<sup>26</sup> Para un desarrollo del pensamiento estético-político de Nietzsche a la luz de las teorías del poder constituyente, véase Rodrigo Páez Canosa, «Al rescate de Helena. La política estética del joven Nietzsche», *Deus Mortalis*, n° 3, 2004, pp. 279-306. Si bien en el presente trabajo se ha mantenido la principal tesis de aquel trabajo, a saber, que la institución de una unidad estético-política no responde a una acción sino a un acontecimiento, se ha intentado definir mejor la posición del pueblo en el esquema nietzscheano, ya que la lectura de Nietzsche como un pensador *sui generis* del poder constituyente acercaba demasiado la figura del pueblo hacia la posición de sujeto, incompatible con la lógica del acontecimiento.

<sup>27</sup> Sieyès, uno de los fundadores de la teoría del poder constituyente, ha expresado esta idea de un modo claro y directo. Según este autor, el pueblo «basta que quiera; todas las formas son buenas, y su voluntad es siempre suprema», «es el origen de toda legalidad», «es el origen de todo». Véase, Emmanuel Sieyès, *¿Qué es el tercer estado?*, Buenos Aires, Americalee, 1943, pp. 108-114.

ducto del «misterioso» proceso de creación del mito, bajo cuyo efecto transfigurador la masa se percibe a sí misma como inserta en la imagen unitaria que él da del mundo y cesa así en su dispersión e inorganicidad: *el pueblo sólo es posible como protagonista del mito, sólo como obra de arte.*

El hecho de que la unidad de un pueblo no sea pensada por Nietzsche en términos políticos, sino estéticos dificulta su visibilidad. Para el pensamiento político moderno la unidad de un pueblo es eminentemente política y se hace perceptible en el Estado;<sup>28</sup> en la conceptualización nietzscheana, en cambio, la unidad es estética y se halla en todas las instituciones y expresiones artísticas del pueblo; por otra parte, precisa para ser reconocida de un observador capaz de identificarla. Esa es justamente la misión del filósofo, o mejor, del filólogo que se convierte en filósofo. Él es quien da cuenta de las señales que anuncian el retorno de lo trágico y reserva para el genio el lugar de la productividad. A partir de una concepción catastrófica del ciclo de la tragedia, la institución de una comunidad no es una respuesta a la conflictividad humana. Lo que está en juego no es la existencia misma, sino su valor. La cultura trágica es la réplica al predominio de las fuerzas no estéticas en la cultura, no a un «estado de excepción». Lo que desencadena la necesidad de una comunidad trágica no es el peligro de una guerra civil, sino la hegemonía de la ciencia y la moral maximizadora. De allí que, por un lado, no se presente como problemático que la «decisión» del estado de cosas que vuelve necesaria la llegada de una cultura del arte y la tarea de constituir dicha cultura no caigan bajo una misma cabeza; y, por otro, que dicha detección sea entendida por Nietzsche tan sólo como «presentimiento».

Esa separación entre «decisión sobre el estado de necesidad del genio» y el momento de la productividad conducen a una indeterminación en la lectura de los principales sucesos políticos de su época. Porque al estar escindido de la acción instituyente, el juicio del filósofo sólo puede ser plenificado por la existencia efectiva de un pueblo. De allí que, en la saga de señales como la llegada del conocimiento trágico de la mano de Kant y Schopenhauer (GT, 118) y la música wagneriana, en un primer momento Nietzsche reconoce en la guerra franco-prusiana otra señal más de la llegada de un tiempo del

---

<sup>28</sup> Se hace referencia aquí principalmente a la tradición hobbesiana del pensamiento político, en la que inscribe la doctrina democrática del poder constituyente. De acuerdo con esta tradición es la unidad del representante y no la de los representados lo que da unidad a un pueblo. En ese sentido, con anterioridad al estado política, no hay pueblo sino multitud. En ese sentido no es concebible un Estado sin pueblo, ya que éste es el único sujeto capaz de instituirlo. Véase, Thomas Hobbes, *op. cit.*, pp. 217-222.

arte<sup>29</sup> y poco después termina denunciando la «extirpación del espíritu alemán en manos del Reich alemán» (UB I, 160).<sup>30</sup> El hecho de que la principal determinación de un pueblo no sea política dificulta su visibilidad, ya que no hay ninguna instancia concreta en la que se encarne; la decisión respecto de la existencia de un pueblo queda reservada entonces al juicio del filósofo. Para esa tarea Nietzsche propone el «modelo helénico» como criterio, porque

conserva el inconmensurable valor de que en él están acuñadas también, en una forma clásicamente instructiva, todas aquellas transiciones y luchas [entre la cultura trágica y la socrática]: sólo que, por así decirlo, nosotros revivimos analógicamente en orden inverso las grandes épocas capitales del ser helénico y, por ejemplo, ahora *parecemos* retroceder desde la edad alejandrina hacia el período de la tragedia. (GT, 128)

Los signos que indican esta inversión no son, sin embargo, pasibles de ser cristalizados en instituciones concretas, sino que sólo rigen en la interpretación del joven filólogo acerca de las tendencias de su época.

Al dejar vacante la subjetividad política capaz de realizar este retorno, el momento de la acción se disuelve y en su lugar sitúa Nietzsche procesos abstractos como la «irrupción» de lo trágico tras la llegada de la ciencia a sus límites (GT, 101) o la «quiebra» del mundo moderno, no por la acción decidida de un sujeto de lo trágico, sino por el reconocimiento por parte de la cultura teórica de sus propias limitaciones y peligros (GT, 119). Procesos todos ellos que pueden ser «presentidos», pero para los cuales toda acción es vana. La constitución de una comunidad se encuentra sujeta a la llegada del acontecimiento de la inversión en el que se sustancie el «retroceso» hacia la tragedia.<sup>31</sup>

Lo que se encuentra a la base de esta concepción es la creciente conciencia de un proceso de disolución de los lazos comunitarios vinculantes. Así, frente al entusiasmo de *El nacimiento de la tragedia* por el renacimiento de la cultura trágica, el desencanto

---

<sup>29</sup> Escribe Nietzsche en un prólogo alternativo, no publicado, a *El nacimiento de la tragedia*: «El único poder político productivo en Alemania, que no necesitamos indicar a nadie con mayor precisión, ha alcanzado ahora la victoria del modo más horroroso y dominará de aquí en más desde la esencia alemana hasta el interior de sus átomos. Este hecho es de gran valor, porque ante aquel poder sucumbirá aquello que odiamos en tanto contrincante de toda filosofía profunda y consideración artística, un estado enfermizo que el ser alemán tuvo que padecer sobre todo desde la gran Revolución francesa...» (NF, 355)

<sup>30</sup> Para la relación de Nietzsche con los distintos acontecimientos políticos de su época y su posicionamiento político, véase Domenico Losurdo, *Nietzsche, il ribelle aristocratico. Biografia intellettuale e bilancio critico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp.5-192.

<sup>31</sup> Abad desarrolla las insuficiencias del planteo político nietzscheano para dar cuenta del renacimiento. El autor muestra como Nietzsche sólo puede confiar en el «milagro» como medio de reencantamiento de la creciente «mundanización» de la modernidad, y como esa alternativa se resuelve, en última instancia, en el reconocimiento de la irreversibilidad de tal proceso. Véase Sebastian Abad, «Dionisismo y política. Marchas y contramarchas del joven Nietzsche», *Instantes y azares – escrituras nietzscheanas*, año 1, nro. 1, 2001, pp. 85-103.

aumenta a través de las intempestivas y los fragmentos póstumos de la época que, antes que indicar las señales del inminente retorno, indican los obstáculos que impiden su llegada. Tras la ruptura con el proyecto wagneriano y su mentor, esa misma experiencia de la fragmentación será denunciada en *Humano, demasiado humano* bajo la figura de la «democracia moderna como forma histórica de la decadencia del Estado» (MA, 302) y más tarde en sus ideas acerca de la «muerte de Dios» y el nihilismo.

## **Segundo apartado: La cultura y el problema del Estado**

En sus *Reflexiones sobre la historia universal* Jacob Burckhardt identificaba el Estado, la religión y la cultura como las tres dimensiones que permiten comprender el desarrollo histórico. Las dos primeras constituyen desde esta perspectiva factores estables, la cultura en cambio es dinámica. Es decir, mientras que aquellos buscan fijar certidumbres y someter a aquellas tendencias que se les opongan, ésta

ejerce una incesante acción modificativa y disgregadora sobre las dos instituciones estables a que acabamos de referirnos, salvo en los casos en que consiguen ponerla por entero a su servicio o circunscribirla dentro de sus propios fines. (WB, 67)

Lo que desarrolla a continuación es, en primer lugar, una exposición de las diversas formas en que cada una de estas dimensiones condiciona a la otra y, en segundo lugar, el sentido del predominio de unas sobre otras. El dinamismo histórico se presenta pues como un juego de fuerzas que resisten el cambio y aquellas que lo persiguen. En su permanente lucha ellas dan origen a una continua renovación de las formas e instituciones que expresan el estado de una cultura, instituciones que de inmediato vuelven a ser cuestionadas:

La cultura es la crítica de ambas instituciones, el reloj que delata la hora, puesto que en aquellas la forma no coincide ya con el contenido. (*Ibid.*)

Desde el punto de vista del análisis histórico que asume Burckhardt ninguna de estas dimensiones se presenta como prioritaria (BW, 33-34). Lo relevante, más bien, es cómo a partir del juego de las relaciones que se dan entre ellas se pueden comprender los diversos procesos históricos. El predominio de cualquiera de estas dimensiones sobre las restantes conlleva diversos peligros que impiden la llegada de individualidades excepcionales. Las culturas elevadas donde éstas surgen se caracterizan, en efecto, porque en ellas las tres dimensiones de lo histórico coexisten equilibradamente (WB, 34).

Además de compartir, como se vio, el oscuro diagnóstico del presente, la dinámica de lo apolíneo y lo dionisiaco tal como fue desarrollada en el presente trabajo muestra varios puntos de contacto con el planteo del Burckhardt. Sin embargo, antes que un análisis, la obra del joven Nietzsche planteaba una misión. En ese punto podría reconocerse la razón del deslazamiento de la cultura<sup>32</sup> a dimensión esencial. Ella no ocupa ya el lugar dinámico, sino que es el campo mismo donde tiene lugar el juego de fuerzas instituyentes y disolutivas. El Estado y la religión son rebajados en su significatividad tanto histórica como «metafísica»; en ellos se expresa un determinado estado de la cultura, pero han dejado de ser dimensiones capaces de determinarla.

La cultura se erige como dimensión fundamental porque ella misma es el despliegue de recursos que viabilizan la vida sobre su trasfondo problemático:

Es un fenómeno eterno: mediante una ilusión extendida sobre las cosas la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo. A este lo encadena el placer socrático de conocer y la ilusión de poder curar con él la herida eterna del existir, a aquél lo enreda el seductor velo del arte, que se agita ante sus ojos, al de más allá, el consuelo metafísico de que, bajo el torbellino de los fenómenos, continúa fluyendo indestructiblemente la vida eterna [...]. Aquellos grados de ilusión están reservados en general sólo a las naturalezas más noblemente dotadas, que sienten el peso de y la gravedad de la existencia en general con hondo displacer, y a las que es preciso librar engañosamente de ese displacer mediante estimulantes seleccionados. De esos estimulantes se compone todo lo que nosotros llamamos cultura. (GT, 115-116)

La cultura es, pues, una estrategia profiláctica que permite vivir. Si bien los diversos tipos de «ilusión» que se despliegan contra el horror fundamental de la existencia cumplen con la tarea de viabilizar la vida, sólo la cultura trágica es capaz de soportar el empuje de la fuerza disolvente de lo dionisiaco. Por otra parte, el sometimiento de aquel éxtasis mediante su recreación apolínea en imágenes desata una fuerza transfiguradora que posibilita la constitución de una comunidad unitaria. Si bien es cierto que, así como es inevitable la irrupción del dionisismo, también lo es su muerte por efecto de su historicización, la superioridad de la cultura trágica se encuentra en que, por más efímera que resulte, sólo en ella la vida se eleva del mero *factum* de la existencia. Para Nietzsche, en

---

<sup>32</sup> Es preciso hacer aquí una aclaración terminológica. En primer lugar, «cultura» refiere al término alemán *Kultur* (a veces también *Cultur*) y no *Bildung*, para el que se reserva la palabra «instrucción» o «formación» de acuerdo con el contexto. Por otra parte, Nietzsche usa *Kultur* en diversos sentidos. Unas veces como cualquier estrategia protectora contra la «verdad» horrorosa de la existencia, otras en el sentido de una cultura en la que se ha producido la reconciliación de lo apolíneo y lo dionisiaco. «Cultura» sin más hace referencia aquí al primer sentido amplio de la palabra, para el segundo sentido se emplea «cultura trágica». Sobre los sentidos de *Kultur* en *El nacimiento de la tragedia* véase Robert E. McGinn, *op. cit.*, pp. 77-80.

efecto, la vida no tiene valor por sí misma, sino que sólo se encuentra justificada como fenómeno estético (GT, 24) y sólo en la cultura trágica alcanza ella a convertirse en obra de arte por efecto de la transfiguración.

Una cultura sólo prueba su grandeza entonces si es capaz de engendrar al genio del arte y su pueblo. Es decir, productividad y unidad son las marcas de una cultura que no sólo salva al hombre del «genocidio por compasión», sino que tiene la fuerza de tomar la tendencia disolvente de lo dionisiaco y recrearla artísticamente en el mito, único garante de la vitalidad y unidad de un pueblo:

toda cultura, si le falta el mito, pierde su fuerza natural sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mitos *cierra* [abschliesst] la unidad de un movimiento cultural entero. (GT, 145, traducción levemente modificada por RPC)

Sólo la cultura trágica, única portadora del mito, es capaz de crear unidad. Si bien el recurso a un sustento mítico de la integración orgánica de la masa privilegia el registro estético, Nietzsche no reduce a éste la totalidad del fenómeno de la renovación: cuando se encuentra vigente, el mito determina todas las instituciones del pueblo que instituye:

Las imágenes del mito tienen que ser los guardianes demónicos, presentes en todas partes sin ser notados, bajo cuya custodia crece el alma joven y con cuyos signos se da el varón a sí mismo una interpretación de su vida y de sus luchas: y ni siquiera el Estado conoce leyes no escritas más poderosas que el fundamento mítico, el cual garantiza su conexión con la religión, su crecer a partir de representaciones míticas. (GT, 145)<sup>33</sup>

Al igual que su maestro de Basilea, Nietzsche sólo reconocía la grandeza de una cultura allí donde las fuerzas disolventes y las instituyentes se encontraban en un equilibrio, determinado, a sus ojos, por el mito, *i.e.*, por la reconciliación de lo apolíneo y lo dionisiaco. Pero, a diferencia de aquél, no concebía ese equilibrio de modo histórico. El juego de tensiones entre tendencias constituyentes y disolventes tenía lugar para Burckhardt entre las tres dimensiones de lo histórico; cuando Nietzsche desplaza ese juego hacia el interior de la cultura como esfera primordial de la existencia, también lo determina como un juego *exterior* a lo histórico. Una cultura elevada no es fruto de las idas y vueltas entre el Estado, la religión y la cultura, sino de la fuerza *suprahistórica* del mito. Sólo una masa arrojada fuera de su existencia temporal mediante el proceso trágico de la transfiguración es capaz de redimirse, como lo habían hecho los antiguos helenos:

---

<sup>33</sup> Véase también NF, 417: «Todo se da conjuntamente y sobre una cosa cuando se alcanza la debida altura – los pensamientos de los filósofos, la obra de los artistas y los buenos actos».

Hasta entonces [muerte de la tragedia] los griegos habían estado involuntariamente constreñidos a enlazar en seguida con sus mitos todas sus vivencias, más aún, a comprender éstas únicamente mediante ese enlace: con lo cual también el presente más inmediato tenía que aparecéseles en seguida sub specie aeterni y, en cierto sentido intemporal. En esta corriente de lo intemporal se sumergía tanto el Estado como el arte, para encontrar en ella descanso de la pesadumbre y de la avidez del instante. Y el valor de un pueblo —como, por lo demás, también el de un hombre— se mide precisamente por su mayor o menor capacidad de imprimir en sus vivencias el sello de lo eterno; pues por decirlo así, con esto queda desmundanizado y muestra su convicción inconsciente e íntima de la relatividad del tiempo y del significado verdadero, esto es metafísico de la vida. (GT, 147-148)

El ingreso a la dimensión intemporal del mito no responde a una lógica histórica sino a la lógica del éxtasis trágico, que, paradójicamente, sólo parecería poder originarse *más allá* del tiempo histórico:

¿Donde se encuentran esos hechos que el hombre es capaz de realizar sin antes haber ingresado en esa capa nebulosa de lo ahistórico? O para dejar de lado las imágenes e ilustrarlo mejor: imagínese un hombre arrastrado e impulsado por una pasión hacia una mujer o hacia un ideal... este estado (ahistórico y contrahistórico de principio a fin) es el seno donde no sólo nace una acción injusta, sino toda acción justa. Y ningún artista logrará su imagen pretendida, ningún jefe militar su victoria, ningún pueblo la libertad anhelada sin antes haberla deseado y anhelado en un estado ahistórico de este tipo. (UB II, 253)<sup>34</sup>

El círculo vicioso que se forma entre pueblo y genio, se expresa aquí entre lo ahistórico y el momento de explosión de la productividad —artística, militar o comunitaria—: el artista, el genio miliar o un pueblo alcanzan su meta cuando se sitúan en una dimensión ahistórica, pero el ingreso a ésta sólo puede tener lugar cuando ella ha sido previamente alcanzada. El estado ahistórico es condición de la libertad de un pueblo, pero sólo un pueblo libre puede ingresar en una dimensión ahistórica. La ruptura del círculo, como se ha visto, sólo acontece en el éxtasis impredecible de la reconciliación.

Sólo esos instantes de irrupción de lo trágico constituyen para Nietzsche la cultura y la historia. En ellos se condensa el momento de aparición del genio, la creación del mito, la constitución del pueblo y la justificación estética de la existencia. Los restantes momentos son siempre una degradación respecto de aquel instante:

---

<sup>34</sup> La traducción de este fragmento corresponde a Sebastián Abad y se encuentra en un trabajo suyo sobre la segunda *Consideración intempestiva* que ha servido de referencia para el desarrollo de estas ideas sobre lo ahistórico en Nietzsche. Véase Sebastián Abad, «El momento poético de la novedad. Lectura de la segunda *Consideración Intempestiva*», *Actas del Primer congreso de filosofía de la historia*, edición electrónica, 2000.

Hay un puente invisible entre genio y genio – ésa es la «historia» verdaderamente real de un pueblo; todo lo demás es variación sombría incontable de una materia de peor calidad, copias de manos inexpertas. También las fuerzas éticas de una nación se muestran en sus genios. (NF, 417, traducción Sebastian Abad)

La «historia» entendida como ciclos de irrupción «mágica» de lo trágico y posterior decadencia responde al movimiento catastrófico que Nietzsche asigna al fenómeno del socratismo: la represión del éxtasis, como la que vivió Atenas a través de la obra de Eurípides, anuncia siempre el retorno del éxtasis (y en ello reside su valor). La «cultura alejandrina» era por sí misma un signo del renacimiento de la tragedia, la tan denostada «cultura histórica» era la señal de la llegada de lo ahistórico.

La comunidad trágica que Nietzsche piensa como efecto del renacimiento se erige entonces como una explosión efímera de productividad, destinada a repetirse cíclicamente por efecto de una economía catastrófica del proceso histórico. Como tal, esta comunidad no busca concretarse en una forma destinada a perdurar.<sup>35</sup> La grandeza de una cultura no supone su continuidad en el tiempo, por el contrario, esa sería una marca de su historización y decadencia. El envés de esta concepción ahistórica de la unidad de un pueblo es la el lugar problemático al que se arroja no sólo las condiciones de realización de una comunidad tal, sino también la dimensión política de aquella unidad. La cristalización de la unidad del pueblo no se realiza para Nietzsche en un orden jurídico, sino en las expresiones artísticas *excepcionales* de la cultura.

En ese sentido, el Estado *librado a su propia lógica* se encuentra destinado a oponerse al arte como acontecimiento ahistórico:

...un pueblo, a partir de la vigencia incondicional de los instintos políticos, cae en una vía de mundanización extrema, cuya expresión más grandiosa, pero también más horrosa es el imperium romano (GT, 133).

El Estado saca a un pueblo de su vida intemporal y lo arroja al fango de la historia, donde sólo puede seguir el curso de la decadencia.

Como es patente, no se trata aquí del miedo liberal a que la «agencia de protección» se exceda en sus funciones y degenera en tiranía. El peligro que trae el Estado consigo no amenaza a la propiedad ni al individuo, sino al arte. A pesar de su retórica muchas veces confrontativa,<sup>36</sup> sería ir demasiado lejos asignar a Nietzsche un desprecio

<sup>35</sup> «la recia duración, tal como fue propia, por ejemplo, del instinto nacional romano, no forma parte, verosíblemente, de los predicados necesarios de la perfección» (GT, 133)

<sup>36</sup> La tercera *Intempestiva* y las conferencias sobre las instituciones de enseñanza son los lugares donde se encuentra más desarrollada la crítica al Estado. Véase UB III, 363, 366, 372, 400, 412-415, 422-425; y BA, 669, 706-711.

u odio hacia el Estado. Por el contrario, tanto la importancia de Burckhardt, para quien el Estado expresa la «necesidad política» de un pueblo (BW, 33), como el ejemplo de los griegos, en quienes el «sentimiento político» fluía de un modo «equilibrado y vigoroso» (GT, 132) atestiguan lo contrario. En verdad, la ambigüedad respecto del Estado nace de la doble perspectiva con la que Nietzsche lo comprende. Por un lado, es pensado como un agente que determina los fines de su acción. En ese sentido, según se decida a hacerlo, puede fomentar u obstaculizar con su acción la institución de una cultura trágica. Pero, por otro lado, Nietzsche desarrolla la función específica que cumple con relación a lo trágico. Desde éste punto de vista, ya no es visto como una dimensión que instituye sus propias finalidades, sino que se encuentra subordinado a las metas de la cultura. Nietzsche aborda esta última perspectiva a través de la figura del «Estado griego», en el que se expresa la necesidad del dios mortal como *medio* indispensable del arte:

El artista griego no se dirige con su obra de arte a los individuos sino al Estado: por otra parte, la educación del Estado no era más que la educación de todos con vistas al goce de la obra de arte. [...] la tragedia era un acto solemne preparado por el Estado que unificaba al pueblo entero. El Estado era un *m e d i o* necesario de la realidad artística. (NF, 168-169)

El Estado aparece como garante de la unidad porque frente al egoísmo de los individuos él es el único que puede garantizar una ordenación dirigida al la procreación del genio:<sup>37</sup>

Así como tenemos que señalar a aquellas individualidades eternizadas en el trabajo artístico y filosófico como la verdadera meta de la tendencia estatal, la enorme fuerza de lo político, en particular en el sentido de impulso patrio, tiene que aparecérsenos como la garantía de que la línea de genios aislados sea continua, de que el suelo a partir del cual ellos puedan crecer por sí solos no sea despedazado mediante sismos y se inhíba su fertilidad [...]. Porque sólo éste [el Estado], en tanto *f u e r z a m á g i c a*, puede forzar a los individuos egoístas a los sacrificios y preparaciones que preparan la realización de grandes proyectos artísticos. (NF, 169)

Al situar la esfera estética como dimensión fundamental, el aspecto coercitivo del Estado desaparece y deja paso a una mistificación. Ni el miedo, ni la racionalidad en

---

<sup>37</sup> En base a *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral y Sobre el pathos de la verdad*, Geijsen intenta brindar una mirada diferente de la concepción nietzscheana del Estado de esa época. Entiende que éste no es necesario (tampoco la guerra ni la esclavitud), sino que es un camino, entre otros, para alcanzar el nacimiento del genio. Distingue entonces tres formas, de las cuales dos son estatales y una «convencional». El Estado, la guerra y la esclavitud serían caminos pensados en función del panorama cultural de entonces, basado en el egoísmo y la cultura de masas. Esta posición es criticable no sólo por la antojadiza interpretación de *Sobre verdad y mentira...*, sino también por la postulación de la posibilidad de una suerte de una comunidad de «iluminados» donde no serían necesarias las jerarquías, algo totalmente impensable para Nietzsche. Véase J. A. L. J. Geijsen, *op. cit.*, pp. 223-233.

cualquiera de sus variantes –geométrica, económica, dialéctica– sirven aquí de sustento para explicar la estatalidad. Nietzsche apela, en cambio, a la magia para explicar el origen de su autoridad. No es la espada, sino el mito lo que explica la obediencia del súbdito. En realidad, Nietzsche no piensa la naturaleza jurídica del Estado, sino que subordina su estructura sistemática a la lógica estética de la descarga de los impulsos disolutivos como modo de dominarlos estéticamente:

Ahora, luego de que ha tenido lugar un proceso universal de formación de Estados aquella pulsión del *bellum omnium contra omnes*, se concentra, por cierto, en horribles tormentas bélicas entre los pueblos y se *descarga*, por así decirlo, en golpes tanto más impetuosos cuanto más infrecuentes. En los intervalos, empero, la sociedad tiene tiempo de germinar y verdear por doquier bajo el efecto *interiorizado y comprimido* de aquel *bellum*, para que, tan pronto se sucedan algunos días templados, deje brotar la resplandeciente floración del genio. (FGT, 344)

Así como el impulso dionisiaco hacia el origen problemático de la existencia tiene que descargarse en imágenes para que no destruya en su irrupción la vida, el impulso bélico se descarga mediante la interiorización de la guerra de todos contra todos y posibilita el nacimiento del genio. Igualmente, el equivalente «político» de la plenificación de sentido que lo dionisiaco ofrece al mito es aquella interiorización que constituye el «impulso ético» necesario para ordenar a un pueblo con vistas al arte.

Esta «ordenación» no refiere, empero, a una forma jurídica determinada; no se trata aquí de si Alemania debe ser un Estado federal o si debe tener una o dos cámaras en el parlamento. Las condiciones político-sociales de emergencia del genio, tal como las piensa Nietzsche, se relaciona más bien con la creación de un *espacio social del ocio* como lugar de la productividad. La creación artística, pensada como irrupción extática de algo completamente nuevo, no puede surgir del trabajo que se limita a reproducir las condiciones de existencia. Pero, en este caso, el ocio como estado propicio al arte es elevado por Nietzsche a determinación social y política.<sup>38</sup> El Estado aparece aquí como el garante de regular un sistema de circulación de bienes que reserve un lugar privilegiado para el dispendio de recursos.<sup>39</sup> Esta subordinación de la función estatal a metas artísticas sitúa al Estado bajo la perspectiva de la acción. En efecto, él tiene la tarea de

---

<sup>38</sup> «Para que esté dado el suelo de un gran desarrollo artístico, es preciso que la enorme mayoría, servilmente sometida a penurias que r e b a s e n sus necesidades individuales, se ponga al servicio de una minoría. A expensas de la mayoría y gracias a su plus de trabajo, esta clase privilegiada debe ser dispensada de la lucha por la existencia para poder entonces crear un nuevo mundo de necesidades» (FGT, 339)

<sup>39</sup> Sobre el Estado en relación con el gasto improductivo y, en general, sobre la concepción nietzscheana acerca del Estado en el *Fragmento de una forma ampliada de El nacimiento de la tragedia*, véase Sebastián Abad, «Introducción» a la traducción de «Fragment einer erweiterten Form der *Geburt der Tragödie*», *Deus Mortalis*, n° 4, 2005, pp.449-467.

someter los egoísmos de los individuos e instituir mediante su afirmación un espacio de productividad artística. En ese sentido, es condición de la existencia de un pueblo, ya que sólo a partir del emplazamiento de aquel espacio es posible la llegada del genio y, con él, del mito fundante.

Sin embargo, junto a esta comprensión del Estado Nietzsche desarrolla otra en la que la estatalidad *misma* se encuentra sometida a la lógica del dispendio. Según ésta, su aptitud para fomentar u obstaculizar la llegada del genio no parece depender de su vinculación con el mito, sino de la intensidad de los conflictos en los que interviene:

Cuánto más fuerte es el impulso político, tanto más se garantiza la continuidad de la secuencia de genios: presupuesto que este impulso no se sobrecargue demasiado y se enfurezca contra sí mismo y muerda su propia carne con sus dientes: las penosas consecuencias son en ese caso *las guerras y la lucha de partidos*. Sin embargo, pareciera como si la voluntad de tanto en tanto necesitase ese autodesgarramiento como una válvula de escape [...]. Al menos, el impulso político que se regula mediante ese acontecimiento procura trabajar en la preparación del genio con una fuerza nueva y sorprendente. De cualquier modo, hay que sostener que en la sobrecarga del impulso político de los griegos la naturaleza dejó testimonio de lo que ella exigió a ese pueblo en el ámbito artístico: en este sentido el terrible espectáculo de los partidos que se desgarran a sí mismos tiene algo de valioso: porque en medio de este agolparse y golpearse se eleva el canto nunca oído del genio. (NF, 169-170)

Sin embargo, el momento mismo de la productividad permanece ajeno a la política: si bien el Estado necesita «descargar» el impulso político para no caer en una ambición de poder y conquista como en el caso del Imperio romano, no asegura con ello la aparición del genio. Tanto a la esfera estética como a la política Nietzsche asigna una economía del dispendio, pero mientras que en la segunda el derroche regula la «preparación»<sup>40</sup> del genio, en la primera regula la lógica misma de la aparición del genio.

El Estado parecería desarrollarse así de un modo autónomo y, según cómo sea regulado el impulso político, impediría o no la llegada de lo trágico. Sin embargo, esa regulación no se encuentra determinada por acción o decisión del Estado mismo, sino que se encuentra sujeta a la vigencia o no de un mito en la cultura. De este modo se expresa el punto decisivo respecto de la concepción nietzscheana del Estado. Contrariamente a la doctrina representativa del Estado,<sup>41</sup> Nietzsche es incapaz de pensar un sujeto político del Estado. *La acción y decisión del artificio estatal no cristaliza la voluntad de un pueblo sino una entidad abstracta como, en caso de la antigua Grecia, la «voluntad*

<sup>40</sup> «No existe ninguna tendencia más alta de la cultura que la preparación y procreación del genio. Incluso el Estado, a pesar de su origen bárbaro y sus gestos de adicción al mando, es sólo un medio para este fin». (NF, 351). Véase también FGT, 333-334.

<sup>41</sup> Se hace referencia con este nombre a la doctrina hobbesiana de la representación, tal como se expresa en el capítulo XVI de su *Leviatán*, y a la tradición que se inicia con ella.

*helénica*». En efecto, es ella la que «en sus manifestaciones como sociedad, Estado, mujer, oráculo, sirve a esta meta artística» (NF, 206). Que no sea un sujeto, lo que se encarna en las distintas dimensiones históricas, sino una fuerza, expresa la sobredeterminación estética que rige el pensamiento del joven Nietzsche en sus puntos nodales<sup>42</sup> y que tiene como correlato la confianza en un acontecimiento milagroso, antes que en una acción concreta, como medio de realización de una transformación en la cultura.

De acuerdo con esta concepción de una subjetividad abstracta como sustrato del Estado y la cultura no fue la expansión de Atenas tras la victoria sobre los Persas lo que determinó la decadencia de la cultura griega, sino la disociación de lo apolíneo y lo dionisiaco (GT, 147). O, mejor dicho, la Liga de Delos fue la expresión política de aquella disociación, como la obra de Eurípides fue su expresión artística. De ese modo, allí donde podría abrirse la autonomía de lo político Nietzsche lo somete nuevamente a la estética y con ello vuelve a plantearse aquí el carácter problemático de las condiciones prácticas del renacimiento. En efecto, en tanto capaz de someter el egoísmo con vistas a la creación de un *espacio social del ocio*, el Estado aparece como condición de la llegada del mito, obra del genio; pero la «medicina» que impide que se sobrecargue el impulso político y conduzca a una «voraz ambición de poder y de honor universales», hostil al arte, es «el poder enorme de la tragedia, poder que excita, purifica y descarga la vida entera de un pueblo» (GT, 134). Es decir, el Estado propio de una cultura artística es, a la vez, condición y efecto de la tragedia. Y, en general, que el Estado se mantenga en límites adecuados o los sobrepase depende de la intensidad del mito en la cultura.

El lugar problemático que lo político ocupa en el pensamiento juvenil de Nietzsche también se expresa en la tensión que genera asignar al Estado una lógica del gasto improductivo, pero con vistas a la institución de una esfera heterogénea, no política —el arte—. Pensada en función de la propia subsistencia la «descarga» no se opone sino que fortalece una unidad política. En efecto, las guerras y los conflictos internos alimentan un «impulso ético» que reduce los egoísmos y genera una visión común del mundo. Aunque ésta tenga una estructura sistemática análoga al mito, no contempla *necesariamente* el privilegio de la esfera del arte. Pero, en la medida en que Nietzsche guarda esperanzas en una revolución cultural que ponga al arte en el centro de las representaciones de un pueblo, el aspecto formalista del dinamismo de lo político le resulta in-

---

<sup>42</sup> De acuerdo con Pérez López en esto se encuentra la principal diferencia entre Nietzsche y el joven Wagner respecto de lo político. En efecto, en sus escritos juveniles el músico considera que el sustrato de lo político es el pueblo. Véase Héctor Julio Pérez López, *op. cit.*, pp. 206-207.

aceptable. Es decir, la doctrina según la cual basta que el Estado decida para que la decisión valga como norma, sin importar el contenido, libera al dios mortal de sus responsabilidades en la constitución de una cultura del arte. Por ello, Nietzsche sitúa la meta del Estado en el arte<sup>43</sup> e introduce así una tensión irresoluble en seno mismo de lo político: por un lado, el Estado que es fiel a su propia lógica se traiciona a sí mismo, porque se vuelve un obstáculo para alcanzar su meta, externa a la política; pero, por otro, lo contrario también es problemático: la realización de su meta supone su sacrificio, ya que la llegada del genio, en tanto manifestación de la reconciliación de lo apolíneo y lo dionisiaco, supone un efecto transfigurador que niega todo orden anterior. El Estado se consume en la consumación de su finalidad. Sólo como un caso de homonimia accidental se puede hablar, por ejemplo, del Estado griego antes y después de la institución de la tragedia: el pueblo es otro, la cultura es otra. La continuidad del mismo Estado supondría que no hubo irrupción de la genialidad, sino mera reproducción de las condiciones de existencia, pero entonces no hay reconciliación ni arte. Si el Estado perdura en su existencia como *tal* Estado es coherente con la lógica de lo político, pero se vuelve un obstáculo para la cultura trágica. Si, por el contrario, realiza su meta —ajena a lo político— entonces ya ha perecido y se ha vuelto otra cosa.

Esta concepción del Estado expresa la tensión principal del planteo nietzscheano que oscila entre una lógica de la *praxis*, vinculada a la política, y otra de *páthos*, propia del dinamismo del arte.<sup>44</sup> De acuerdo con esta última, el fenómeno de lo dionisiaco es comprendido en una lógica catastrófica que determina la inevitabilidad de su llegada. Así ocurrió a los griegos cuando desde Asia llegaron los «bárbaros dionisiacos» y amenazaron a todas las instituciones venerables de la vida helena. Frente al riesgo de aniquilación que la irrupción de lo dionisiaco trae consigo, Nietzsche opone una fuerza capaz

---

<sup>43</sup> Ottmann sostiene que, para explicar el origen del Estado, Nietzsche refiere a una «teleología de la naturaleza», cuya finalidad última es la fundación de una cultura. Sin embargo, el autor no define qué debe entenderse por esta naturaleza, ni la relación de esta con el genio y el pueblo, que es dónde surge la dimensión política y su articulación con la estética en el planteo nietzscheano. Ottmann no tematiza la relación entre Estado y metafísica en Nietzsche, de allí que termine por caracterizar la concepción nietzscheana del Estado como una utopía antipolítica sobre la que sólo resta ironizar: «La ciudad ideal - ¿un Estado estamental platónico con esclavos, guerreros y filósofos(-artistas)?». Al ironizar, Ottmann pasa por alto en este punto el vínculo entre lo político-estético y la retórica nietzscheana (pero no lo hace con respecto a lo apolíneo y lo dionisiaco: ¿por qué es ridículo hablar de esclavitud y no de un dios de la apariencia?). Véase Henning Ottmann, *op. cit.*, pp. 44-48.

<sup>44</sup> Pérez López sostiene que lo político es despreciado por Nietzsche porque queda reservado al ámbito de la acción. Desde su punto de vista, los desarrollos nietzscheanos sobre lo político tienen escasa relación con el contexto y deben asociarse, más bien, a una crítica general de la cultura de carácter puramente teórica. Lo que aquí se presenta como una tensión, Pérez López lo presenta como una simple disociación. El resultado de esa posición es una comprensión puramente teórico-estética del renacimiento. Véase Héctor Julio Pérez López, *op. cit.*, pp. 197-274, especialmente pp.213-215.

de tomar la corriente disolvente de lo dionisiaco y recrearlo artísticamente en festividades y ritos que son la base material del mito. Está es propiamente la «lógica» trágica pero, frente a la «cultura alejandrina» presente en su época, el problema no se encuentra en la amenaza de disolución, sino en la improductividad estética de un exceso de limitación. No se trata pues, de estimular las capacidades apolíneas, sino, por el contrario, de invocar al dios agrario. Surge entonces la necesidad de la acción «preparatoria» del genio. Frente a la hegemonía de lo instituyente que se expresa en la solidificación de la persona individual, es preciso fomentar el «olvido de sí», propio de lo dionisiaco. Surge entonces la necesidad de lo político que, al igual que un *phármakon*, debe ser suministrado en su justa medida, ya que tanto su exceso como su defecto se vuelven contrarios a la finalidad de su aplicación. Lo político ocupa un lugar problemático en el planteo del joven Nietzsche porque aquella «justa medida» presupone la vigencia de aquello para lo cual el fármaco debe ser aplicado: sólo el mito puede someter el impulso político que, librado a su propio despliegue, no conoce contención alguna y se expande indefinidamente.

En esta subordinación última del Estado a una finalidad y una lógica estética se expresa el abstracto antiliberalismo de Nietzsche. No sólo porque el sometimiento de los egoísmos individuales supone un sometimiento de la esfera económica a la esfera política, sino también porque la lógica misma del dispendio es contraria a la racionalidad de la propiedad que anima al liberalismo. Sin embargo, puesto que lo determinante es la aptitud estética del dios mortal, también el Estado prusiano es objeto de una abstracta oposición. Es decir, en la medida en que la crítica de Nietzsche se ubica en el plano de la cultura, ni su antiliberalismo se vincula con una toma de partido por la regulación estatal, ni su crítica al Estado se despliega sobre una posición liberal. Más bien, Nietzsche piensa las condiciones de institución –y destitución– de una comunidad orientada al arte y, mediante un recurso a la antigüedad helénica, construye un modelo que le sirve tanto para «diagnosticar» la decadencia de su época como para inscribir en ese «diagnóstico» la inminencia de una revolución en la cultura. A partir de su antigua Grecia desarrolla Nietzsche la dinámica de lo trágico, que explica la necesidad y el nacimiento del genio. En relación con su presente, en cambio, reflexiona acerca de los mecanismos y dificultades que obstaculizan el desarrollo adecuado de aquella dinámica.

En una «cultura alejandrina» –como la alemana según Nietzsche–, en efecto, el Estado y demás instituciones quedan libradas a su propio movimiento y, al no pisar ya el suelo mítico que las une a un pueblo, se vuelven abstractas e inorgánicas; lo que de-

termina para Nietzsche la primacía de un modo de vida antiestético como el iniciado por Sócrates, pero a sus ojos con plena vigencia en su época

Confróntese ahora con esto el hombre abstracto, no guiado por mitos, la educación abstracta, las costumbres abstractas, el derecho abstracto, el Estado abstracto: recuérdese la divagación carente de toda regla, no refrendada por ningún mito patrio, de la fantasía artística: imagínese una cultura que no tenga un sede primordial fija y sagrada, sino que esté condenada a agotar todas las posibilidades y a nutrirse mezquinamente de todas las culturas – eso es el presente, como resultado de aquel socratismo dirigido a la aniquilación del mito. (GT, 145-146)<sup>45</sup>

La ausencia de un mito en la cultura tiene como resultado la explosión y multiplicación de las representaciones que disuelven la unidad del pueblo y lo convierten en una masa dispersa. Desde el punto de vista estético este proceso se traduce en una degradación del arte y la pérdida de un estilo común en todas las instituciones de cultura. La ausencia de una visión común, pero particular, del mundo vuelve irrelevante las particularidades nacionales y hunde a los pueblos artísticamente dotados en un mar de indistinción donde se mezclan todas las lenguas, costumbres y estilos.<sup>46</sup> A los ojos del joven filólogo este era el caso de Alemania, donde la música y la filosofía atestiguan la aptitud artística de la nación, que es presentada como tierra fértil para el cultivo de la tragedia, pero que en su época se encontraba bajo el azote de la cultura socrática. Con la patria de Wagner y Schopenhauer como escenario destacado, Nietzsche despliega su crítica a la cultura abstracta en la que, sin la fuerza unitiva del mito, el arte se convierte en diversión, la educación en barbarización, la religión en historia y el Estado en una máquina de poder.

Así como lo trágico, cuando el mito se encuentra vigente, unifica todas las dimensiones de la vida mediante su sustracción y elevación de la esfera histórica. Cuando se encuentra ausente, sin embargo, todo se dispersa, se pierde toda dirección unitaria y la cultura se convierte en «una mezcolanza caótica de todos los estilos» (UB I, 163). Cuando el individuo o el Estado se comprenden a sí mismos de un modo histórico, al no existir aquella dimensión que los cargaba con un sentido común, sólo les quedan como meta las propias condiciones de subsistencia y expansión. Señales de esto eran para

---

<sup>45</sup> Sobre el cristianismo como religión no-mítica, véase NF, 46: «El cristianismo venció sobre un mundo que había llegado a ser completamente mítico como una religión no-mítica de la revelación. Enorme efecto de la ciencia: para el θεωρητικός primero tuvo que ser creada un modo de vida: él era imposible en la temprana Grecia».

<sup>46</sup> «El saber muchas cosas resulta perfectamente compatible [...] con la barbarie, es decir, con la carencia de estilo y con la mezcolanza caótica de todos los estilos. El hombre alemán de nuestros días vive inmerso, efectivamente, en esa mezcolanza caótica de todos los estilos». (UB I, 163)

Nietzsche la universalización del egoísmo y la tendencia expansiva del Estado que busca situarse como meta de la cultura:

Ahora casi todo sobre la tierra se encuentra determinado únicamente por las fuerza más groseras y malvadas, por la violencia de los que lucran y de los caudillos militares. En las manos de estos últimos, el Estado, *al igual que el egoísmo de los que lucran*, busca organizar todo nuevamente a partir de sí mismo y ser lo que liga y presiona a todas aquellas fuerzas que disputan entre sí: es decir, desea que los hombres estén dispuestos a practicar con él los mismos servicios divinos que antes ofrecían a la Iglesia. (UB III, 368)

Por un lado, Nietzsche identifica al Estado prusiano como el principal ejemplo de esta tendencia estatal que es propiamente moderna y tiene en Hegel su principal teórico.<sup>47</sup> Lo que lo caracteriza frente al Estado antiguo es «esa consideración utilitaria que consiste en dejar que la cultura rija sólo en la medida en que sirva al Estado y en aniquilar los impulsos que no resulten directamente en favor de sus propósitos» (BA, 708-709). Por otro, el egoísmo del individuo se relaciona principalmente con el liberalismo, leído en clave burckhardiana como consecuencia de la Ilustración y la Revolución francesas.<sup>48</sup> Al igual que en el caso del Estado moderno, el egoísmo es lo que caracteriza esta tendencia, pero en este caso la meta es el lucro. Aunque comparten sus principales determinaciones, estas tendencias se oponen entre sí. Mientras que el Estado busca subordinar la esfera económica a sus intereses expansivos, estos «apátridas del dinero [...] han aprendido a abusar de la política como medio de bolsa, así como del Estado la sociedad como aparatos para su propio enriquecimiento» (FGT, 346). Pero, en tanto tendencias nacidas de la aniquilación del mito, ambas son obstáculos para la cultura trágica y el predominio coyuntural de una sobre la otra es irrelevante para la causa del *renacimiento*.

El diagnóstico negativo acerca del Estado moderno no deja espacio para ningún tipo de reconocimiento en cuanto la posibilidad de que se resuelva a perseguir la reali-

<sup>47</sup> Véase BA, 706-711.

<sup>48</sup> Véase FGT, 346. Ansell-Pearson sostiene que «es claro que su [la de Nietzsche] referencia al liberalismo contiene una crítica a Hobbes y Locke», (F. Ansell-Pearson, *An Introduction to Nietzsche as Political Thinker*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 75). Sin embargo, la crítica nietzscheana a la búsqueda de control del Estado por parte del liberalismo, así como la referencia al liberalismo como un «estado de enfermedad» que aqueja a Alemania (NF, 355) parece indicar, por el contrario, que Nietzsche atiende al accionar de los partidos liberales alemanes, en especial al Nationalliberale Partei que, tras su fundación en 1867, apoyaba a Bismarck y a todos los grupos (periodistas, profesores, etc.) que se reivindicaban como liberales. Por otro lado, su comprensión del fenómeno del liberalismo es deudora de Burckhardt, tal como se hace patente en la idea de que por un lado el liberalismo pretende que el Estado bajo su dominio extienda su poder y, por otro, socava el carácter sagrado de la estatalidad, lo que trae como consecuencia la liberación del individuo que ahora busca influir en el Estado para su propio beneficio. Véase WB, 155-158, 222-229. Para la relación Nietzsche-Burckhardt en este punto Cf. Marti, *op. cit.*, pp. 63-68.

zación de la cultura trágica. Mediante un grosero anacronismo, entonces, Nietzsche expresa en la figura del Estado griego la necesidad del dios mortal.<sup>49</sup> De ese modo se encuentra tan lejos de una legitimación del Estado al modo hobbesiano, en el que sólo puede ser desautorizado por la guerra civil, es decir, cuándo ha dejado de existir, como del liberalismo lockeano que busca garantizar para el individuo y su propiedad un resguardo frente al poder político. Con relación al Estado, Nietzsche parece transitar, más bien, y a pesar suyo, una especie de rousseaunianismo: no todo Estado es legítimo, pero aquel que sí lo es puede y debe transformar a los hombres que se encuentran bajo su autoridad, someter sus voluntades e intereses particulares para ponerlos al servicio de la comunidad. A diferencia del ginebrino, sin embargo, el problema fundamental de Nietzsche no es la libertad, sino la productividad estética y, además, el Estado no debe garantizarla para todos, sino para unos pocos. Quizás el destino solitario que también une a ambos autores tenga su origen común en cierta moralina, expresada en una constante insatisfacción con el mundo.

La cultura trágica es para Nietzsche el fruto del encuentro entre las masas como fuerza dionisiaca y el genio como artífice apolíneo del mito. Pero, en la medida en que ese encuentro es fruto del acontecimiento incalculable de la reconciliación, ni éste ni aquellas pueden ser sujetos ellos mismos del renacimiento. La imposibilidad de anclarse en un actor concreto capaz de forjar el giro trágico en la cultura alemana lo conduce, pues, a la formulación de –abstractas– apelaciones mistificadoras al «espíritu» y al «ser» alemán.<sup>50</sup> De él debería salir el impulso vital que insufla a las masas la fuerza necesaria para convertirse en pueblo mediante el reconocimiento del genio y la subordinación a las tareas necesarias para la realización del arte trágico. Pero la presencia del esta «magnífica fuerza ancestral» (GT, 146) sólo es perceptible para el filósofo que interpreta los indicios de su despertar.<sup>51</sup>

El recurso a este inasible sustrato metafísico como origen del renacimiento es en verdad el envés de la crítica radical de Nietzsche a su época y la confianza en un proyecto cultural sin ningún tipo de anclaje político. No sólo todos los actores sociales y políticos de Alemania eran vistos por Nietzsche como incapaces y contrarios a la institución de una cultura trágica, sino que las esperanzas de renovación se apoyaban en los

---

<sup>49</sup> Esta contraposición entre Estado moderno y Estado antiguo también se encuentra influenciada por el pensamiento de Burckhardt. Véase WB, 101-06.

<sup>50</sup> Véase, sobre todo, los últimos seis párrafos de *El nacimiento de la tragedia*.

<sup>51</sup> Véase GT, 127: «los auspicios más seguros nos *garantizan* un [...] un despertar gradual del espíritu alemán»

efectos de la construcción de un teatro. Podría decirse que la ingenuidad política de Nietzsche se expresó teóricamente en el dinamismo estético del proceso de constitución de una comunidad que cancelaba *a priori* la posibilidad de una acción concreta en pos del renacimiento y hacía del único actor capaz de ser presentado como un sujeto político de lo trágico —Wagner— un mero indicio.

Como se ha visto el diagnóstico elaborado por Nietzsche no sólo se presentaba como una crítica radical de su época, sino que buscaba hacer patentes los indicios del pronto renacimiento. Debido a la lógica catastrófica con la que comprendía el proceso de muerte y resurrección de lo trágico, que se expresaba en la inevitabilidad de la irrupción excepcional y amenazante de lo dionisiaco, esos indicios no referían a destellos de lo dionisiaco, sino a la consolidación de una cultura que negaba al mito. Si la llegada del dios Dioniso era inminente, ello se debía a que los hombres teóricos presentían las propias limitaciones de su optimismo y ansia de conocimiento. Pero, además, el desenlace catastrófico de la «cultura alejandrina» no sólo se gestaba en las esferas del arte y el conocimiento. En un conocido pasaje de *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche realiza una transposición política del modo en que una cultura histórica que desconoce y combate el mito corre presurosa a su propia destrucción:

¡Ahora hay que asustarse si los frutos de ese optimismo maduran, si la sociedad, acedada hasta sus capas más bajas por semejante cultura, se estremece poco a poco bajo hervores y deseos exuberantes, si la creencia en la felicidad terrenal de todos, si la creencia en la posibilidad de una tal cultura universal del saber se trueca poco a poco en la amenazadora exigencia de semejante felicidad terrenal alejandrina, en el conjuro de un *deus ex machina* euripideo! Nótese esto: la cultura alejandrina necesita un estamento de esclavos para poder tener una existencia duradera: pero, en su consideración optimista de la existencia, niega la necesidad de tal estamento y, por ello, cuando se ha gastado el efecto de sus bellas palabras seductoras y tranquilizadoras acerca de la «dignidad de la humanidad» y de la «dignidad del trabajo», se encamina poco a poco hacia una aniquilación horripilante. No hay nada más terrible que un estamento bárbaro de esclavos que haya aprendido a considerar su existencia como una injusticia y que disponga a tomar venganza no sólo para sí, sino para todas las generaciones. Frente a tales amenazadoras tempestades, quién se atreverá a apelar con ánimo seguro a nuestras pálidas y fatigadas religiones, las cuales han degenerado en sus fundamentos hasta convertirse en religiones doctas: de tal modo que el mito, presupuesto necesario de toda religión, está ya en todas partes tullido, y hasta en este campo ha conseguido imponerse aquel espíritu optimista del que acabamos de decir que es el germen de la aniquilación de nuestra sociedad (GT, 117, traducción levemente modificada por RPC)

Antes que señalar el problema del programa de acción revolucionario de los explotados,<sup>52</sup> este pasaje expresa los efectos práctico-políticos de la aniquilación del mito. Si hay lucha de clases, la lectura antieconómica de Nietzsche no permite que su origen se encuentre en la apropiación injusta del plusvalor. La demanda por parte de los sectores subordinados de socializar los medios de producción o, al menos, de mayor distribución de la riqueza, sólo pueden ser leídos por Nietzsche como la universalización del egoísmo a todos los sectores de la sociedad. En efecto, al sustituir la autopercepción transfiguradora de la tragedia por la mirada histórica de sí mismo, no hay meta más elevada para uno que el propio interés. La ausencia de una orientación común en las determinaciones de un pueblo impide el «olvido de sí», único camino hacia una finalidad que trascienda la propia conservación y expansión.

Que la efervescencia de las masas sea entendida por Nietzsche sólo como un efecto del carácter no mítico de la cultura socrática es otra manifestación de su descreimiento en la acción política. Ni las masas ni ningún otro actor político o social podía ser artífice mediante la acción de una transformación en la vida de un pueblo. Las «amenazadoras tempestades», antes que demandar una acción decidida contra ellas, revelan a los ojos del entusiasta wagneriano la inminencia de la llegada de un tiempo del arte, que probará la plasticidad y aptitud del «espíritu alemán» para hacer nacer el mito. Si bien el «diagnóstico» de su época muestra la hegemonía en la cultura de tendencias contrarias al arte, el planteo catastrófico de Nietzsche y la lógica del acontecimiento que lo rige le permiten invertir el sentido negativo de los fenómenos culturales del presente y sumarlos a la causa del renacimiento sin necesidad de acudir ni a la acción ni a un sujeto político.

Sin embargo, la espera como única actitud posible ante la llegada de lo trágico hizo su trabajo y guió a Nietzsche hacia una paulatina disminución de sus esperanzas en la revolución cultural y de su admiración por Wagner hasta la explicitación de la ruptura en 1876. Con ellas también disminuyó su confianza en el «espíritu alemán» tan magro en sus manifestaciones. Así, en el lamento, expresado en un fragmento por completo antihobbesiano, de que «hemos obtenido un *Reich* alemán, justo al tiempo que hemos dejado de ser alemanes» (NF, 593, el espaciado respeta el original en alemán), se expresa el corolario y el certificado de defunción de su credo juvenil. El Estado alemán

---

<sup>52</sup> Marc Sautet, *op. cit.*, pp. 62-63. Para Losurdo, por su parte, este pasaje expresa claramente la inquietud de Nietzsche frente a los acontecimientos de la Comuna de París. Véase Domenico Losurdo, *op. cit.*, pp.13-17.

moderno, en efecto, no representa al pueblo alemán ni pueda hacerlo, más bien todo lo contrario:

Los arios y el Estado moderno: ambos con nostalgia hacia el pueblo, pero al mismo tiempo en un eterno alejamiento de él. De esta manera el concepto de pueblo adquiere algo mágico: en su veneración se expresa el extrañamiento respecto de él (NF, 314)

Sin embargo, el hecho de que tampoco el pueblo se manifieste en algún actor concreto convierte toda posibilidad de transformación en impotencia y destina a Nietzsche al extrañamiento que denuncia. Las masas por si solas no son nada, el genio sin contacto con ellas es un anacoreta, el «ser alemán», por su parte, es dionisiaco, sí, pero su despertar es sólo una promesa.<sup>53</sup> Que el partido de Nietzsche haya sido el de los griegos y el «espíritu alemán» –pero *sin* una encarnación particular– condujo a un creciente desencanto que expresa el destino de un proyecto de transformación de las condiciones de existencia del hombre que no contempla la dimensión política de tal empresa.

La intempestividad nietzscheana puede denunciar lucidamente las miserias del hombre cuándo es incapaz de involucrarse en una acción colectiva y una comprensión común del mundo, pero también es un gesto que delata la impotencia que nace de la desconfianza a comprometerse con una fuerza política concreta y encarnada. Acaso aquella lucidez no sea más que el efecto patético de éste temor.

---

<sup>53</sup> Para una lectura del renacimiento entendido como «promesa», véase Sebastián Abad, «Entre la naturaleza y el espíritu. El sujeto político de lo trágico», *Deus Mortalis*, n° 2, 2003, pp. 74-114. El autor desarrolla allí los inconvenientes del planteo nietzscheano para definir un sujeto político de lo trágico y cómo esos inconvenientes redundan en el fracaso del tal proyecto.

# Conclusión

En los textos nietzscheanos de juventud, la posibilidad y el origen de ese orden son abordados bajo dos perspectivas. La predominante refiere al dinamismo estético que sirve como esquema conceptual básico a partir del cual Nietzsche desarrolla su pensamiento juvenil. De acuerdo con ésta tanto el mundo fenoménico mismo como una cultura sólo pueden originarse como efecto del juego de fuerzas entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Por su parte, una cultura trágica, única capaz de engendrar la obra de arte genial y un pueblo como efecto de ella, nace exclusivamente de la «milagrosa» reconciliación de aquellas fuerzas. Un suceso tal, según Nietzsche, volcaría sus efectos también a la esfera religiosa mediante institución del mito y en la esfera política mediante el establecimiento de un Estado orientado a la productividad artística. Nietzsche eleva de este modo la esfera estética a dimensión fundamental: el nacimiento y la vida de un pueblo se rige por el modo como se articulan las dos fuerzas artísticas, de cuya reconciliación o escisión dependen. En ese sentido, tanto la cultura, como el Estado y el pueblo son, por su estructura sistemática, obras de arte.

El Estado, en tanto subordinado a la dimensión cultural, sólo alcanza su meta –el nacimiento del genio– si se encuentra determinado por la unidad de lo apolíneo y lo dionisiaco. El dios mortal no es caracterizado, pues, con relación a su función, sino a la

medida y la armonía con las demás esferas de la vida de un pueblo. No se expresa aquí tanto su *trabajo* contra el egoísmo y el *bellum omnium contra omnes*, sino el sometimiento del impulso político dentro de límites seguros que impiden una ambición expansiva desmedida que sólo puede resultar en desmedro del arte. Pueblo y Estado son desde esta perspectiva frutos de un acontecimiento. Desde esta perspectiva el pueblo ha abandonado la posición de sujeto de lo político, propia del pensamiento político moderno, y el Estado no es ya su cristalización en una forma. Ambos son ahora *efectos* de un acontecimiento e incapaces de ser agentes de acción alguna. La mirada estética sobre el proceso de institución de una comunidad y el renacimiento de lo trágico sólo deja a Nietzsche espacio para la espera. La pasividad<sup>1</sup> de esta actitud sitúa los aspectos práctico-políticos del pensamiento juvenil de Nietzsche en un lugar problemático y se expresa en designación de figuras abstractas como la «voluntad helénica» o «el espíritu alemán» como sujetos de un Estado y una cultura orientados al arte. En verdad, aquellas abstracciones no son otra cosa que el envés de la desconfianza de Nietzsche en la acción política.

Pero, paralelamente y en tensión con el dinamismo estético, Nietzsche plantea en diversos textos *una tarea* para el Estado. La acción aparece entonces como una condición de la llegada del genio y rompe así con la lógica del acontecimiento. Esta ruptura no supone, de cualquier modo, un corrimiento *in toto* del movimiento de constitución de una comunidad al ámbito de la *praxis*. La lógica que regula su nacimiento y duración consiste en un juego de tensiones entre una tendencia hacia la disolución y otra hacia la forma. Mediante la conceptualización en términos de fuerzas se expresa una concepción de la comunidad como una unidad en permanente amenaza que precisa de estrategias simbólicas –permanentes– de reconstitución de sí misma. Para explicar un orden cultural no alcanza, de acuerdo con el planteo de Nietzsche, con dar cuenta de la lógica de su institución. Lo dionisiaco como fuerza disolvente no sólo amenaza con su irrupción extraordinaria, sino que opera un permanente socavamiento. La existencia de un pueblo y de un Estado supone en ese sentido un constante trabajo de

---

<sup>1</sup> Schmitt, que inscribe a Nietzsche dentro de la tradición romántica, sostiene que la pasividad es la actitud propia del romanticismo político que busca escapar a la decisión. Si bien éste y otros aspectos del pensamiento del joven Nietzsche coinciden con la caracterización schmittiana, hay varios puntos que se contraponen, por ejemplo, la concepción problemática del hombre o la oposición a la concepción del Estado como unidad orgánica en la que se concilian las oposiciones. Véase Carl Schmitt, *Romanticismo político*, *op. cit.*, pp. 175-226. En realidad, la ambigüedad de Nietzsche respecto del Estado y del pueblo dificulta también su caracterización certera en relación con lo político. Sin embargo, antes que etiquetarlo de una u otra manera, se ha intentado aquí *comprender* su pensamiento, cuya riqueza permite desarrollar algunas consideraciones sobre lo político.

reconstitución de las formas y símbolos que los constituyen como tales. Ese trabajo era para Nietzsche propio de la tragedia en su permanente recreación del mito. Una cultura que descuida esa empresa no sólo corre presurosa a su destrucción, sino que impide la creación de una esfera de productividad artística, a partir de la cual es posible la existencia compartida de un pueblo. La ausencia de una estrategia para mantener vivo al mito en el seno de una cultura, disuelve la experiencia común de un pueblo y determina el ingreso al reino del egoísmo y la fragmentación.

El camino opuesto se encuentra determinado por el desarrollo de una concepción del Estado en la que aparece como *artífice y garante* de la institución de una esfera de productividad estética en la que se recreen periódicamente los símbolos e imágenes que constituyen al pueblo. La existencia de una esfera tal se rige por una lógica del gasto improductivo: para Nietzsche sólo más allá de las necesidades es posible la creación y recreación del mito. El egoísmo propio de la esfera utilitaria impide la conformación del mito de un pueblo, justamente porque sólo busca satisfacer el interés crematístico del individuo y se opone así a un trabajo colectivo con vistas al emplazamiento de un *espacio social del ocio*, único lugar dónde puede desplegarse la productividad del genio. Éste, como se mostró, sólo puede nacer de un acontecimiento incalculable; la esfera en la que es posible su aparición tiene que ser entendida entonces como un espacio de llegada de la novedad absoluta. No obstante las paradojas a las que conduce pensar la creación de un ámbito de espera de lo inesperado, la referencia a la necesidad del Estado como artífice de una esfera no utilitaria como espacio de nacimiento y consolidación de la experiencia compartida de un pueblo aleja a Nietzsche de la idea de un Estado «abandonado al desarrollo histórico».<sup>2</sup> El Estado debe *forjar*, por el contrario, la renuncia del individuo a sus intereses egoístas y su ingreso en una dimensión ética –y estética–.

Quedan así planteados los dos modos como Nietzsche plantea la cuestión del Estado, el pueblo y sus condiciones de aparición. Lo político en el pensamiento de Nietzsche se introduce y se sustrae permanentemente de su planteo, porque, si bien establece la necesidad de una *praxis* y una decisión como medio para cerrar una unidad y constituir un pueblo, esa acción sólo es pensada como *efecto* de un pueblo ya constituido. Pero, lo que rompe la circularidad no es aquí una decisión o un salto de fe, sino un acontecimiento sólo perceptible para el filósofo capaz de dar cuenta de la

---

<sup>2</sup> Carl Schmitt, *op. cit.*, p. 189

reconciliación de las dos divinidades del arte. En la medida en que la unidad de un pueblo es fundamentalmente estética, no existe marca concreta alguna que pueda dar cuenta de la existencia de un pueblo. Al inventar un pueblo artístico que existió en la antigua Grecia y debía renacer en Alemania, sólo Nietzsche era capaz de determinar la nueva llegada de lo trágico. El Estado no presupone una dimensión existencial común, ni tampoco podía hacerlo el teatro de Wagner. Al no pensar la forma en la que un pueblo se da a sí mismo existencia, Nietzsche condena el proyecto del renacimiento al fracaso, ya que allí donde es preciso un sujeto y una acción, él apela al «espíritu alemán», a «la voluntad helénica» y al «milagro» de la reconciliación. El joven filósofo quería una revolución, pero no los medios para alcanzarla.

Nietzsche desarrolla, entonces, un dispositivo hermenéutico que le permite afirmar la posibilidad de un renacimiento de lo trágico sin necesidad de acudir a un sujeto político concreto, cosa que se volvía indispensable en la medida en que juzgaba como enemigos del arte a los principales actores que reconocía en su época: la ciencia, el Estado y las masas. Las tensiones de este planteo muestran las dificultades de un proyecto de transformación de una comunidad que pretende sustraerse para su realización de las incomodidades de la acción y de las condiciones concretas en las debe desarrollarse. Plantea entonces como solución otorgar una potencia transformadora a abstractos sujetos que sólo expresan el desencanto que nació de la fragmentación y pérdida de una comprensión compartida del mundo.

Esta comprensión de la institución de una comunidad al modo de una obra de arte conduce el proyecto de renovación y a los aspectos políticos de pensamiento juvenil de Nietzsche a un ámbito problemático. Sin embargo, en ella se plantean ciertas consideraciones sobre la dimensión estética de la institución y permanencia de una comunidad que sirven para esbozar algunas observaciones sobre la lógica de la institución de una unidad política. La referencia para plantear esta cuestión remite aquí a la tradición hobbesiana porque se entiende que ella es la que expresa de un modo más acabado la concepción moderna de la institución del Estado. De acuerdo con esta tradición, el momento fundacional de un orden político es un acto de institución absoluta de la normatividad, cuya estructura sistemática es análoga a la creación a partir de la nada.<sup>3</sup> Esta comprensión del acto instituyente como secularización del *fiat* divino

---

<sup>3</sup> En la introducción al *Leviatán* Hobbes establece explícitamente la analogía entre la institución del Estado y la creación divina: «los pactos y contratos mediante los cuales las partes de este cuerpo político

fue desarrollada explícitamente por teóricos del poder constituyente que, empezando por Sieyès, se inscriben en la tradición teológico-política el pensamiento político.<sup>4</sup>

De acuerdo con la doctrina del poder constituyente un pueblo debe darse una forma para existir. El *ser* político que precede y funda al Estado sólo puede ser señalado retrospectivamente: si no hay instituciones concretas, tampoco hay *ser* político. La norma no se funda a sí misma, pero la existencia concreta de la que procede necesita, para ser tal existencia concreta, fundar institucionalidad.<sup>5</sup> En el poder constituyente, en tanto decisión de darse una forma *específica*, está inscripto el contenido que ha de aparecer en un orden jurídico específico, pero sólo éste puede dar vida a aquel contenido. Lo propio de un pueblo, aquello que lo define como éste y no otro —un territorio, una lengua, una historia, unos símbolos, etc.—, debe cristalizarse de algún modo en el Estado. El contenido tiene la fuerza de hacer nacer la forma, pero sólo ésta comporta la capacidad de traer a la existencia aquel contenido. En términos más concretos, una revolución que no funda un Estado es solamente agitación.

La interpretación desarrollada aquí del pensamiento de Nietzsche permite afirmar que la dinámica de lo apolíneo y lo dionisiaco es análoga a lógica de la institución de una unidad política. Que lo instituido sea en Nietzsche una cultura determina el carácter problemático de los aspectos práctico-políticos de sus ideas. Sin embargo, la estructura sistemática mediante la que articula aquellas figuras es equivalente a la que articula el poder constituyente y la forma constituida. Esta dinámica expresa la oposición al dualismo, desarrollada también por Hegel al modo de un despliegue, entre forma y contenido: en el poder constituyente se encuentra inscripta la forma y viceversa; en los términos de Nietzsche, en lo dionisiaco se encuentra inscripto lo apolíneo y viceversa. A la unidad de estas dos fuerzas se contraponen los peligros

---

fueron inicialmente creadas, agrupadas y unidas se asemejan a aquel *fiat o hágase el hombre* pronunciado por Dios en la creación» (Thomas Hobbes, *op.cit.*, p. 82).

<sup>4</sup> Sobre la doctrina teológico política del poder constituyente, véase Donoso Cortés, «Lecciones de de derecho político» en *Obras Completas*, t. I, Madrid, B.A.C., 1946, 265-276 y «Discurso sobre la dictadura» en *Obras Completas*, t. II, B.A.C., Madrid, 1946, pp. 190-193; Emmanuel Sieyès, *op.cit.*; Carl Schmitt, *La dictadura*, traducción de J. Díaz García, Madrid, Revista de Occidente, 1968, pp. 182-193; Ernst-Wolfgang Böckenförde, *Die verfassunggebende Gewalt des Volkes – Ein Grenzbegriff des Verfassungsrechts*, Frankfurt am Main, Alfred Metzner, 1986. Para una crítica, véase Herbert Saurwein, *Die «Omnipotenz» des pouvoir constituant*, Bad Hersfeld, vorgelegt von Herbert Saurwein, 1960. Para un tratamiento del poder constituyente desde una perspectiva no teológica, véase Hermann Heller, *Teoría del Estado*, traducción de L. Tobío, México, Fondo de Cultura Económica, 1942, especialmente p. 307.

<sup>5</sup> Véase Carl Schmitt, *Teoría de la Constitución*, traducción Francisco Ayala, Madrid, Revista de derecho privado, 1934, pp. 50-51, 86-105. Que el pueblo sólo existe si funda una unidad política se deduce también de la distinción entre multitud y pueblo realizada por Hobbes en el *Leviatán*: sólo mediante la autorización se alcanza la unidad de los súbditos, antes de ella son sólo átomos dispersos. Véase Thomas Hobbes, *op. cit.*, 220-221.

contenidos en la unilateralidad de cualquiera de ellas. Por un lado, pues el peligro de la mera forma, conceptualizado por Nietzsche bajo el nombre «Sócrates». En ese caso una comunidad se conduce a la disolución porque falta un contenido compartido que suture la existencia de los miembros que la habitan. No rige ya una visión común y cada uno queda librado a sí mismo; no hay ya forma, sino abstracciones.<sup>6</sup> La unilateralidad del poder constituyente, en cambio, disuelve una comunidad por efecto de una permanente erosión de las instituciones vigentes.<sup>7</sup>

Bajo esta doctrina del poder constituyente yace, leída políticamente, una toma de partido por el Estado frente a las doctrinas moralizantes que sitúan normas universales o abstractas utopías por encima del poder político, por un lado, y a aquellas que ven en toda institucionalización una opresión y abogan por la formación de «subjetividades» efímeras que permanezcan en un estado de permanente apertura.<sup>8</sup> La defensa del Estado, por su parte, encuentra en las abstracciones utópicas y moralizantes un intento de poner límites a su poder a favor de intereses particulares y el riesgo certero de una violencia

---

<sup>6</sup> La crítica a las abstracciones y sus consecuencias prácticas negativas tiene un importante exponente en la *Filosofía del derecho* de Hegel, donde el filósofo señala el compromiso del pensamiento del «deber ser» con el terror jacobino. Véase Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Principios de la filosofía del derecho*, traducción: Juan Luis Verma, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, pp. 11-26, 41-42, 62, 285. También Schmitt manifiesta mediante su crítica a Kelsen un rechazo de las abstracciones. Véase Carl Schmitt, *Teología política*, traducción Francisco Javier Conde, Buenos Aires, Struhart & Cia, 1998, pp. 15-53.

<sup>7</sup> El establecimiento de un orden es, según Negri, la negación de un auténtico poder constituyente. Su concepción resalta el aspecto de la discontinuidad y la irrupción permanente frente al de la fundación: el poder constituyente es, para él, creación de la nada, *pero creación que no cesa*. Al igual que la teología política, Negri entiende el momento de irrupción del poder constituyente con total independencia de presupuestos anteriores –como el iusnaturalismo– y de metas últimas –como la filosofía de la historia–; pero contra la teología política (a la que debe más de lo que le gustaría reconocer), desplaza el momento de la decisión hacia la llegada de un «acontecimiento absoluto» y la unidad del sujeto político –sea el pueblo, la nación, el rey o el dictador– hacia una «multitud de singularidades cooperantes» que constituyen la *multitudo*, a la que el italiano sitúa como sujeto del poder constituyente. La propuesta de Negri es, entonces, la de un poder constituyente sin poder constituido y sin sujeto político unitario, *ordenado*. Véase Antonio Negri, *El poder constituyente*, traducción C. de Marco, Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1994, pp. 369-408.

<sup>8</sup> Al igual que Negri, Derrida toma partido en contra del Estado en favor de una subjetividad no institucionalizada: «Es un lazo intempestivo y sin estatuto, sin título y sin nombre, apenas público aunque sin ser clandestino, sin contrato, *out of joint*, sin coordinación, sin partido, sin patria, sin comunidad nacional (Internacional antes, a través de y más allá de toda determinación nacional), sin co-ciudadanía, sin pertenencia común a una clase. Lo que se denomina, aquí, con el nombre de nueva Internacional es lo que llama a la amistad de una alianza sin institución [...] y para aliarse, de un modo nuevo, concreto, real, aunque esta alianza no revista ya la forma del partido o de la internacional obrera sino la de una especie de contra-conjuración, en la crítica (teórica y práctica) del estado del derecho internacional, de los conceptos de Estado y de nación, etc.: para renovar esta crítica y, sobre todo, para radicalizarla». (Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, traducción: J.M. Alarcón y C. de Peretti, Madrid, Trotta, 1998, p. 100). Para una crítica a la concepción derridiana de lo político, véase Rodrigo Páez Canosa, «Las dificultades del planteo derridiano para pensar el estado y la política», *Modos de lo extraño. Alteridad y subjetividad en el pensamiento posnietzscheano*, compiladora: Mónica B. Cragolini, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005, 105-120.

sin freno.<sup>9</sup> En referencia a las teorías que denuncian el encierro de todo orden jurídico, desde el punto de vista estatal no es posible reconocer en ellas productividad política alguna. De la deconstrucción del derecho no puede nacer nada más que una crítica radical al Estado. En ese caso ¿por qué fuerza política *concreta* se toma partido? No hay potencia en la disolución de lo común, pero tampoco en efímeras abstracciones que no asumen los riesgos que conlleva inmiscuirse en procesos colectivos de transformación concretos.

Nietzsche no desarrolló ninguna de estas críticas de modo explícito. Sin embargo, en el marco del planteo del renacimiento, desarrolla las figuras de diversos antagonistas que son comprendidos conceptualmente de modo análogo a aquellos descriptos anteriormente. Aquí se intenta señalar pues cómo, a pesar de los problemas originados por la sobredeterminación estética de su planteo, la lógica de la dualidad apolíneo-dionisiaco inscribe a Nietzsche en un modo de pensar lo político que nace con la figura del Estado moderno y sus antagonistas, y que dibujó un horizonte de lo político sobre el cual no se podido aún traspasar la mirada.<sup>10</sup>

El punto de discordia entre la concepción moderna de la institución de una unidad política y la nietzscheana de la institución de una comunidad del arte se encuentra, como se ha desarrollado anteriormente, en la falta de un sujeto político de lo trágico. Al igual que en la doctrina del poder constituyente, para Nietzsche el nacimiento de una comunidad supone un poder constituyente que se cristaliza en una forma específica. Pero, mientras que aquella conceptualiza el instante creativo como una «decisión», el filósofo lo entiende como una «descarga». En un caso el pueblo es el sujeto que se da a sí mismo la forma que le permite existir, en el otro, el pueblo es el efecto del encuentro de dos fuerzas. La ausencia de una subjetividad se expresa también

---

<sup>9</sup> Véase Carl Schmitt, *El concepto de lo político*, op. cit., p. 84.

<sup>10</sup> Uno de los principales pensadores contemporáneos de lo político, Roberto Espósito, desarrolla esta misma lógica mediante el par conceptual comunidad-inmunidad. El autor desarrolla como punto de partida la etimología de la palabra «*communitas*» y busca establecer, mediante el desarrollo del sentido de *munus*, «una noción de comunidad radicalmente distinta de las esbozadas hasta ahora» (p. 25). Según el italiano lo común de la comunidad es el *munus*, entendido como don. En ese sentido, la «comunidad» expresa aquello que sólo existe como una fuerza destituyente, ya que lo común es la «donación» de lo más propio de sí, es decir, de la propia subjetividad: la *communitas* es, en palabras del autor, «la más adecuada, sino la única, dimensión del animal “hombre”, pero también su deriva, que potencialmente lo conduce a la disolución» (p. 33). Ahora bien, en tanto *existe*, la comunidad supone alguna forma que le permite aparecer. A esa tendencia hacia la forma la llama inmunidad (son notables las semejanzas entre la dinámica comunidad-inmunidad y la de lo dionisiaco y lo apolíneo). Para el autor «Sólo este principio [de lo que llama «finitud»] podrá tal vez llevarnos fuera del “momento hobbesiano” en que aún estamos enraizados. Nadie puede decir hoy qué hay en ese “afuera”, ni qué puede ser. No se ve su lugar ni su tiempo» (Roberto Espósito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, traducción Carlo Rodolfo Molinari Marotto, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, p. 207).

en la oposición de Nietzsche a la idea de representación que abre el espacio para cuestionar el orden jurídico vigente. Para el joven filólogo, la coincidencia entre pueblo y Estado sólo es posible a partir de una suerte de «armonía preestablecida» producto de la reconciliación de los dos impulsos fundamentales del arte, sólo visible para el filósofo; la vigencia de un Estado no es entonces necesariamente señal de la existencia de un pueblo, sino que, además, puede ser presentado como un obstáculo para su aparición. La distancia entre ambas posiciones se cristaliza en la actitud que determinan. Mientras que la doctrina del poder constituyente sólo deja espacio para la acción política entendida como aquella tendiente a ganar poder sobre las decisiones estatales, Nietzsche sólo deja lugar para la espera del acontecimiento.

La distancia no se aloja, sin embargo, en la lógica de la institución, sino en la determinación práctica ulterior. En ambos casos el momento constituyente es entendido como una creación a partir de la nada. En el caso de Nietzsche aparece expresado en torno a la figura del genio tal como fue desarrollada en el presente trabajo, en el caso de la doctrina moderna del Estado lo hace mediante la analogía teológica. En la medida en que la institución es pensada como fundación de algo completamente nuevo, no puede sino ser una irrupción excepcional que no se encuentra condicionada por nada.<sup>11</sup> La lectura de ese momento de productividad omnipotente a la luz de la lógica del gasto improductivo que anima la concepción nietzscheana puede dar cuenta de la dimensión estética de toda unidad política. La lectura del nacimiento del Estado como fruto de un acto incondicionado que crea una forma a partir de la nada parece ser hoy la que más se ajusta conceptualmente a la lógica descrita por la tradición hobbesiana y por Hobbes mismo.<sup>12</sup> La autorización hobbesiana supone una entrega plena de la propia subjetividad política al soberano, que sólo así alcanza su posición de representante y la constitución de un orden político que no conoce más que la propia voluntad de los súbditos como fuente de su existencia. La lógica del dispendio busca dar cuenta del dinamismo de ese suceso excepcional.

---

<sup>11</sup> En gran medida, la doctrina schmittiana del poder constituyente busca salvar, mediante la figura del pueblo como unidad existencial concreta, el riesgo formalista de la decisión, tal como la había expuesto en su *Teología política*. Véase Carl Schmitt, *Teoría de la constitución*, op. cit., pp. 50-105.

<sup>12</sup> Esta interpretación recorre varios de los abordajes contemporáneos de Hobbes comenzando por Schmitt, véase Carl Schmitt, *La dictadura*, traducción: José Díaz García, Madrid, Revista de Occidente, 1968, pp. 53-55, 61-63. Sobre la interpretación schmittiana del pensador alemán, Jorge Dotti, «El Hobbes de Schmitt», *Cuadernos de filosofía*, a. XX, n. 32, mayo 1989, pp.57-68. Véase También, Carlo Galli, «Immagine e rappresentanza politica», *Filosofía política*, a. I, n. 1, 1987, pp.9-29 especialmente, pp.16-19. Roberto Espósito, pp. 53-82; Yves Charles Zarka, *La decisión métaphysique de Hobbes*, Paris, Vrin, 1987, pp.325-367.

De acuerdo a lo expuesto en el apartado sobre el Estado, una irrupción tal sólo puede ser entendida como un acontecimiento antieconómico. Bajo esta clave es posible conceptualizar figuras como la autorización hobbesiana o de la alienación total rousseauiana en términos de una economía del dispendio y no bajo una lógica utilitaria. Pensada bajo un cálculo costo-beneficio no es posible explicar la constitución de una unidad política. Las caracterizaciones del estado prepolítico en Hobbes y Rousseau permiten afirmar la necesidad de un Estado, pero no dan cuenta de la lógica del acontecimiento de su institución. La irrupción de lo excepcional y la química de los átomos –que sacrifican su propia subjetividad para recrearla en un cuerpo artificial común– permanecen encerradas en el misterio. La lógica del dispendio en ese contexto es la que da cuenta de la necesidad de forma: una violencia sólo puede regularse mediante su «descarga» en imágenes o lo que es lo mismo, la fuerza revolucionaria del poder constituyente debe necesariamente sólo es tal si se cristaliza en una forma política. Sin la esfera antieconómica del derroche se pierde la dimensión estético-productiva de la unidad política que, de ese modo, comienza su camino hacia la disolución. Porque un Estado es forma política, lo cual quiere decir que es forma y eso supone no sólo una determinación estética, sino también condiciones estéticas de su existencia.

Que un pueblo es también una unidad estética, constituida en la esfera antieconómica del gasto improductivo, quiere decir que el Estado, como forma jurídica y dimensión ejecutiva del pueblo no puede limitarse a garantizar las condiciones materiales de subsistencia de la población, eso lo convertiría en mero gestor administrativo y lo conduciría a su propia destrucción. En tanto *forma* jurídica –y la fuerza inscrita en ella– el dios mortal es *forma* y ello supone un espacio antieconómico en el que el poder constituyente el pueblo se recrea permanentemente en símbolos. Sin dispendio sólo resta esperar la muerte del Estado y su reemplazo por agencias de seguridad.

### Bibliografía citada

- Abad, S., «Die ästhetische Revolution des Tragischen», en *Jahresband des Deutschsprachigen Forschungszentrums für Philosophie*, Hrsg. Mirko Wischke, Olomouc, Nakladatelství Olomouc, 2005.
- ———, «Dionisismo y política. Marchas y contramarchas del joven Nietzsche», *Instantes y azares – escrituras nietzscheanas*, año 1, nro. 1, 2001.
- ———, «El momento poético de la novedad. Lectura de la segunda *Consideración Intempestiva*», *Actas del Primer congreso de filosofía de la historia*, edición electrónica, 2000.
- ———, «Entre la naturaleza y el espíritu. El sujeto político de lo trágico», *Deus Mortalis*, n° 2, 2003.
- ———; «Introducción» a la traducción de «Fragment einer erweiterten Form der *Geburt der Tragödie*», *Deus Mortalis*, n° 4, 2005.
- Ansell-Pearson, F., *An Introduction to Nietzsche as Political Thinker*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Blasche, S., «Hegelianismen im Umfeld von Nietzsches “Geburt der Tragödie”», *Nietzsche-Studien* 15, 1986.
- Böckenförde, E.-W., *Die verfassunggebende Gewalt des Volkes – Ein Grenzbegriff des Verfassungsrechts*, Frankfurt am Main, Alfred Metzner, 1986.
- Brose, K., *Geschichtsphilosophie. Strukturen im Werk Nietzsches*, Frankfurt/Bern, Peter Lang/Herbert Lang & Cie, 1973.
- ———., *Sklavenmoral. Nietzsches Sozialphilosophie*, Bonn, Bouvier, 1990.
- Burckhardt, J., *Reflexiones sobre la historia universal*, traducción: Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1943.
- Cortés, D., *Obras Completas*, tomos I y II, Madrid, B.A.C., 1946.
- Cragolini, M., *Nietzsche, camino y demora*, EUDEBA, Buenos Aires, 1998.

- Decher, F., «Nietzsches Metaphysik und der “Geburt der Tragödie” im Verhältnis zur Philosophie Schopenhauers», *Nietzsche Studien* 14, 1985.
- Deleuze, G., *Nietzsche y la filosofía*, traducción C. Artal, Anagrama, Barcelona, 1998.
- Derrida, J., *Espectros de Marx*, traducción: J.M. Alarcón y C. de Peretti, Madrid, Trotta, 1998.
- Dotti, J., «El Hobbes de Schmitt», *Cuadernos de filosofía*, a. XX, n. 32, mayo 1989.
- ———, «Pensamiento político moderno», *Enciclopedia iberoamericana de Filosofía*, compilador: Ezequiel de Olaso, tomo 6: Del Renacimiento a la Ilustración I, Madrid, Trotta, 1994.
- Esposito, R., *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, traducción Carlo Rodolfo Molinari Marotto, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- Esteban Enguita, J. E., *El joven Nietzsche. Política y tragedia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.
- Fink, E., *La filosofía de Nietzsche*, traducción A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1986.
- Galli, C., «Immagine e rappresentanza politica», *Filosofía política*, a. I, n. 1, 1987
- Zarka, Y. Ch., *La decisión métaphysique de Hobbes*, Paris, Vrin, 1987
- Geijssen, J. A. L. J. J., *Geschichte und Gerechtigkeit. Grundzüge einer Philosophie der Mitte im Frühwerk Nietzsches*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1997.
- Goedert, G., «Dionisische Bejahung statt “Resignation”. Zur “Umwertung” des Tragischen in Nietzsches “Geburt der Tragödie”», *Die Kunst der Sprache und die Sprache der Kunst*, Würzburg, Königshausen & Naumann, 1994.
- Gutiérrez Girardot, R., *Nietzsche y la filología clásica*, Bs. As., EUDEBA, 1966.
- Heftrich, E., «Die Geburt der Tragödie. Eine Präfiguration von Nietzsches Philosophie», *Nietzsche-Studien* 18, 1989.
- Hegel, G. W. F., *Ciencia de la lógica*, traducción A. y R. Modolfo, Buenos Aires, Hachette, 1956.
- ———, *Principios de la filosofía del derecho*, traducción: Juan Luis Vermal, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
- Heidegger, M., *Nietzsche I*, traducción J. L. Vermal, Barcelona, Destino, 2000.
- Heilke, Th., *Nietzsche's Tragic Regime. Culture, Aesthetics, and Poitical Education*, De Kalb, Northern Illinois University Press, 1998.
- Heller, H., *Teoría del Estado*, traducción de L. Tobío, México, Fondo de Cultura Económica, 1942.
- Heller, P., «The Virtue of the Historian: Nietzsche in his Relation to Burckhardt», *Studies on Nietzsche*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1980.
- Hobbes, Th., *Leviathan*, Middlesex, Penguin Books, 1968.
- Hofmann, H., «Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche als Kritiker des Bismackreiches», *Der Staat*, 4, 1971.
- Janz, C. P., *Friedrich Nietzsche*, traducción Muñoz y Reguera, volumen II, Alianza, Madrid, 1981.
- Joisten, K., «Nietzsches Verständnis des “Genius” in der frühen Phase seines transanthropologisches Denkens», *Nietzscheforschung* 2, 1995.
- Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, herausgegeben von Raymund Schmidt, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1990.
- Kaufmann, W., *Nietzsche. Philosopher Psychologist Antichrist*, Princeton, Princeton University Press, 1959.
- Kruse, B-A., *Apollinisch-Dionisysch. Moderne Melancholie und Unio Mystica*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987.

- Lange, F. A., *Historia del materialismo*, traducción: D. Vicente Colorado, México, Juan Pablos Editor, 1974.
- Lemke, W., *Entwicklung des deutschen Staatsgedankens bei Friedrich Nietzsche*, Felix Meiner, Leipzig, 1941.
- Lipperheide, Ch., *Die Ästhetik des Erhabenen bei Friedrich Nietzsche. Die Verwindung der Metaphysik der Erhabenheit*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999.
- Losurdo, D., *Nietzsche, il ribelle aristocratico. Biografia intellettuale e bilancio critico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Lukács, G., *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1984.
- Marti, U., «Der grosse Pöbel und Sklavenaufstand», J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar, 1993.
- Martin, A., *Nietzsche und Burckhardt. Zwei geistige Welten im Dialog*, München, Erasmus-Verlag, 1947.
- Marx K.-Engels, F., *Manifest der Kommunistischen Partei*, Stuttgart, Reclam, 1989.
- McGinn, R. E., «Culture as Prophylactic: Nietzsche's *Birth of Tragedy* as Cultural Criticism», *Nietzsche Studien* 4, 1975.
- Müller, R. G., «Anmerkungen zu Nietzsches Tragödieproblem. Von der Schulzeit bis zu den Vorarbeiten zur "Geburt der Tragödie" unter Berücksichtigung des Verhältnisses zu Wagner», *Nietzscherforschung* 2, 1995.
- Negri, A., *El poder constituyente*, traducción C. de Marco, Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1994.
- Nietzsche, F., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlín/NY, de Gruyter, 1980.
- ———, *Frühe Schriften 1854-1869*, herausgegeben von Hans Joachim Mette, Carl Koch und Kart Schlechta, München, dtv, 1994.
- Nolte, E., *Nietzsche y el nietzscheanismo*, traducción Rocha Barco, Alianza, Madrid, 1995.
- Ottmann, H., *Philosophie und Politik bei Nietzsche*, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1999.
- Páez Canosa, R., «Al rescate de Helena. La política estética del joven Nietzsche», *Deus Mortalis*, nº 3, 2004.
- ———, «Las dificultades del planteo derridiano para pensar el estado y la política», *Modos de lo extraño. Alteridad y subjetividad en el pensamiento posnietzscheano*, compiladora: Mónica B. Cragolini, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005.
- Pérez López, H. J., *Hacia el Nacimiento de la tragedia. Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*, Murcia, Res Publica, 2000.
- Poellner, P., «Der frühe Nietzsche und die Verklärung der Natur», *Nietzscherforschung* 3, 1996.
- Porter, J. I., *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford University Press, Standford, 2000.
- ———, *The Invention of Dionysus. An essay on The Birth of Tragedy*, Stanford, Stanford University Press, 2000.
- Reschke, R., «Die Angst vor der Chaos. Friedrich Nietzsches Plabiszit gegen die Masse», *Nietzsche-Studien* Band 18, 1989.
- Roth, F., «Die Absolute Freiheit des Schaffens. Ästhetik und Politik bei Nietzsche», *Nietzsche Studien* 26, 1997.
- Salaquarda, J., «Einleitung», *Nietzscherforschung* 2, 1995.

- Sallis, J., *Crossings. Nietzsche and the Space of Tragedy*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1991.
- Saurwein, H., *Die «Omnipotenz» des pouvoir constituant*, Bad Hersfeld, vorgelegt von Herbert Saurwein, 1960.
- Sautet, M., *Nietzsche et la Commune*, Paris, Le Sycomore, 1981.
- Schlüppmann, H., *Friedrich Nietzsches ästhetische Opposition*, Stuttgart, J.B. Metzlersche, 1977-
- Schmitt, C., *El concepto de lo político*, traducción: Rafael Agapito Madrid, Alianza, 1999.
- ———, *La dictadura*, traducción de J. Díaz García, Madrid, Revista de Occidente, 1968.
- ———, *Romanticismo político*, traducción Luis A. Rossi y Silvia Schwarzböck, Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes, 2001.
- ———, *Teología política*, traducción Francisco Javier Conde, Buenos Aires, Struhart & Cia, 1998.
- ———, *Teoría de la Constitución*, traducción Francisco Ayala, Madrid, Revista de derecho privado, 1934.
- Schopenhauer, A., *Werke*, herausgegeben von Ludger Lütkehaus, nach der Ausgabe letzter Hand, Haffman, Zürich, 1999.
- Setton, R., «El proceso trágico de creación (*El nacimiento de la tragedia*)», *Instantes y azares – escrituras nietzscheanas*, año 2 nro. 2, 2002.
- Sieyès, E., *¿Qué es el tercer estado?*, Buenos Aires, Americalee, 1943.
- Simmel, G., *Schopenhauer y Nietzsche*, traducción F. Ayala, Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1950.
- Sloterdijk, P., *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- Taylor, S., «Nietzsche's Schopenhauerism», en *Nietzsche-Studien* 17, 1988.
- Thorgeirsdottir, S., *Vis creativa. Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1996.
- Tocqueville, A., *La democracia en America*, traducción Luis R. Cuéllar, México D.F, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Vogel, M., *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*, Regensburg, Mittelbayrische Druckerei und Verlagsgesellschaft, 1966.
- Wagner, R., «Über die Bestimmung der Oper», *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper (1871-1879)*, ausgewählt und mit einem Nachwort herausgegeben von Egon Voss, Stuttgart, Reclam, 1996.
- ———, *Die Kunst und die Revolution*, en: *Schriften. Ein Schlüssel zu Leben, Werk und Zeit*, ausgewählt, kommentiert und eingeleitet von Egon Voss, Frankfurt am Main, Fischer, 1978.
- ———, *Oper und Drama*. Herausgegeben und kommentiert von Klaus Kropfinger, Stuttgart, Reclam, 2000.
- ———, *Beethoven*, Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft, s/f.
- Warren, M., *Nietzsche and the Political Thought*, MIT Press, Cambridge/Londres, 1988
- Kunnas, T., *Die Politik als Prostitution des Geistes*, München, Wissenschaft und Litaratur, 1982.
- Wilamowitz-Möllendorff - Rohde - Wagner, *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, edición de Luis de Santiago Guervós, Hybris, Granada, 1994.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
 FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
 Dirección de Bibliotecas