

La banalidad del arte. Crisis de la modernidad y renacimiento de la tragedia en Nietzsche

The Banality of Art. Crisis of Modernity and Rebirth of Tragedy in Nietzsche

A banalidade da arte. Crise da modernidade e o renascimento da tragédia em Nietzsche

Jorge Enrique Pulido Blanco 

joepulid@uis.edu.co

Universidad Industrial de Santander, Colombia



Artículo de reflexión derivado de investigación

Recepción: 2025/01/31 – Aprobación: 2025/02/20

eISSN: 2145-8529

<https://doi.org/10.18273/revfil.v24n2-2025003>

Resumen: el artículo propone una interpretación del *Nacimiento de la tragedia* bajo el horizonte de la crisis de la modernidad y desde la hipótesis de que la banalidad del arte es el resultado irónico del proyecto metafísico-estético de Nietzsche. Se reconstruye la auto interpretación deflacionaria del autor y se sostiene que su genuino proyecto metafísico-estético consiste en un renacimiento de la tragedia ligado a los presupuestos religioso, histórico y político del arte. Finalmente, esto se contrasta con el devenir banal del arte en la época contemporánea.

Palabras clave: metafísica estética; tragedia griega; nihilismo; final del arte; banalidad.

Abstract: the article proposes an interpretation of the *Birth of Tragedy* under the horizon of the crisis of modernity and from the hypothesis that the banality of art is the ironic result of Nietzsche's metaphysical-aesthetic project. The author's deflationary self-interpretation is reconstructed and it is maintained that his genuine metaphysical-aesthetic project

Información sobre el autor: colombiano. Doctor en Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid y la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor titular de la Escuela de Filosofía UIS y Miembro del grupo de investigación "Tiempo cero". Sus áreas de investigación son: Filosofía del Tiempo, Fenomenología, Hermenéutica, Historia de la Filosofía.

Información sobre el artículo: este artículo se escribió en el marco del Proyecto de Investigación 4239, Uso del tiempo libre y cuidado de sí: «resonancias del cuidado» en la sociedad de la aceleración, de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad Industrial de Santander (Colombia).

Forma de referenciar (APA): Pulido Blanco, J. (2025). La banalidad del arte. Crisis de la modernidad y renacimiento de la tragedia en Nietzsche. *Revista Filosofía UIS*, 24(2), 53-78. <https://doi.org/10.18273/revfil.v24n2-2025003>

consists of a rebirth of tragedy linked to the religious, historical and political assumptions of art. Finally, this is contrasted with the banal evolution of art in contemporary times.

Keywords: aesthetic metaphysics; greek tragedy; nihilism; end of art, banality.

Resumo: o artigo propõe uma interpretação de *O Nascimento da Tragédia* sob o horizonte da crise da modernidade e partindo da hipótese de que a banalidade da arte é o resultado irónico do projeto metafísico-estético de Nietzsche. A auto-interpretação deflacionária do autor é reconstruída e defende-se que o seu genuíno projeto metafísico-estético consiste num renascimento da tragédia ligada aos pressupostos religiosos, históricos e políticos da arte. Por fim, isto é contrastado com a evolução banal da arte nos tempos contemporâneos.

Palavras-chave: metafísica estética; tragédia grega; niilismo; fim da arte; banalidade.

1. Introducción

Sin música la vida sería un error (Nietzsche, 2016a, p. 623).

La obra juvenil de Nietzsche, *Nacimiento de la tragedia*, despertó desde su publicación tres tipos de lectores. El lector entusiasta, el lector reactivo y el lector crítico o, mejor dicho, autocrítico. Erwin Rohde (1994), Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1994) y el propio Friedrich Nietzsche (2011) son ejemplos de cada una de estas lecturas posibles. Curiosamente, quien lee el mencionado libro en la actualidad suele tener mucho de entusiasta o de reactivo, aunque poco de crítico, a pesar de que Nietzsche se decantó por esa clave de lectura en su autointerpretación. Y esto no sin razón, ya que es la propia historicidad de la obra la que hace difícil congeniar su aceptación o rechazo con el punto de vista crítico. Aparentemente, la visión de mundo de *Nacimiento de la tragedia* es taxativa, demanda un sí o un no de parte de su lector. Revisar críticamente ese eje fundamental de la obra, como su mismo autor lo intentó, tiene que resultar problemático, incluso tal vez una herejía frente al planteamiento original.

En la presente reflexión proponemos interpretar *Nacimiento de la tragedia* bajo el horizonte de la crisis de la modernidad. Nietzsche es un pensador de su tiempo, profundamente consciente de esa crisis a la que también llama bajo los nombres de pesimismo o nihilismo europeo, pero también es un pensador que propone una respuesta al acertijo de esa crisis. *Nacimiento de la tragedia* fue un síntoma y un diagnóstico de la decadencia de la modernidad en un momento coyuntural. Por esta razón, tanto la lectura entusiasta como la lectura reactiva se quedan cortas. La obra, como reconocerá su autor, solo admite una lectura crítica o autocrítica y ese juego de lectura y contralectura está relacionado con su poder intempestivo.

La hipótesis que proponemos sostiene que la banalidad del arte es el resultado irónico al que lleva el proyecto nietzscheano de un renacimiento de la

tragedia cuando este se distancia críticamente de la metafísica del artista que lo sostiene. Por “banalidad” entendemos aquella condición del arte en la que se disculpa de toda competencia, responsabilidad o capacidad de trascender más allá de su acción superficial y atómica como entretenimiento. Por “resultado irónico” entendemos el devenir del arte en la modernidad tardía en el que este parodia o finge trascendencia religiosa, histórica y política como su manera de interpelar (entretener), reduciendo al sarcasmo o a lo grotesco su antigua adhesión a los meta-relatos. Que este sea el resultado del planteamiento nietzscheano no socaba la relevancia de *Nacimiento de la tragedia*; por el contrario, renueva la problemática en torno a si la música o el arte en general pueden o no ser (todavía) una respuesta a la crisis de nuestro tiempo.

Para desarrollar esta aproximación a la obra empezaremos reconstruyendo la reinterpretación del libro por su autor. A través de una lectura deflacionaria de la obra, Nietzsche reivindica su oposición al pesimismo y al nihilismo de la modernidad, a la vez que sugiere que “cierta” metafísica del artista todavía sería vinculante. En perspectiva estética, la crisis de la época moderna se expresa en el arte de masas y en el amenazante “final del arte” ya anunciado por Hegel. Pese a su aparente cercanía con el diagnóstico hegeliano (posteriormente retomado por Arthur Danto) Nietzsche advierte algunos destellos de un futuro completamente nuevo para el arte, el cual interpreta como un renacimiento de la tragedia. Este es el genuino proyecto metafísico-estético de Nietzsche y está intrínsecamente ligado a los supuestos religioso, histórico y político del arte. Sin embargo, el listón se revela demasiado alto para el devenir del arte, el cual en la época contemporánea parece haber realizado toda la empresa de la metafísica estética, pero en un horizonte absolutamente banal.

2. El *leitmotiv* de la reinterpretación deflacionaria de *Nacimiento de la tragedia* y las líneas de fuerza de su relectura

Nietzsche se propuso una reapropiación sistemática de su obra juvenil en dos oportunidades. La autointerpretación más tardía, la de *Ecce homo*, expone desde el principio el *leitmotiv* de toda la relectura nietzscheana de *Nacimiento de la tragedia*: para hacer justicia al libro dieciséis años después se requiere una reinterpretación deflacionaria, que no se propone suscribir el cuerpo esencial del libro, sino que se encargará de “olvidar” algunas de sus tesis y de sus desarrollos fundamentales (Nietzsche 2016b, p. 817). ¡Curiosa aproximación que quiere ayudarnos a olvidar, como si se tratara de olvidar un mal querer! La propuesta hermenéutica es, en todo caso, clara: olvidar lo más llamativo e impactante del libro para que se ponga de relieve su valor soslayado. Tal ejercicio conllevaría renombrar la publicación: “«Helenismo y pesimismo» hubiera sido un título más inequívoco” (p. 817). Lo anterior motivado, en parte, en que para Nietzsche el gran Schopenhauer no ha sabido afrontar la crisis de su tiempo y ha ignorado que el arte griego representa la primera *superación* europea (y, además, fundacional) del pesimismo. Este descubrimiento histórico, funcional para el presente, es lo primero que debe ser revalorizado.

Sobre esta base es posible reconsiderar las “dos innovaciones”, los “dos hallazgos” de *Nacimiento de la tragedia*, a saber: “comprensión del fenómeno de lo dionisiaco entre los griegos” y “comprensión del socratismo” (Nietzsche 2016b, pp. 817-818). Comprender estos dos fenómenos es advertir el juego antitético que los hace posibles e históricamente necesarios; es, además, en cuando posibilidad de una reacción a la crisis de la época moderna, asumir radicalmente para la filosofía actual la posibilidad del “símbolo *del Sócrates que cultiva la música*” (Nietzsche 2011, p. 405), subrayando que se trata conjuntamente del “símbolo Sócrates”, como símbolos son Apolo y Dionisio, y “que cultiva la música”, lo que *en teoría* no debería suceder jamás. Los “valores estéticos” que a partir de aquí se postulan para afirmar la vida de la manera más extrema son, simultáneamente, el más profundo desafío contra el nihilismo; el nihilismo no es ni apolíneo ni dionisiaco (Nietzsche 2016b, p. 818). *Nacimiento de la tragedia* es una obra fundamentalmente anti-pesimista, es decir, anti-nihilista.

Ahora bien, desde un punto de vista metafilosófico, Nietzsche considera que lo que le permitió comprender en su sentido más amplio el fenómeno de lo dionisiaco es la *contemporaneidad* que guarda con su “experiencia más íntima” (Nietzsche 2016b, p. 818), ya que lo dionisiaco es “el único símbolo y el único paralelismo” de esa experiencia “que la historia contiene” (p. 818). Dicha contemporaneidad se expresa en una “solución” vislumbrada por y en los griegos; esa solución es una “fórmula”, “una fórmula de la *suprema afirmación*, nacida de la plenitud, de la sobreabundancia, de un decir sí sin reservas, incluso al sufrimiento, incluso a la culpa, incluso a todo lo problemático y extraño de la existencia” (Nietzsche 2016b, p. 818).

Estos elementos, especialmente el último, son las piezas maestras de un puente que reconduciría a la filosofía a su símbolo primordial y fundacional, aunque también completamente adulterado desde Platón: la compleja y dionisiaca “psicología del *poeta trágico*” (Nietzsche 2016a, p. 686). Ahora, gracias a que ha devenido “el primer *filósofo trágico*”, Nietzsche (2016b, p. 818) puede tomar el testigo dionisiaco y trágico, es decir, griego, pero a manera de antorcha que podrá mantener viva la llama durante la noche del pesimismo moderno, esa forma anterior y patológica de nihilismo: Nietzsche es “la extrema antítesis y el máximo antípoda de un filósofo pesimista” (p. 818).

Finalmente, la filosofía trágica de Nietzsche es una filosofía a través de la cual habla “una inmensa esperanza” (Nietzsche, 2016b, p. 819). Como si la confrontación con el libro juvenil que supuso la redacción de *Ecce homo* hubiera estado signada por el objetivo de extirparla, Nietzsche se confiesa: “A fin de cuentas, carezco de motivo alguno para renunciar a la esperanza de un futuro dionisiaco de la música” (Nietzsche, 2016b, p. 819). Sin embargo, no pongamos el acento en las consecuencias políticas de que ese futuro implicaría “la cría superior de la humanidad, incluida la implacable destrucción de todo lo degenerado y parasitario” (p. 819), sino en que se lo entiende como una “época

trágica”, es decir, en correspondencia con el drama ático, pues esto nos permite entender mejor que el libro sobre el nacimiento de la tragedia es, prospectivamente hablando, un libro sobre el *renacimiento* de la tragedia. Por supuesto, en ese renacimiento Richard Wagner no tiene nada que aportar: todo cuanto en *Nacimiento de la tragedia* refiera a Wagner o exhale su visión de mundo debe ser olvidado en el sentido de reinterpretar la presencia wagneriana en esta obra juvenil como un ejercicio de traducir y transfigurar instintivamente todo el nuevo espíritu que llevaba dentro de mí», vale decir, el espíritu de una filosofía trágica. Wagner es una máscara de Nietzsche o de Zaratustra, así como todos los héroes trágicos son máscaras de Dionisio (Nietzsche 2011, p. 374).

Pasemos ahora a la autointerpretación más reciente, la de el “Ensayo de autocrítica” (1886). Coincide con el *leitmotiv* de la reinterpretación deflacionaria a la vez que ofrece algunos indicios acerca de cómo la lectura posterior de *Nacimiento de la tragedia* está interviniendo la obra. Por un lado, Nietzsche ya reconoce que su libro es “problemático” e “imposible” (Nietzsche 2011, pp. 329-330); una publicación juvenil que ahora mira con desagrado y extrañeza (pp. 329-330). Además, *Nacimiento de la tragedia* es un libro que se limita fundamentalmente a exponer su visión del mundo griego, movido por la pregunta acerca de la necesidad que obligó a ese pueblo modélico a inventar la tragedia. La tragedia es “la obra de arte del pesimismo” (pp. 329-330). Si los griegos ostentaron la tragedia de la manera más excelsa que cabe, es, precisamente, como su manera de salir al encuentro del pesimismo. La muerte de la tragedia y el triunfo del intelectualismo científico socrático no deben ser medidos desde el ideal del progreso, sino desde su relación con una vida envuelta en las brumas del pesimismo. Mirar la ciencia con ojos de artista y al arte a través de los ojos de la vida: esas son, nos dice este ensayo, la audacia y el atrevimiento primerizos de aquel libro.

Esta óptica no solo le hace frente al socratismo, sino que precisamente lo hace porque pone la mira en el origen de la tragedia: la peculiar relación de los griegos con el dolor que se acusa en la psicología dionisiaca. El deseo de belleza de los griegos surge de su relación con el dolor como celebración de este. Y el deseo de lo feo que se expresa en los acontecimientos terribles, lamentables y aniquiladores del drama ático muestran en qué consiste esa voluntad de pesimismo: “del *placer*, de la fuerza, de una salud desbordante, de una plenitud sobremanera grande” (Nietzsche 2011, p. 332). Nietzsche, evocando a Platón, sugiere que lo catastrófico trajo las “*máximas* bendiciones sobre la Hélade” (p. 332). Cuando esa relación afirmativa, floreciente y bella con el dolor se trasmuta en un optimismo racionalista que con las armas de la ciencia y la técnica promete vencer todo tipo de dolor, entonces tal vez el tiempo griego ya no es lo suficientemente fuerte. En este sentido, el triunfo de la modernidad científica y del optimismo de la “*Época de la Ilustración*”, recordando la distinción de Kant (2009), pueden no ser necesariamente sinónimo de salud, sino “ser un síntoma de fuerza declinante, de vejez inminente, de fatiga fisiológica” (Nietzsche 2011, p. 332).

Para finalizar, además de sus coincidencias con la propuesta de una reinterpretación deflacionaria, el “Ensayo de autocrítica”, nos permite advertir de una manera acentuada las líneas de fuerza que ahora intervienen la obra de 1872. Esas líneas se trenzan a partir de la relación entre metafísica y arte. Por un lado, se concebirá el arte como la actividad propiamente metafísica del ser humano. Por otro lado, se acepta que una metafísica del arte o del artista impregna todo el desarrollo de *Nacimiento de la tragedia*. En cuanto a lo primero, Nietzsche pone en conexión el arte como actividad metafísica con el problema de la justificación. En el “Prólogo a Richard Wagner” afirma que el arte es “la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida” (Nietzsche 2011, p. 337), pero allí no establece la conexión con la justificación de la existencia, algo que sí realizará en los últimos numerales de la obra (Nietzsche 2011, p. 427 y 435). El mundo de Sileno solo se justifica como fenómeno estético. Por esto el arte será comprendido como “suplemento metafísico” de la realidad (p. 427 y 435). Podemos sacar una primera conclusión: La metafísica de *Nacimiento de la tragedia* florece desde el cruce entre pesimismo o nihilismo, experiencia estética, justificación de la vida como arte y renacimiento de la tragedia.

3. Crisis de la modernidad y arte de masas

De acuerdo con la autocrítica nietzscheana un título más adecuado para su publicación juvenil hubiera sido “Helenismo y pesimismo”. De hecho, la tercera edición de 1886 cambiará el título del libro de “El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música” a “El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo”. La tesis de la lectura deflacionaria tardía esclarece el sentido de la conjunción “y”: tiene el significado de un “contra”, es decir, de una alternativa frente a ese *phármakon* llamado pesimismo. En *Nacimiento de la tragedia* el efecto mórbido del pesimismo es su somatización de la crisis de la modernidad en la decadencia cultural y en las ya visibles patologías de la sociedad moderna, mientras que su efecto curativo se conjuga con la honestidad de la visión dionisiaca del mundo. En esta sección nos concentraremos en el efecto patológico del pesimismo como expresión de la crisis de la modernidad.

El tema “crisis y crítica de la modernidad en Nietzsche” ha sido abordado de distintas maneras. Se han buscado en él impulsos para una ontología débil (Vattimo, 1987), se lo ha interpretado en dirección a una crítica del poder (Foucault, 2004) y se han denunciado sus vínculos con la dialéctica de la Ilustración (Habermas, 1993). Ese tema también se ha leído en términos políticos (Romero, 2014), o desde la crítica cultural (Rodríguez, 2019), la crítica a la ciencia moderna (Babich, 2008) y la superación de la metafísica (Heidegger, 2013). En este texto vamos a enfocar el tema desde la perspectiva del arte de masas y la industria cultural, las cuales expresan, en sede estética, el devenir internamente posibilitador y destructor de la modernidad.

Recordemos que para Nietzsche la sabiduría de Sileno es la máxima expresión del pesimismo griego: “lo mejor de todo es inalcanzable para ti, no haber nacido, no ser, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti – morir pronto” (Nietzsche 2011, p. 346). Esta sabiduría es el horizonte determinante de toda la cultura griega; la profunda y horripilante certeza que permea toda la época trágica de los griegos. De acuerdo con una conocida metáfora de *Nacimiento de la tragedia*, en medio de la más espesa noche del nihilismo los griegos inventan los destellos fugaces del arte como provisionales islas de luz donde los ojos pudieran descansar de tanta oscuridad. El arte es “el mago que salva y cura” y aquello gracias a lo cual se puede escapar del nihilismo negativo a condición de transformar la náusea que provoca el absurdo en dos representaciones con las que se puede aprender a vivir: (1) lo sublime como la manera artística de someter lo espantoso y (2) lo cómico como la manera de descargar la náusea ante lo absurdo (Zúñiga, 2007).

Ahora bien, en la época moderna el nihilismo ha retornado hasta convertirse en la auténtica impronta de nuestro tiempo (Esposito, 2021), ¿existirá, entonces, una moderna sabiduría de Sileno? Desde el *Nacimiento de la tragedia* podemos aproximarnos a una respuesta si consideramos las consecuencias a que da lugar la “cultura alejandrina” como antítesis de una cultura dionisiaca. En cuanto producto excepcional del ser humano teórico, dicha cultura alejandrina: combate la sabiduría y el arte dionisiacos, intenta disolver el mito, substituye el consuelo metafísico por una consonancia terrenal, más aún, por un *deus ex machina* propio, esto es, por el dios de las máquinas y los crisoles, es decir, por las fuerzas de los espíritus de la naturaleza conocidas y utilizadas al servicio del egoísmo superior, cree en una corrección del mundo por medio del saber, en una vida guiada por la ciencia, y está también realmente en condiciones de relegar al ser humano individual en un círculo estrechísimo de tareas solubles, dentro del cual este, con serenidad, le dice a la vida: “Te quiero: eres digna de ser conocida” (Nietzsche, 2011, p. 408).

La cultura alejandrina no hace todo esto de manera explícita, sino que, llena de mala fe sartreana, desconoce su propia dialéctica, una auténtica “dialéctica de la Ilustración” en clave nietzscheana (Romero, 2014). El optimismo de la cultura alejandrina que está detrás de los discursos sobre la dignidad del ser humano y sobre la dignidad del trabajo le impide aceptar sus propias condiciones de posibilidad, obligándola a negarlas y a prometer falsamente su disolución, aun cuando precisamente esas promesas la llevarán a autodestruirse. La verdad, según Nietzsche (2011, p. 410), es que “la cultura alejandrina necesita de un estamento de esclavos para poder continuar existiendo”. Tal estamento no debe pensarse de manera ingenua, bien sea en el sentido hegeliano o en el sentido marxista de la servidumbre; para Nietzsche (2016c, p. 460) el estamento de esclavos, envenenado por la mala conciencia, se ve espoleado por la aristocracia sacerdotal para usufructo de su voluntad de poder. En lugar de apelar a la honestidad y a la coherencia, la fe ciega en el conocimiento de la cultura alejandrina educa a ese “estamento de esclavos”,

pero de una manera tal que les enseña “a considerar su existencia como una injusticia” y a “tomar venganza no sólo para sí, sino para todas las generaciones” (p. 460). Tal situación solo puede augurar “tempestades inminentes”, pues estamos ante “el germen que lleva a nuestra sociedad a su aniquilación” (p. 460).

Justamente aquí, en este “sufrimiento primordial de la cultura moderna” (Nietzsche, 2011, p. 411), se encuentra el origen nietzscheano de un fenómeno que recorre la modernidad y que, desde Hegel hasta el existencialismo, desde la conciencia desdichada hasta la inautenticidad o el absurdo de la existencia en la sociedad de masas del siglo XX, ha sido tematizado y, sobre todo, vivido, bajo diferentes rótulos. En Nietzsche hace parte de lo que podríamos denominar la moderna sabiduría de Sileno, la cual podríamos enunciar así: *la cultura moderna presiente las consecuencias devastadoras de su propio despliegue, pero no está dispuesta a apostar nuevamente a sus principios orientadores porque el suelo nutricio de esos mismos principios se ha desertificado*. Aquí yace la fractura primordial de la cultura moderna: las consecuencias del socratismo asustan y no se está dispuesto a asumir como tal ese “hielo de la existencia” ni es posible ya un habitar por fuera del horizonte de la modernidad (p. 411). En consecuencia, el hombre moderno, “angustiado, corre por la orilla de acá para allá” (p. 411):

Ya no quiere tener nada de manera íntegra, una integridad que también conlleva toda la crueldad natural de las cosas. Hasta tal punto lo ha malcriado la consideración optimista. Siente él, además, que una cultura, que se ha construido sobre el principio de la ciencia, tiene que perecer cuando comienza a volverse ilógica, es decir, a rehuir sus consecuencias (Nietzsche, 2011, p. 411).

Lo distintivo del diagnóstico nietzscheano de la crisis es su comprensión liminar del sufrimiento primordial de la cultura moderna; no se trata de un fenómeno accidental, pasajero, superable o todavía no abarcado por la modernidad, sino de todo lo contrario: contra todos los pronósticos esa herida es su verdadero resultado, aunque perverso, como lo son el homúnculo de *Fausto*, el *Frankenstein* de Mary Shelley o el *Drácula* de Bram Stoker, con la nada pequeña salvedad de que es toda la cultura moderna la que es “nietzscheana” en este sentido. Un Sileno moderno tal vez afirmarí: “lo mejor de todo es lo que no quieres para ti: no depender de la ciencia ni de la tecnología, no conocer o conocer nada. Y lo mejor en segundo lugar no lo puedes por falta de fuerza de voluntad: ser verdaderamente moderno, aceptar que eso te destruirá, aceptar la destrucción que tú mismo eres”. En nuestra interpretación, esta sería la sabiduría primordial de la modernidad, aunque inconfesada y no cantada por el hombre moderno debido a su manera nihilista de afrontarla, a diferencia de lo que asevera Nietzsche sobre su par griego. Para Nietzsche, en cambio, “el pesimismo moderno es una expresión de la inutilidad del mundo moderno – no del mundo y de la existencia” (Volpi, 2005, p. 27).

Sin embargo, en contraste con la Grecia clásica, la modernidad no ha tenido la suerte de contar con una manifestación artística que cante esa sabiduría popular-primordial, que la celebre en el dolor y que pueda reconciliar, en la creación artística, a todo el pueblo con lo Uno-primordial; la modernidad es demasiado consciente de sí y de su sufrimiento como para dejarse caer en el sueño musical del arte. La tragedia murió con los griegos. En su defecto, la modernidad incubó una serie de fenómenos sucedáneos que, en sede artística, le ofrecen a la masa culturización, entretenimiento e imágenes modélicas de vida. Todo eso no provoca otra cosa que una perpetuación del dolor, de la conciencia del dolor embotada en entretenimiento fácil.

Algunos autores han tematizado la posición de Nietzsche frente a la cultura de masas o frente a la "industria cultural", apenas en un estado larvario en su época si la comparamos con el siglo XXI. Por ejemplo, Sarquis destaca cómo la crítica de Nietzsche a la ópera se posiciona frente a "las transformaciones sociales, económicas y políticas que producen una crisis cultural sin precedentes" (2018, p. 80). Para Nietzsche, en el Renacimiento italiano la ópera está ligada al tópico moralizante del "idilio" y a un intento de fabricar los efectos estéticos de la obra de arte sobre el espectador mediante el conocimiento histórico y lógico-racional (estética). Si se reconstruye el concepto de "masa" en *Nacimiento de la tragedia* (como *Masse*, *Menge* y *Schaar*) y se interpreta la crítica de Nietzsche a la ópera sobre este horizonte, es posible mostrar que (1) su crítica al naciente arte de masas denuncia la sombra que los temas burgueses proyectan sobre el consuelo metafísico del arte, (2) arremete contra la aparición del público o de los espectadores en cuanto grupo pasivo frente a lo que se le presenta (Sarquis, 2018) y, agregamos nosotros, (3) lamenta sus excesivamente limitados mecanismos de culturización dada su búsqueda del entretenimiento cada vez más fácil y fútil.

Ahora bien, si en desarrollo de nuestra interpretación abordamos este último tema desde los comentarios nietzscheanos al rol cardinal y metafísico que tienen el artista y la obra de arte podremos complementar la posible posición de Nietzsche frente a las vanguardias culturales de su tiempo. En relación con lo primero, la crítica más severa de Nietzsche va encaminada al hecho de que el artista ya no es el héroe creador aristócrata, místico y médium de la divinidad, sino cada vez más el individuo burgués. Para Nietzsche, la centralidad del individuo, de lo subjetivo, del arte como construcción de un yo, sería una consecuencia de la inflexión en la historia del arte que se produjo con Eurípides. Este modificó, ciertamente, la estructura del espectador:

El ser humano de la vida cotidiana pasó, empujado por él, de los espacios reservados a los espectadores al escenario, el espejo en el que anteriormente lograban expresarse solo los rasgos grandes y audaces mostró ahora aquella minuciosa fidelidad que reproduce concienzudamente incluso las líneas malogradas de la naturaleza. Odiseo, el heleno típico del arte antiguo, fue ahora descendiendo, entre las manos de los nuevos poetas, hasta la figura del *graeculus*,

el cual desde ahora se encuentra, como esclavo doméstico bonachón-socarrón, en el punto central del interés dramático (Nietzsche 2011, p. 379).

Sin embargo, también hizo lo propio con la estructura del poeta mismo, del artista. Según Nietzsche, Eurípides, en cuanto poeta, se pone por encima de la masa cuyas vicisitudes él mismo llevó a las tablas, pero asimismo subordina la tragedia a los dos únicos espectadores que consideraba superiores a su propio arte: él mismo, en cuanto pensador (no en cuanto poeta) y Sócrates. Aquí se encuentra el punto de inflexión a partir del cual el ojo intelectual mirará y determinará exteriormente al artista. *Se abre la grieta por la cual el poeta cederá a la apoteosis de su propia individualidad y dejará de lado su carácter de médium*. Este proceso que en el arte moderno llega a su cúspide tiene su raíz en las transformaciones radicales a las que Eurípides sometió a la tragedia. Desde la nueva posición de Nietzsche, por el contrario, el individuo “puede ser pensado únicamente como adversario, no como origen del arte”. Más bien lo que sucede es que “en la medida en que el sujeto es artista, está redimido ya de su voluntad individual y se ha convertido, por así decirlo, en un *médium* a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia” (Nietzsche 2011, p. 355).

La obra de arte también sufrirá una des-mistificación análoga. Su origen en el coro lírico y su función dentro de la *polis* la constituían a ojos de Nietzsche en una suerte de gran homilía a los instintos primordiales de la naturaleza. En la Grecia de Esquilo la tragedia era el encuentro metafísico del pueblo con las fuerzas primordiales de la naturaleza, lo apolíneo y lo dionisiaco, un encuentro capaz de desgarrar las individualidades siempre parciales, sesgadas y sufrientes en la sabiduría de Sileno, para reconciliarlas en la verdad de que el todo está conjuntado consigo mismo. La obra de arte moderna, como pueden serlo la ópera y el drama musical del último Wagner a quien Nietzsche repudió, es un producto cultural para el disfrute del público espectador, el cual es, al mismo tiempo, consumidor de la obra de arte y garante de su convalidación comercial-estética, *mas no metafísica*. Mientras que en Grecia la música era la fuerza que gobernaba el fenómeno estético global, en la modernidad “lo que todavía queda de música es, o bien música excitante, o bien música rememorativa, es decir, o bien un estimulante para nervios embotados y gastados, o bien pintura en sonidos” (Nietzsche 2011, p. 407).

4. Nietzsche y el final del arte

Lo anteriormente dicho nos lleva a evocar un pasaje muy citado de la “Introducción” a sus *Lecciones de estética* (1989), en el que Hegel afirma que “el arte ya no otorga aquella satisfacción de las necesidades espirituales que tiempos y pueblos anteriores buscaron y solo encontraron en él” (p. 16). El esplendor del arte griego y la época dorada del arte medieval llegaron a su fin. Esa fuerza histórica que el arte alcanzó en simbiosis con la religión “pertenece

ya al pasado". Para Hegel, es la formación reflexiva de la vida moderna la que interpone una pantalla de universalización y legitimidad cognoscitiva que bloquea el acto vital en el que es posible el arte. "Por eso, la situación general de nuestro presente no es propicia al arte" (p. 17). El destino supremo del arte, agrega en su "Introducción", "es y permanece para nosotros un mundo pasado" (p. 17). La experiencia estética moderna centra en "el disfrute inmediato y a la vez [en] nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos" (p. 17). El arte ha perdido su poder de lo absoluto y el ser humano ha perdido la capacidad de experimentarlo: el arte ha muerto. Para Hegel, la estética, como ciencia del arte, puede surgir precisamente de esta situación en la que el fin del arte ya no es producir nuevamente arte, sino invitarnos a la contemplación reflexiva del arte y a través del arte.

Con esa tesis sobre el arte empieza también Arthur Danto su famoso escrito "El final del arte" (1995): "El arte ha muerto. Sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad; ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte; no son más que las mecánicas acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica" (p. 28). Para Danto, como para Hegel, el fin del arte no implica que se dejen de producir obras de arte post-históricamente, sino que su fuerza vital desaparece. La historia del arte ya no coincide con el acontecer de la Historia misma. El arte después del arte toma una condición *desestructurada* y esa condición es la que determina su relación futura con un acontecer de la Historia hegelianamente entendido. Danto la llama una "entropía cultural" (Danto, 1995, p. 29). Su idea es que en el final del arte ésta se transforma en filosofía.

Nietzsche se opone a la idea del final del arte. Sin lugar a duda, habla numerosas veces de la muerte de la tragedia entre los griegos, pero esto no significa que contemple la posibilidad de que el arte muera. En sentido estricto, el arte no puede morir porque los instintos apolíneo y dionisiaco son fuerzas eternas de la naturaleza, de la vida. Nietzsche está de acuerdo con Hegel en que el arte de su tiempo se encuentra desfazado de las experiencias vivas tanto de los creadores como de los seres humanos en general. Hasta aquí llega el paralelo. Pero entiende ese desfase como la interrupción de un vínculo primigenio que se puede desbloquear: la vida necesita de arte, solo como fenómeno musical es posible justificar la vida. El arte no es una cosa del pasado y nuestra actitud ante su eclipse no debe ser la cientifización de su historia en la estética. Precisamente es ese exceso de intelectualismo lo que se interpone entre el arte y nosotros; relativizarlo permite salvar al arte de su ocaso.

Esto permite inferir que en el *Nacimiento de la tragedia* encontramos una filosofía de la historia implícita. El mismo Nietzsche reconoce en *Ecce homo* que aquel libro primerizo "apesta de modo repugnante a hegelianismo" (Nietzsche 2016b, p. 817). Pero la cuestión no es tan sencilla. Si ponemos en dos dimensiones el esquema de filosofía de la historia de *Nacimiento de la tragedia*,

es decir, sin profundidad, podríamos creer que es un esquema básico hegeliano, aunque invertido: a la época trágica de los griegos no le sigue una figura superior, sino la decadencia de la cultura alejandrina. Ahora bien, este esquema lineal invertido debe ser modificado por uno en espiral y, además, considerado en tres dimensiones. En primer lugar, *Nacimiento de la tragedia* no es un réquiem a la cultura occidental, sino un esfuerzo para su reanimación a partir de unos *signos* de una nueva vida posible que su autor cree observar. Es posible un renacimiento de la tragedia que le dé un torque a la inercia decadente de la modernidad. En segundo lugar, el instinto dionisiaco no ha sido aniquilado para dar lugar a una figura superior que conserva algo suyo, aunque en la forma de la negación determinada. No, lo dionisiaco nunca se ha extinguido, nunca ha muerto; solo ha sido obligado a vivir en las fronteras de la civilización, en los márgenes, en los suburbios: en la mística, en la sabiduría popular, en las tradiciones bárbaras. Lo dionisiaco es un instinto y una fuerza de la naturaleza imposible de aniquilar, aunque sí resulta subyugada por el exceso del optimismo socrático. Apolo y Dionisio juegan la alternancia de sus fuerzas y ese juego es el devenir de la historia occidental. Cuando la lucha, por determinadas condiciones que son distintas entre los griegos y en la modernidad, llega a una cordial enemistad, entonces la cultura trágica puede florecer. El arco de la música alemana en su periplo solar de Bach a Beethoven y de este a Wagner anuncian ese “demón que está ascendiendo de profundidades inagotables” (Nietzsche 2011, p. 417).

5. Tres destellos de algo nuevo. El oyente estético y la música de la Voluntad

Nietzsche identifica en tres acontecimientos de su tiempo los destellos de algo nuevo: la ya mencionada música alemana (con el drama musical wagneriano a la cabeza), el límite del intelectualismo socrático y el amanecer de una filosofía trágica en Kant y Schopenhauer. Lo que refulege de nuevo en la música alemana es la fuerza dionisiaca, renovada y completamente transfigurada, capaz de desafiar como nunca a la cultura alejandrina oponiéndole una realidad muchísimo más digna de ser vivida que su actual decadencia. La música alemana es la embajada enviada por Dionisio para que anuncie su inminente llegada.

El renacimiento de la música solo es posible porque el intelectualismo socrático ha alcanzado su límite. Nietzsche aborda el tema del límite de la ciencia, como muchos pensadores de la época moderna, pero no en lo que concierne a su posibilidad, sino en lo que respecta al borde externo de esa posibilidad una vez cumplida: que la ciencia haya alcanzado su límite, que se haya cumplido, significa que estamos más cerca que nunca del borde de lo que la ciencia puede dar. Por supuesto, límite aquí no significa que la ciencia se acabe o que ya no siga siendo funcional. Al contrario: en la actualidad la ciencia tiene éxito absoluto, pero, por paradójico que suene, cuando la ciencia tiene éxito, fracasa. Y esto es así porque el límite consiste en que la ciencia ya no es capaz de *blindar* a la existencia frente a un potencial ataque del pesimismo

práctico, de una ética del genocidio por compasión. El problema verdaderamente serio de la ciencia es el suicidio. El límite consiste en que la ciencia perdió su fuerza configuradora de nueva realidad para la existencia moderna y que se socaba poco a poco ese poderío que el conocer tuvo hasta hoy. Como dice Nietzsche, “el ser humano moderno comienza a barruntar los límites de aquel placer socrático del conocimiento y que, desde el extenso y desolador mar del saber, ansía una costa” (Nietzsche, 2011, p. 402).

Entonces, ¿qué podemos esperar que suceda? Según la filosofía de la historia de *Nacimiento de la tragedia*, cuando la ciencia toca sus propios límites, “ella tiene que convertirse en arte: en el cual es en el que, sirviéndose de este mecanismo, se han puesto propiamente las miras” (Nietzsche, 2011, p. 396). El rechazo de Occidente hacia el arte desencadena la ciencia, pero también el arte es “la consecuencia necesaria” de la ciencia (Nietzsche, 2011, p. 396). El arte retorna desde la periferia de la ciencia que el cumplimiento de esta ha aproximado. Hay una necesidad superior en eso que fue reprimido mientras la ciencia podía justificar la existencia. Nietzsche lo dice de una manera muy precisa en un pasaje que nos permitirá, además, considerar en qué consiste ese tercer anuncio de algo nuevo que son las filosofías de Kant y Schopenhauer:

y solo después de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta su límite, y de que su pretensión de validez universal esté aniquilada por la demostración de esos límites, sería lícito esperar un renacimiento de la tragedia: para esa forma de cultura tendríamos que poner el símbolo *del Sócrates que cultiva la música*, en el sentido antes explicado. En esta contraposición yo entiendo por espíritu de la ciencia aquella creencia, que en la persona de Sócrates salió a la luz por vez primera, en la sondeabilidad de la naturaleza y la universal fuerza curativa del saber (Nietzsche, 2011, p. 406).

Cuando la cultura occidental llega a su límite, como un Sócrates que espera su muerte, entonces es capaz de reconocer que el casi estrangulamiento del arte fue lo que la hizo posible, pero también reconoce la deuda pendiente con la música. Sea como fuere, el devenir de la modernidad propicia que el filósofo empiece a cultivar la música como una necesidad que surge del propio límite del conocimiento científico. De acuerdo con esta lectura, Kant, “esa fuerza de la naturaleza en potente erupción” (Nietzsche, 2011, p. 294), fue el primero en atacar la pretensión de la ciencia de, no solo conocer el ser, sino de corregirlo. Kant demuestra que las leyes de la ciencia y el progreso del conocimiento científico no tienen validez universal, absoluta. Para Nietzsche (2011):

Kant reveló que las leyes no servían propiamente más que para elevar el mero fenómeno, la obra de Maya, a única y suprema realidad y para ponerla en lugar de la esencia íntima y verdadera de las cosas, y para hacer así imposible el verdadero conocimiento de ésta (p. 411).

Aunque es una lectura schopenhaueriana de Kant, le sirve a su autor para afirmar que, tanto Kant como Schopenhauer, preludian una sabiduría dionisiaca, una filosofía trágica; ambos anuncian el retorno de Dionisio y el renacimiento de la tragedia. “Como antítesis de Kant, Schopenhauer es el poeta; como antítesis de Goethe, es el filósofo” (Nietzsche, 2011, p. 301). Para nadie es un secreto que *El mundo como voluntad y representación* (2005) es central para la construcción filosófica de *Nacimiento de la tragedia*. Nietzsche transforma la metafísica de la música de Schopenhauer en su propia metafísica del artista: perfecciona su visión de la vida, de la voluntad, del pesimismo griego y todo esto lo hace “en su espíritu y en homenaje a su persona” (Nietzsche 2011, p. 354). Con Kant y Schopenhauer la ciencia y la filosofía llegan a su límite; no queda otro camino que la conversión a la sabiduría dionisiaca cuyo símbolo puede ser un Sócrates que, también ante la proximidad de su final, paga la deuda a las musas.

Estos tres destellos de algo nuevo presagian en la filosofía de Nietzsche un cambio de época: a la decadencia de la cultura occidental le sobreviene una época nueva en la que el arte es capaz de fertilizar una vida moderna que se había vuelto estéril. Como el acontecimiento de la música alemana es el que abandera esta transformación, entonces conviene hablar más en términos de un “rumor” que en términos de un “destello”. El intento de desplazarse desde la prioridad del ojo al oído, del espectador al oyente, es completamente consciente en *Nacimiento de la tragedia*. Por ejemplo, toda la reelaboración nietzscheana de la teoría aristotélica de la tragedia en conceptos como “mímesis”, “acción” vs. “narración”, “pasiones trágicas” y “catarsis” toma como patrón el ataque a la centralidad del espectador dentro de la *Poética* de Aristóteles (2010). Los rumores de algo nuevo exigen unos oídos dispuestos a escuchar y comprender. Nietzsche denomina al que escucha tales rumores como el “oyente estético”, el “oyente dionisiacamente receptivo”, el “auténtico oyente” o el “oyente mítico” (Nietzsche 2011, pp. 427-428).

Como es sabido, para Nietzsche la tragedia muere por suicidio en manos de su último gran representante, Eurípides. El alma de la tragedia es el coro, la música, y Eurípides ha consumado un proceso que ya despunta en Sófocles: el reemplazo del coro por el diálogo, de la música por la *epagogé*: el conocimiento de lo complejo que incrementa conforme se adhieren y, sobre todo, interrelacionan los “datos” que ofrece la acción dramática. Cuando Aristóteles define el arte como “mímesis” subraya que “el hombre es más propenso a la imitación y realiza sus primeros aprendizajes a través de imitaciones” (*Poética*, 1448b, vv. 10-15). Aprender es placentero para todos porque, por ejemplo, en la pintura, todos “aprenden y deducen lo que cada objeto es, como que esto es aquello” (*Poética*, 1448b, vv. 10-15). La poesía es más filosófica que la historia (1451b) porque el poeta no estudia hechos, sino que se refiere a lo que podría ser de acuerdo con la probabilidad o la necesidad. La teoría aristotélica de la tragedia está construida sobre el intelectualismo socrático-platónico y orbita alrededor del espectador. El espectador de Aristóteles no consume el arte porque

tal consumación solo es posible como música, la cual ha sido desplazada del corazón del arte a un “medio” posible de la imitación que da origen a cierto género artístico (*Poética*, 1447a, v. 10). Nietzsche sabe que su *Nacimiento de la tragedia* se opone de la manera más feroz a la *Poética* de Aristóteles hasta el punto de sugerir que aquella obra no dice absolutamente nada de la esencia de la tragedia: “Aun no se ha dado nunca, desde Aristóteles, una explicación del efecto trágico, a partir de la cual haya sido lícito inferir unos estados artísticos, una actividad estética de los oyentes” (Nietzsche, 2011, p. 428). La interpretación aristotélica de la tragedia es, pues, extra-estética y no supera el proceso patológico-moral hacia el fenómeno primordial de lo trágico.

El problema está en que el “oyente” actual ha sido acuñado, maleado y formado por una visión del arte en la que él no participa de la actividad estética. Es, más bien, un espectador crítico. Cuando este espectador llega a ser otra cosa que un observador, lo hace excitado por la realidad política y social que el dramaturgo aprovecha a su favor para tratar de vigorizar a su público y de hacerle olvidar su fatiga crítica mediante los efectos que le genera el patriotismo, la guerra, la corrupción política o los escándalos cubiertos por los medios amarillistas y la prensa rosa. La consecuencia necesaria de esto es, para Nietzsche, “una depravación extremadamente rápida de esas tendencias” (Nietzsche, 2011, p. 429) y el entretenimiento propio de la cultura digital de masas de nuestro tiempo ha mostrado que no se equivocaba. El arte degenera “hasta convertirse en un objeto de entretenimiento de la más baja especie, y la crítica estética es utilizada como el aglutinante de una sociabilidad vanidosa, disipada, egoísta y, además, mezquina y sin originalidad (Nietzsche, 2011, p. 429). Podríamos decir que, precisamente, la aversión que sentimos a recibir *spoilers* de series y películas de moda se debe a que en nosotros se ha cumplido absolutamente el espectador crítico; el *spoiler* nos impide el “goce estético”: conjeturar y calcular qué rol juega este personaje frente a aquél otro, qué implicaciones tiene esta acción, cómo repercute en la zaga, cuál es la solución al rompecabezas que el director fraguó. En la tragedia griega el oyente recibía todo lo que debía saber desde las primeras escenas, de suerte que no lo distrajera ni la crítica ni el morbo del genuino éxtasis musical. El oyente estético griego no le temía al *spoiler*.

Eximido de todas las distracciones que la actitud intelectual cazadora de enigmas y nudos gordianos implica, pero también de la sobreexcitación por estímulos fuertes, escandalosos y bajos, el “oyente verdaderamente estético” puede dejarse atrapar por la fuerza mística de la música, puede dejarse llevar e imbuirse en su naturaleza medial. El oyente estético, entonces, “intuye” una “realidad” más fuerte, genuina y verdadera que la actual, hasta tal punto que es la única intuición capaz de desafiar una actualidad, recordémoslo, en la que el arte ha sido reducido a diversión, la ciencia ha alcanzado su límite y el individuo moderno está en crisis. Dice Nietzsche (2011) al respecto que:

la música incita a *intuir de manera metafórica* la universalidad dionisiaca, acto seguido la música hace que resalte la imagen de tipo metafórico en una *significatividad suprema*. De estos hechos, en sí comprensibles y no inasequibles a toda observación profunda, infiero yo la aptitud de la música para alumbrar *el mito*, es decir, el ejemplo más significativo, y precisamente el *mito trágico*: el mito que habla en metáforas acerca del conocimiento dionisiaco (p. 402).

La música vivida de esta manera ya no es un placebo para el hombre moderno atravesado por la crisis irremediable de su tiempo; el arte no es la oportunidad de mirar por la ventana para dejar de ver el colapso de la condición moderna. No, todo lo contrario. La música es la celebración del sufrimiento primordial del hombre moderno. Como ya hemos dicho, la libertad, la individuación y el desarrollo de un sí-mismo propio han llegado a un límite: en la ciencia, en el arte, en la vida pública y privada de las sociedades de masas. Todo intento de rebasarlo es un mareador bucle. La individualidad moderna está rota y “solo desde la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo” (Nietzsche, 2011, p. 403). Según nuestra interpretación, la angustia, el tedio, la náusea, esos grandes estados de ánimo a los que afluyen las filosofías de la modernidad avanzada, son expresión de esa individualidad en crisis a la vez que síntoma de la fractura del individuo moderno. Fausto, el representante de la modernidad, es, como su par griego, el héroe destruido y aniquilado en el que la máxima figura autónoma e individual de la voluntad se fractura sin remedio. La tragedia griega también cantaba el destino irremediablemente destructor del héroe trágico. Si los héroes son destruidos y aniquilados en la acción de su propio destino, ¿qué puede esperar el pueblo llano? Ver sufrir al héroe es sumamente placentero porque su efecto balsámico alivia nuestra herida moderna primordial *al permitirnos intuir que el sufrimiento no es una propiedad privada, sino una condición de la Voluntad*. Y para Nietzsche, en una línea decididamente schopenhaueriana, rota la individualidad aparece la Voluntad.

6. Tres supuestos de la metafísica del artista

En una carta del 29 de agosto de 1886 enviada a su editor Fritsch, Nietzsche (2012) declara que está trabajando en una nueva edición de su primer libro, cuya principal característica es que contará con un “decisivo y profundamente orientador prólogo” (p. 208). Nietzsche prevé que en los próximos años el interés por su obra aumentará notablemente: “se tendrá necesidad de mí, y se harán todos los intentos posibles para acercarse a mí, de comprenderme, de «explicarme», etc.” (Nietzsche, 2012, p. 208). Sin embargo, esa tarea no será completamente exitosa si él mismo no da “un par de señales de cómo se me debe entender”, pues de lo contrario “tienen que ocurrir las mayores tonterías” (p. 208). El “prólogo” que contiene esas claves hermenéuticas para su interpretación futura es el texto que hoy conocemos como “Ensayo de autocritica”.

En esta “nueva introducción” al *Nacimiento de la tragedia* (carta a Köselitz, del 14 de septiembre de 1886), Nietzsche critica la metafísica estética o del artista que constituía el núcleo de su propuesta filosófica ante la crisis de su tiempo y reinterpreta sus rendimientos en la línea de su nueva crítica a los valores morales desarrollada en *Así habló Zaratustra* y en *Más allá del bien y del mal*. La actividad genuinamente metafísica de la vida humana es el arte, no la religión. La justificación de la existencia ante el sufrimiento primordial no recae ni en la fe ni en las obras cristianamente entendidas, sino que el arte, que es a la vez mito, música y rompimiento del *principium individuationis* hacia la reconciliación con el Uno-primordial, justifica la existencia del mundo. Esta visión metafísica “se la puede denominar arbitraria, ociosa, fantástica” (Nietzsche, 2011, p. 333), pero su autor considera que su “tendencia antimoral” (p. 333) le oponen por primera vez a la metafísica cristiana una metafísica de la vida que la puede superar.

La metafísica estética de *Nacimiento de la tragedia* se estructura a partir de tres supuestos que explican su posición frente a su presente y su pesquisa de fenómenos análogos en el pasado artístico griego. El primer supuesto es el de una religión del arte o del arte como religión. Nietzsche define la religión y la ciencia como formas del arte en dos pasajes del numeral 15 de su obra juvenil (Nietzsche, 2011, pp. 397-398). En los dos casos el arte, bien sea como religión, bien sea como ciencia, es la llamada a auxiliar a la existencia moderna de su peligrosa aproximación a las fauces del pesimismo práctico. Sin embargo, Nietzsche no se refiere al cristianismo, ni a ninguna religión de su tiempo, pues todas ellas son religiones doctas, religiones que han asfixiado el fondo primordial mítico con el espíritu optimista. Se refiere, más bien, a la religión que se basa en un fundamento mítico-trágico y que crece a partir de él. La fuerza creadora de una cultura y su salud se encuentran en el mito; solo del mito pueden provenir la cohesión y la unidad de un movimiento cultural. El mito debe estar a la custodia de los jóvenes, debe servir de imagen en el que el ser humano interprete su vida y su destino. Por eso agrega Nietzsche que “ni siquiera el Estado conoce leyes no escritas más poderosas que el fundamento mítico, el cual garantiza su conexión con la religión, su crecimiento a partir de representaciones míticas” (Nietzsche, 2011, p. 431).

En esta dirección es que el arte debe remitologizar la existencia como condición necesaria de su efecto balsámico y redentor frente al dolor primordial de la modernidad y al *principium individuationis*. La tragedia es la “religión de la vida” (Nietzsche, 2011, p. 465) porque la afirma por encima del sufrimiento y de su propia contingencia. En esa afirmación el mito congrega a Apolo y a Dionisio y expresa la tensión productiva de esa cordial enemistad. Al respecto dice Nietzsche que:

El mito trágico solo se ha de comprender como una configuración plástica de la sabiduría dionisiaca por medios artísticos apolíneos; él lleva el mundo del fenómeno a los límites en los que este se

niega a sí mismo e intenta refugiarse de nuevo en el seno de la verdadera y única realidad" (Nietzsche, 2011, p. 427).

Tal configuración, tal unidad apolíneo-dionisiaca, ofrece una imagen concentrada del mundo: la universalidad, lograda gracias al juego armónico entre mito y música, que refleja la voluntad misma. Esta universalidad es la contracara de aquella otra "universalidad" abstracta que el conocimiento conceptual extiende como estructura legal por todo el universo. La universalidad musical es la universalidad dionisiaca capaz de expresar toda posible manifestación de la voluntad únicamente según la forma, dejando de lado la materia o el fenómeno. La música tiene una relación directa con la esencia verdadera de todas las cosas y una especial capacidad de inducir o de imbuir al oyente estético en su propia no-realidad, si por "realidad" entendemos el negocio del mundo fenoménico dominado por la individualidad y la causalidad. La música, dice Nietzsche, no es copia del fenómeno, "sino, de manera inmediata, copia de la voluntad misma y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a todo fenómeno, la cosa en sí" (Nietzsche, 2011, p. 401). La música verdaderamente dionisiaca es un espejo universal del mundo en el que se refracta la voluntad (Nietzsche, 2011, p. 406). Ese espejo tiene un efecto expansivo, como lo hace el sueño con las percepciones que proceden de la vigilia, pero en este caso el espejo de la música ensancha nuestro sentimiento hasta convertirlo en una intuición que se identifica con la verdad eterna: la voluntad.

El arte, así entendido, es consuelo metafísico. Es un consuelo en el más acá, no un consuelo que aspire a un trasmundo, como sucede en el cristianismo. Además, se trata de un consuelo que se nos aparece con "corpórea claridad" (Nietzsche, 2011, p. 362), para convencernos del placer eterno de la existencia y de la dicha de la voluntad. La sabiduría del sufrimiento y del horror de la existencia individual no espanta al oyente estético ni lo imbuye en una náusea ante la existencia. Por el contrario, gracias a la poderosa y extática mezcla entre música y mito que ha cocinado ese *médium* de la divinidad, el poeta trágico, a la vez sacerdote de Dionisio y de Apolo:

Nosotros somos realmente, por breves instantes, el ser primordial mismo, y sentimos su incontenible afán de existencia y placer por la existencia; ahora nos parecen necesarios la lucha, el tormento, la aniquilación de los fenómenos, dada la superabundancia de numerosas formas de existencia que se apremian y se empujan a vivir, dada la exuberante fecundidad de la voluntad del mundo; somos traspasados por el furioso aguijón de esos tormentos en el mismo instante en que, por así decirlo, nos hemos unificado con el inconmensurable placer primordial por la existencia y en el que barruntamos, en un éxtasis dionisiaco, la indestructibilidad y la eternidad de ese placer. A pesar del miedo y de la compasión, somos los vivientes-felices, no como individuos, sino como lo *único*

viviente, con cuyo placer procreador estamos fusionados
(Nietzsche, 2011, p. 404).

Música y mito, en la fusión excepcional que lograron en el teatro griego, provocan que el poeta como *médium* de la divinidad, el oyente estético enajenado de sí mismo en el éxtasis de la voluntad, el héroe sacrificado por su más propio destino y la obra trágica en cuanto dimensión ceremonial en la que todo lo anterior se efectiviza, se reconcilien, se reúnan en la originaria comunidad de lo Uno-primordial precisamente en tanto que cada uno llega a ser lo que es. Este *religare* originario, fundamentalmente estético y aconfesional, vuelve a ligar o a amarrar lo que la apariencia del velo de Maya nos lleva a asumir como múltiple e individual: el drama musical griego revierte esa cosmogénesis de la multiplicidad individual frente al Uno-primordial hacia el Uno-primordial.

Música y mito constituyen el corazón del arte como religión capaz de disolver las diferencias entre el público y la obra. Algo que se ve estimulado, según Nietzsche, por la arquitectura misma del teatro. La estructura en arcos concéntricos que se ensanchan desde abajo hacia arriba le permite al oyente dionisiaco atender auditivamente desde lo alto “por completo y de manera totalmente propia, el mundo cultural que tenía a su alrededor, y, contemplándolo a placer, imaginarse coreuta él mismo” (Nietzsche, 2011, p. 365). La forma del teatro griego evoca las colinas a las que, según el mito, subían en procesión las bacantes cuando se entregaban, inspiradas por los frutos de Dionisio y por los efectos de las hiedras silvestres, a esos rituales deliciosos de excitación, desenfreno y éxtasis. Desde la cima, las bacantes observaban, sobre el telón del firmamento, resplandecientes imágenes de nubes “como la magnífica enmarcación en cuyo centro se les revela la imagen de Dionisio” (Nietzsche, 2011, p. 365). Este mito debe ser aplicado, según Nietzsche, a la interpretación del drama musical griego: así como el buen actor ve desfilar ante sus ojos las escenas cantadas de su propia interpretación, así la masa dionisiaca se representa, gracias al oído, el drama de la voluntad como un juego de cantos superpuestos y de voces de fondo que ahora tienen una fuerza, una viveza y una realidad tales, que obligan a olvidarse de la presunta realidad fenoménica defensivamente en contra de cualquier competencia. *Solo el arte tiene la capacidad de desafiar la realidad*; cuando la música trágica acaba, el oyente estético se pregunta *porqué impera la monótona y plana realidad, y no más bien todo es como en la embriaguez del arte*. Él se quiere fundir en ese elixir, y la insoportable realidad, el insidioso y rígido ser, solo es tolerado porque existe el arte.

El segundo presupuesto de la metafísica estética es el de la historicidad del arte. Para Nietzsche, Sócrates es “un punto de inflexión y un vórtice en la denominada historia universal” (Nietzsche, 2011, p. 397) (Pachón Soto, 2021). El comienzo que simboliza Sócrates es correlativamente el fin de la época trágica de los griegos. El arte ya no será equivalente a la condición histórica del pueblo griego, sino que la ruta del arte y la ruta de la historia empezarán a distanciarse

de forma progresiva uniéndose tan solo en algunas violentas arremetidas del instinto dionisiaco. Ese hecho, que para Hegel significaba el fin del arte en la modernidad, a saber, que en la punta de la flecha de la historia ya no estaba la creación artística, para Nietzsche empezó su marcha lenta pero inexorable con la muerte por suicidio de la tragedia a manos de Eurípides. El arte ya no coincide con la condición histórica de Occidente, ya no configura la respuesta frente a los desafíos del tiempo presente ni tampoco consuela frente a la atormentadora expectativa de futuro.

La “nueva creación del arte” (Nietzsche, 2011, p. 395), esto es, el ya mencionado renacimiento de la tragedia del cual el libro de Nietzsche quiere ser a la vez pregonero y gestor, es una obligación ante la decadencia del arte en la modernidad y ante la creciente amenaza del pesimismo práctico. El arte puede recobrar su papel de antaño entre los griegos: “Que nadie intente debilitar nuestra fe en un renacimiento ya inminente de la Antigüedad helénica; pues en ella encontramos nuestra única esperanza de una renovación y purificación del espíritu alemán por la magia ígnea de la música” (Nietzsche, 2011, p. 420). La filosofía de Nietzsche busca una nueva alianza entre el arte y la historia.

Nietzsche tiene todas sus esperanzas puestas en el arte; es la última y definitiva carta que queda por jugar ante la crisis cultural de su tiempo. Esa carta significará una paradójica transformación del sentido histórico del arte y su autor es completamente consciente de ello: “estamos en la frontera entre dos formas distintas de existencia” (Nietzsche, 2011, p. 418). La nueva forma de existencia, como renacimiento de la tragedia, presupone una historia sin individuación, el final de la historia de las grandes personalidades, pero el de las “chicas” también. El renacimiento de la tragedia le devuelve al arte su capacidad acontecencial para configurar la historia despojándola de su definición hegeliana progresiva y prototípica. La metafísica del artista supone una filosofía de la historia en la que el arte vuelve a coincidir con la condición histórica de un pueblo, pero aniquilando la lucha de los individuos por sobrepujar la historia, por trascenderla frente a su actual condición. Esa lucha por la historia es uno más de los velos de Maya; el carácter genuinamente histórico del arte es su capacidad de construir una realidad superior que nos permite filtrarnos por las grietas de la realidad factual hacia la verdad históricamente definitiva del Uno-primordial, el único sujeto verdaderamente existente en un tiempo sin historia, entendida como lucha por el reconocimiento de la individualidad más singular, y, sin embargo, configurador de la vida de un pueblo.

El arte renacido, capaz de determinar la vida de un pueblo en la época moderna, sería el resultado de una amplificación, que continuará gestándose en las próximas generaciones, de aquellos destellos o rumores de algo nuevo que están aconteciendo precisamente en el lugar en el que la modernidad ha alcanzado su límite: Alemania. Nietzsche (2016b) imagina que ese “futuro dionisiaco de la música” (p. 819) tendrá que unir, en una fusión tan originaria que solo la Voluntad puede querer, la transformación de la música en su ascenso

dionisiaco Bach-Beethoven-Wagner, la transformación de la filosofía en sabiduría dionisiaca en su germinación Kant-Schopenhauer-Nietzsche y la transformación que el primado de la actitud científica sufre cuando ha alcanzado sus límites. Estos acontecimientos configurarán a una generación de “matadragones”: una generación briosa e intrépida, inmune al optimismo socrático, dispuesta a vivir con integridad y plenitud, capaz de autoeducarse en la seriedad y el honor y, finalmente, purificada en el consuelo metafísico.

El tercer y último presupuesto de la metafísica estética es el supuesto del arte como configuradora del mundo político y social occidental. En la línea del presupuesto sobre la historicidad del arte, Nietzsche considera que desde el “espíritu alemán” asciende un poder que no es conmensurable con la cultura alejandrina. El retorno de la época trágica es entendido como un retorno del espíritu alemán a su *patria mítica*, de la cual ha sido marginado por fuerzas extranjeras, específicamente de la cultura latina. El espíritu alemán ha vegetado en los márgenes reuniendo fuerzas para su despertar en la época presente. Dice Nietzsche que es “un retorno a sí mismo, un dichoso reencontrarse” con “la fuente primordial de su ser” luego de que fuerzas culturales invasoras lo obligaron a vivir en “una servidumbre sometida a la forma que ellos le imponían” (Nietzsche, 2011, p. 418). El espíritu alemán se pone delante de todos los pueblos de Europa, por encima de la influencia de la civilización latina, justamente porque tiene la capacidad de aprender del pueblo griego:

Nosotros tenemos en tanta estima el núcleo puro y enérgico del ser alemán, que precisamente de él nos atrevemos a esperar aquella expulsión de elementos extranjeros injertados con violencia, y consideramos posible que el espíritu alemán vuelva a acordarse de sí mismo (Nietzsche, 2011, p. 433).

Según Nietzsche, el liderazgo del espíritu alemán y su expulsión de lo extranjero no deben seguir el modelo de la recientemente finalizada Guerra Franco-Prusiana que fue decisiva para la creación del Imperio Alemán, el Segundo Reich, bajo la jefatura de Otto von Bismarck, sino que debe volver a los adalides espirituales germanos, a Lutero y a los grandes poetas y artistas alemanes:

¡Pero nunca crean que pueden combatir en semejantes luchas sin sus dioses domésticos, sin su patria mítica, sin una «recuperación» de todas las cosas alemanas! Y si el alemán, titubeando, debiera mirar a su alrededor en busca de un guía que de nuevo lo conduzca a la patria largo tiempo perdida, cuyos caminos y senderos apenas conoce ya – que esté atento a la llamada deliciosamente atrayente del pájaro dionisiaco que sobre él se mece, y que quiere indicarle el camino hacia allí (Nietzsche, 2011, p. 433).

De hecho, Nietzsche va a criticar, tanto en el *Ecce homo* como en el “Ensayo de autocrítica”, toda posible contemporaneidad entre la realización

política de la sabiduría dionisiaca y el Imperio Alemán, como la que creyó ver en los días del *Nacimiento de la tragedia*. Sin embargo, de acuerdo con nuestra lectura esta crítica no desmiente el supuesto del arte como configuradora del mundo político y social occidental, sino que lo reitera. Nietzsche se distancia de las esperanzas que puso en la música alemana y se retracta de sus “fábulas” sobre el ser-alemán descartando que ese espíritu haya estado nunca a punto “de descubrirse y de reencontrarse a sí mismo” (Nietzsche, 2011, p. 344). A nuestro juicio, su retractación apunta al presunto despertar del espíritu alemán en su época, no al carácter inevitablemente político de un renacimiento dionisiaco del arte. Lo que Nietzsche critica es la miopía e ingenuidad de su filosofía temprana cuando la *Realpolitik* había conseguido, en ese mismo tiempo, que el espíritu alemán

que no hacía mucho tiempo había tenido la voluntad de dominio sobre Europa, la fuerza de ser guía de Europa, acababa de *dimitir* definitiva e irrevocablemente y, bajo la pomposa excusa de una fundación-del-Reich, hacía su tránsito hacia la mediocrización, a la democracia y a las «ideas modernas» (Nietzsche, 2011, p. 344).

En definitiva, lo que hace metafísica a la “metafísica del artista” son sus tres presupuestos: el arte como religión primordial, la historicidad del arte y el arte como configurador político-social de Occidente. Elevar estos tres presupuestos con una vehemencia y con una potencia intelectual inusitadas *precisamente* en medio de una crisis aniquiladora de la cultura moderna es lo que le dan al libro juvenil de Nietzsche su capacidad de apelación atemporal, su carácter intempestivo. Gracias a los tres presupuestos de la metafísica del artista *Nacimiento de la tragedia* es más que un réquiem a la cultura moderna, pero también mucho más que un proyecto antimodernista que busque cubrir una presunta sabiduría primitiva con la pátina del arte griego.

7. A manera de conclusión: ¿banalidad del arte?

Me gustaría cerrar estas páginas con una reflexión en torno a la siguiente pregunta: ¿Qué queda del proyecto estético-metafísico nietzscheano en la música contemporánea? Se trata de un tema amplio acerca del que algunos autores se han pronunciado (Morpurgo Tagliabue, 1988; López López, 2002). Nuestra interpretación continuará explotando la dialéctica entre la metafísica estética y el arte de masas que se puso sobre la mesa arriba. En este sentido, es posible responder a la pregunta señalada desde el título “banalidad del arte”, una banalidad religiosa del arte contemporáneo, una banalidad histórica del arte y una banalidad política del arte. Como dijimos en la “Introducción”, por “banalidad” entendemos aquella condición del arte en la que se disculpa de toda competencia, responsabilidad o capacidad de trascender más allá de su acción superficial y atómica como entretenimiento.

A nuestra manera de ver, las tres coordenadas de la metafísica del artista tienen un devenir banal. Para exponerlo es necesario diferenciar entre la función

que Nietzsche le exige a la música en sus tres presupuestos y el modelo que debía seguir la realización de esos tres presupuestos. La *función* de la música es religiosa, histórica y política. Mediante esa función Nietzsche consideraba posible una renovación del hombre y de la cultura en medio de la tempestad del nihilismo europeo. El *modelo* que debería seguir esa función es la metafísica del artista en la que se definen los roles de la obra de arte, del artista y del oyente estético. En relación con la dialéctica entre la metafísica estética y el arte de masas del siglo XXI es posible afirmar que el modelo propuesto por Nietzsche se va a desestructurar completamente, así como los roles demasiado paradigmáticos asignados a la gran obra que impacta y transforma el mundo, al artista como médium de la divinidad y al oyente que se fusiona extasiado en el Uno-todo, el verdadero Sujeto.

En cuanto a la función religiosa, histórica y política del arte, esta se va a realizar, gracias a Nietzsche, aunque de manera perversa y banal. Demos un ejemplo directo: a la gira de conciertos “The Eras Tour” (Sisario, 2024), realizada por la cantante estadounidense Taylor Swift entre marzo de 2023 y diciembre de 2024, asistieron más de diez millones de fans. Esta cifra es casi equivalente a la población de países como Portugal, Grecia, República Checa, Israel y Suecia. *¡Fans, no ciudadanos! ¿Cuál es la diferencia?* La misma que existe entre el contrato social y el vínculo afectivo, ligado a la memoria de vida, a la celebridad y al fervor. Sesenta y cinco mil espectadores de media por concierto cantando como “uno-solo”, exteriorizando sus emociones, haciendo una catarsis comunal al ritmo de la música y gracias a la performance de su estrella de pop favorita. No es extraño que muchos de los asistentes describan estos conciertos de masas como experiencias religiosas o como equivalentes a toda una serie de terapias psicológicas. Sin embargo, esto está lejos de la función religiosa del arte según Nietzsche. Por otra parte, la gira de Taylor Swift rompió todos los récords en ventas logrando recaudar la inaudita y difícilmente igualable cifra de dos mil millones de dólares. Todo un acontecimiento en lo que a espectáculos de entretenimiento se refiere, pero intrascendente desde el punto de vista de la historia mundial. *En el fondo, no pasó nada.* Finalmente, durante los conciertos también hubo espacio para la política y para el poder, ya que Swift se pronunció en contra de la guerra en medio oriente, apoyó la candidatura de la demócrata Kamala Harris y empoderó a las mujeres. *No obstante, antes y después de “The Eras Tour” todo sigue siendo básicamente igual.*

A nuestro entender, el cumplimiento banal de la función de la música bajo la condición de sacrificar el modelo metafísico-estético que debería seguir enervaría profundamente a Nietzsche. Estamos ante todos esos elementos que el autor reprobó: el artista ya no es un héroe creador aristocrático, tampoco un místico, médium de la divinidad; surge una cultura propia, la cultura pop en la que la masa se culturiza y educa; el arte canta temas burgueses, asombrosamente líquidos e intrascendentes, pero que encienden como ninguna otra experiencia a las multitudes de fanáticos. Por último, la obra de arte ya no es una homilía a los instintos primordiales de la naturaleza capaz de elevar en un éxtasis más allá

del placebo de la ansiedad frente a un mundo caótico y explotador. Ya no hay metafísica estética y es sin ella que, para Nietzsche, la vida es un error; ella es la *justificación* de la vida.

Referencias

- Aristóteles (2010). *Poética. Libro I. Anónimos sobre la comedia. Edición bilingüe* (P. Ortiz García, Trad.). Clásicos Dykinson.
- Babich, B. (2008). Un problema con cuerno el problema de la ciencia misma. La crítica de Nietzsche a la razón científica. *Estudios Nietzsche*, (8), 13-52. <https://doi.org/10.24310/EstudiosNIETen.vi8.10279>
- Danto, A. (1984). El final del arte. *El paseante*, (22-23), 28-55.
- Esposito, C. (2021). *El nihilismo de nuestro tiempo*. (M. Lobos Zuzunaga & A. Calavia Arespachoga, Trads.). Encuentro.
- Foucault, M. (2004). *Nietzsche, la genealogía, la historia* (J. Vázquez Pérez, Trad.). Pre-textos.
- Habermas, J. (1993). *El discurso filosófico de la modernidad* (M. Jiménez Redondo, Trad.). Taurus.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones de estética* (A. Brotons, Trad.). Akal.
- Heidegger, M. (2013). *Nietzsche* (J. L. Verma, Trad.). Ariel.
- Kant, I. (2009). Respuesta a la pregunta ¿Qué es la Ilustración? (A. Maestre & J. Romagosa, Trads.). En *¿Qué es Ilustración?* (pp. 17-25). Tecnos.
- López López, J. L. (2002). Música de hoy para un pensar por venir. Nietzsche y la música del último siglo: Una aproximación. *Estudios Nietzsche*, (2), 73-90. <https://doi.org/10.24310/EstudiosNIETen.vi2.8793>
- Morpurgo Tagliabue, G. (1998). Después de Nietzsche. *Archipiélago*, (32), 13-17.
- Nietzsche, F. (2011). Nacimiento de la tragedia (D. Sánchez Meca, Trad.). En *Obras completas. Volumen I. Escritos de juventud* (pp. 321-477). Tecnos.
- Nietzsche, F. (2012). *Correspondencia* (Vol. VI). En L. E. de Santiago Guervós (Ed.). Trotta.

- Nietzsche, F. (2016a). Crepúsculo de los ídolos (J. B. Llinares, Trad.). En *Obras completas. Volumen IV. Escritos de Madurez II y complementos a la edición* (pp. 609-693). Tecnos.
- Nietzsche, F. (2016b). Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es (M. Barrios, Casares, Trad.). En *Obras completas. Volumen IV. Escritos de Madurez II y complementos a la edición* (pp. 773-861). Tecnos.
- Nietzsche, F. (2016c). De la genealogía de la moral (J. Aspiunza, Trad.). En *Obras completas. Volumen IV. Escritos de Madurez II y complementos a la edición* (pp. 440-561). Tecnos.
- Pachón Soto, D. (2021). Metafísica del arte y crítica del socratismo en *El nacimiento de la tragedia*. *Revista Filosofía UIS*, 20(2), 261–278. <https://doi.org/10.18273/revfil.v20n2-2021012>
- Rodríguez, M. (2019). La modernidad política según Nietzsche. *Kulturkritik, esfera pública y antagonismo*. *Claridades. Revista de filosofía*, 11, 107-138.
- Rohde, E. (1994). Comunicación en la “Norddeutsche Allgemeine Zeitung”. 26 de mayo de 1872. En L. E. de Santiago Guervós (Ed.). *Nietzsche y la polémica sobre el Nacimiento de la tragedia* (pp. 53-64). Hybris.
- Romero, J. M. (2014). Nietzsche como crítico de la sociedad moderna. *Revista realidad*, (140), 275-291. <https://doi.org/10.5377/realidad.v0i140.2391>
- Sarquis, M. (2018). Ópera y arte masas en el *Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche. *Boletín de estética*, (45), 77-116. <https://boletindeestetica.com.ar/index.php/boletin/article/view/38>
- Schopenhauer, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación I* (M. M. Armas Concepción, R. F. Díaz Fernández & J. Chamorro Mielke, Trads.). Akal.
- Sisario, B. (09 de diciembre de 2024). El total del Eras Tour de Taylor Swift: un récord de 2000 millones de dólares. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2024/12/09/espanol/eras-tour-taylor-swift-dolares-record.html#:~:text=Vendi%C3%B3%20unos%2093%20millones%20de,mundo%2C%20seg%C3%BAn%20Box%20Office%20Mojo>
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (A. L. Bixio, Trad.). Gedisa.
- Volpi, F. (2005). *El nihilismo* (C. I. del Rosso & A. G. Vigo, Trads.). Editorial Biblos.

Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1994). ¡Filología del futuro! En L. E. de Santiago Guervós (Ed.). *Nietzsche y la polémica sobre el Nacimiento de la tragedia* (pp. 53-64). Hybris.

Zúñiga, J. F. (2007). Metafísica, verdad y nihilismo en el joven Nietzsche. Apuntes para determinar el lugar del arte en nuestro tiempo. En L. Sáez, J. de la Higuera & F. Zúñiga (Eds.). *Pensar la nada. Ensayos sobre filosofía y nihilismo* (pp. 327-343). Biblioteca Nueva.