Faro en Debate Nº 41 / Febrero 2026

La danza del bosque

Nietzsche y la visión dionisíaca del mundo

POR
Pedro Villarino
Profesor Investigador de Faro UDD.
Doctor (c) en Filosofía, Universidad Complutense de Madrid.

RESUMEN
El ensayo reconstruye la gestación intelectual de La visión dionisíaca del mundo (1870) de Friedrich Nietzsche, explorando cómo la dualidad apolíneo-dionisíaca no constituye un mero recurso estético, sino una herramienta filosófica para comprender las tensiones constitutivas de toda cultura frente al horror y la afirmación de la existencia.

Faro UDD
Núcleo Humanidades y Ciencias Sociales

Estimados Lectores

Cuando pensamos en la Grecia antigua, solemos evocar la imagen serena de sus templos y esculturas, esa proporción armónica que los neoclásicos proyectaron como esencia de lo helénico. Sin embargo, detrás de esa fachada apolínea, los griegos conocieron el vértigo de lo irracional, la desmesura y el horror de la existencia. Fue precisamente un joven Friedrich Nietzsche quien, antes de cumplir los treinta años, se atrevió a mirar detrás del mármol para descubrir allí una danza más antigua y turbulenta: la de Dioniso.

En esta edición de Faro en Debate, Pedro Villarino Fresno nos guía a través de La visión dionisíaca del mundo (1870), un breve ensayo del filósofo alemán que, pese a su carácter preparatorio, contiene ya las intuiciones fundamentales que articularán toda su primera filosofía. Villarino reconstruye con rigor el contexto intelectual del joven Nietzsche —su formación filológica, el encuentro con Schopenhauer y Wagner— y examina cómo la dupla apolíneo-dionisíaco no constituye un mero recurso estético, sino una herramienta para comprender las tensiones constitutivas de toda cultura.

La pregunta que Nietzsche formuló hace más de un siglo y medio —¿cómo enfrenta una civilización los aspectos terribles de la existencia sin sucumbir a ellos ni negarlos?— conserva una vigencia que trasciende la erudición filológica. En tiempos donde la reflexión humanista parece ceder terreno frente al vértigo de lo inmediato, textos como este nos recuerdan que el pensamiento también debe atreverse a danzar con lo oscuro.

Que lo disfruten.

Jorge Cordero
Editor de Faro en Debate

Faro en Debate N° 41 / febrero, 2026

La danza del bosque

Friedrich Nietzsche

Retrato elaborado por el pintor noruego Edvard Munch.

Faro UDD - Núcleo de Humanidades y Ciencias Sociales

Introducción: música con palabras

Hacia el verano de 1870, Friedrich Nietzsche, con tan solo 24 años, escribió *La visión dionisíaca del mundo* (*Die dionysische Weltanschauung*), un breve ensayo con el que cerró los Escritos Preparatorios [1] para su opera prima: *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música* (1872), obra con la que dio inicio y punto de partida a su "inaudito y enmascarado" filosofar [2].

La importancia que reviste el texto señalado radica en la profundización que en él lleva a cabo de algunos temas sobre los que Nietzsche ya venía trabajando; intuiciones fundamentales que articularán su primera gran obra y que seguirán resonando en su producción posterior. Pero para comprender correctamente estos tópicos, antes debemos remitirnos al contexto de producción de este escrito.

En 1869, Nietzsche ya detentaba la cátedra de filología clásica en la Universidad de Basilea, aunque aún no se había dado a conocer al ámbito académico con una gran obra [3]. De allí que le confesara a Sophie Ritschl, esposa de su venerado profesor de filología clásica, Friedrich Ritschl, que se encontraba buscando la instancia que le permitiese "conjugar la filología y la música", pues aspiraba a producir "una música escrita con palabras" (2023, 61).

Esta búsqueda es reflejo de una intuición fundamental en su pensamiento: a su juicio, el distanciamiento y la objetivación con que la filología alemana abordaba el mundo griego le parecía una aproximación errónea que impedía una correcta y profunda comprensión de lo helénico. Al conocer a Richard Wagner, cuyas óperas buscaban desarrollar "una nueva cultura artística" que hiciera frente al "proceso de modernización y de industrialización" que advino bajo el alero del capitalismo, el mercantilismo y el igualitarismo (OC I, 24), Nietzsche tomará conciencia de que ese tema que estaba buscando ya estaba orbitando cerca suyo: se trata de la tragedia griega, materia sobre la que había escrito antes del encuentro con el músico alemán, pero que sólo una vez que toma contacto con él descubre en ella "el remolino del ser", "un lugar de danza donde los participantes podían ser arrastrados por ese torbellino" (2023, 61-62).

Abordar esta danza, sin embargo, exigía un distanciamiento. Contrario a la filología cientificista y positivista, Nietzsche consideraba que ésta debía propender a la renovación cultural alemana mediante la *Bildung*, recuperando del modelo griego una educación como construcción de individualidad que reconduciese la fragmentación moderna a su unidad originaria (OC I, 17-18). La recuperación a la que aspira Nietzsche se sitúa en el horizonte que organiza toda la heterogeneidad de los apuntes, obras y proyectos que desarrolló hasta que abandonó su cátedra en Basilea y se distanció de Wagner; a saber, "la recepción y consiguiente actitud en relación con la crítica que el clasicismo y el romanticismo habían formulado contra la cultura moderna a partir del modelo idealizado del mundo griego" (OC I, 13-14).

A juicio de Diego Sánchez Meca, hay tres temas centrales que gravitan esta crítica: primero, la función de la filología clásica, la historia y la filosofía como instancias para la comprensión del ideal griego; segundo, la "imitación" de los griegos como modo de producir una renovación cultural capaz de dar a Alemania una identidad nacional comprendida como "nueva Grecia"; y tercero, la figura del genio (filósofo-artista) como el que debe producir el acto creador-renovador y guiar su evolución para que surta el efecto de transformación cultural que se pretende (OC I, 13-14).

La proposición inicial de Nietzsche en este contexto es doble: por un lado, "denunciar la ingenuidad de los clasicistas, deslumbrados por la bella apariencia y mesura griegas"; y por otro, "obligar a los románticos a volver sus ojos desde su infinito especulativo hacia un horizonte inédito" (OC I, 25). Este horizonte se abre precisamente con la pareja conceptual apolíneo-dionisíaco que *La visión dionisíaca del mundo* desarrolla de manera sistemática.

Bajo este contexto, el presente ensayo busca excavar en las raíces de esta duplicidad de fuerzas y abordar el tratamiento que Nietzsche hace de ella en su escrito de 1870 [4]. Para ello, comenzaré analizando la trayectoria intelectual que el pensador alemán llevó a cabo durante su juventud, de manera de esclarecer cómo terminó desarrollando la arquitectura de estos principios. Este andamiaje, como se verá, solo puede comprenderse a la luz de la visión que Nietzsche tenía del arte, entendido como forma de revelación y vía de redención, así como de la tragedia griega, proyectada como el espacio de sublimación donde ambos impulsos, lo apolíneo y lo

dionisíaco, se desplegaban en el mundo helénico. Finalmente, concluiré destacando la relevancia de *La visión dionisíaca del mundo* para la obra nietzscheana, pues en él ya se vislumbran algunos de los hilos temáticos que configurarán su pensamiento maduro.

1.Influjos de juventud: el riesgo de parir centauros

Para comprender la gestación de *La visión dionisíaca del mundo*, es necesario reconstruir brevemente la trayectoria intelectual del filósofo alemán hasta 1870. En su enseñanza secundaria, Nietzsche recibió en la escuela conventual de Pforta una formación de raigambre prusiana, protestante y greco-romana: "la perfecta síntesis de los ideales de la burguesía culta (*Bildungsbürgertum*) de la época" (OC I, 16). En Schulpforta, "el humanismo era algo más que un elemento de la formación; era una manera de pensar" (1994, 66-67), y con ella Nietzsche recibió su primer aprendizaje filológico (OC I, 16).

Luego, en su período de estudiante universitario en Bonn y Leipzig, Nietzsche se entregó con pasión a la filología clásica bajo la tutela de Friedrich Ritschl. Destacan sus apuntes sobre Demócrito, el filósofo atomista presocrático. Lo que fascinaba a Nietzsche del pensamiento democríteo era la hipótesis según la cual era "posible reconducir todo el desarrollo del universo a un movimiento simple, puramente mecánico, sin necesidad de recurrir a la intervención divina" (OC I, 19). Nietzsche consideró este materialismo como "la culminación del pensamiento preplatónico (...) y de una visión científica de la naturaleza", un pensamiento donde predominaba "un ardor científico impregnado de poesía" que buscaba "la paz espiritual y el equilibro ético" (OC I, 19). Cabe señalar que ya en estos apuntes se comienza a percibir su giro de la filología hacia la filosofía [5].

En este ámbito filológico, la *Historia de la literatura griega*, de Karl Ottfried Müller (1857) había postulado ya "el culto a Dioniso como célula germinal del drama griego" (2023, 62). Esta tesis proporcionará a Nietzsche un fundamento para su interpretación de la tragedia ática.

Otra fuente de la que Nietzsche beberá durante estos años será la del romanticismo alemán, donde la poesía de Hölderlin ya había intuido la

centralidad de lo dionisíaco en la cultura griega. Cuando Nietzsche escribe en los apuntes de lo que después será *La voluntad de poder* «Dioniso: sensualidad y crueldad. Cabría interpretar lo perecedero como disfrute de las fuerzas generadoras y destructoras, como creación incesante» (ctd. 1997: 101), implícitamente está remitiendo a la génesis furibunda del dios que el poeta de Tubinga describe. Frente a la pregunta por "quién es Dioniso", Walter Otto se apoya en el poeta romántico para responder:

> "El hijo del éxtasis y del temor, de la furia desatada y de la liberación más dulce, el dios loco cuya aparición provoca el frenesí de los hombres, que ya en su concepción y nacimiento anuncia el carácter misterioso y paradójico de su naturaleza. Fue hijo de Zeus y de una mortal. Pero antes de que ella lo trajera al mundo, ardió en el fulgor provocado por el divino esposo. *Y tanto deseaba, al decir de los poetas, contemplar con sus ojos al dios, que el rayo de éste cayó sobre la casa de Sémele, y, tocada por él, parió el fruto de la tormenta, al santo Baco*" (1997, 53)[6].

Pero más allá de la formación filológica y el influjo poético, será tomar conocimiento de la filosofía de Arthur Schopenhauer en 1865 lo que producirá un giro radical en su pensamiento y una "verdadera revolución espiritual". Para Nietzsche, Schopenhauer fue "su maestro de sabiduría y de vida", la encarnación del "filósofo educador que sirve para comprenderse a uno mismo y elevarse en sentido espiritual y moral" (OC I, 21). Más allá de su doctrina, Schopenhauer supone un símbolo y un ejemplo; el impulso autoformativo que Nietzsche buscaba en la *Bildung*. Así como Grecia, "Schopenhauer es un modelo, la expresión genial y excepcional de lo que debe imitarse, cultivarse y preservarse" (OC I, 21)[7].

La metafísica de Schopenhauer, en este sentido, proporcionó a Nietzsche un armazón conceptual novedoso con el cual dotar de fundamento a la dualidad apolíneo-dionisíaca, sin perjuicio de que esta recepción fluctuará entre el rechazo, la adhesión y la reinterpretación. Así habló *Zaratustra*. Aunque la distancia crítica explícita con "el filósofo de la voluntad" aparecerá años más tarde, con *Humano, demasiado humano* (1876), el mundo, entendido como voluntad y representación[8], ofrecerá una estructura a toda la dualidad desarrollada por Nietzsche, así como también a su comprensión del *principium individuationis* (principio de individuación) y a la función redentora del arte.

Al mismo tiempo, como ya se señaló, será decisivo el encuentro con Richard Wagner en noviembre de 1868. En aquel entonces, el músico alemán era la personificación de la figura del artista-genio que buscaba,

bajo la inspiración de la tragedia griega, la renovación cultural germana a través de su *Gesamtkunstwerk* (obra total en la que confluyen música, arte y poesía); concepto con el que el compositor de *Tristán e Isolda* ofrecía una respuesta práctica a la pregunta por la síntesis de música y palabra que Nietzsche venía buscando[9]. Bajo este faro, "las óperas de Wagner, como las tragedias griegas, debían ser sentidas como algo inconmensurable, como Goethe lo había pretendido con su *Fausto*" (OC I, 37). A tal punto cabe destacar el influjo de esta figura, que para la Navidad de 1870 Nietzsche le regaló a su mujer, Cosima Wagner, *La visión dionisíaca del mundo*.

De esta manera, su formación filológica y la comprensión del mundo griego, junto con la metafísica de Schopenhauer y la ópera de Wagner, harán las veces de parteras del incipiente pensamiento filosófico de Nietzsche. Como él mismo le escribió a su amigo Erwin Rohde, "ahora, dentro de mí, ciencia, arte y filosofía crecen juntos de tal forma que corro el riesgo de parir un centauro"[10].

2.Lo apolíneo y lo dionisíaco: ¿arquitectura estética o fundamento ontológico?

El primer parágrafo de *La visión dionisíaca del mundo* establece la arquitectura conceptual de este ensayo. En él, Nietzsche escribe: "En dos estados, en efecto, alcanza el ser humano la sensación deliciosa de la existencia, en los sueños y en la embriaguez" (OC I, 461). Apolo y Dioniso, respectivamente, reflejan estas dimensiones. No son meramente divinidades de la mitología griega, sino que representan "antítesis estilísticas en el ámbito del arte" (OC I, 461), dos impulsos (*Triebe*) fundamentales de la naturaleza humana que sólo en el momento en que florece y asoma la "voluntad helénica" se manifiestan fusionadas para producir la tragedia ática.

Aquí se muestra el marco metafísico de Schopenhauer. Para él, la voluntad no es sino el fondo irracional, ciego y no-consciente del mundo. Nietzsche se nutre de esta concepción, pero al introducir lo helénico (voluntad *helénica*) está dotando de una configuración específicamente griega a este sustrato irracional, como si ésta se manifestase de forma distinta según la cultura o el pueblo.

Esto plantea una tensión teórica, pues ¿cómo puede la voluntad, que para Schopenhauer es una y universal, expresarse en variaciones culturales? Si Apolo y Dioniso son impulsos fundamentales de la naturaleza humana, habríamos de considerarlos universales, pero Nietzsche concibe que su fusión se da "en el florecimiento de la voluntad helénica", dando a entender que la grandeza de la cultura griega está, precisamente, en su capacidad de soportar lo dionisíaco. Entonces ¿son fuerzas histórico-particulares? Como veremos, Apolo, en tanto dios artístico y creador, responde a una necesidad de los griegos por hacer frente al horror de la existencia. La tragedia, en este sentido, no era concebida sólo como experiencia de catarsis, sino también como consuelo artístico donde ambos impulsos se mantenían tensionados.

De esta manera, la "voluntad helénica" admite distintas dimensiones: puede entendérsela en términos metafísicos u ontológicos (en tanto la forma en que se configura ella en el mundo griego), vitales (como impulso fundamental colectivo y creador) o culturales (la capacidad específicamente griega de mantener la tensión entre estos dos impulsos). Lo relevante es comprender que a través de ella estos dos impulsos quedan sostenidos, sin anularse ni jerarquizarse (de allí que la tragedia fuera considerada como forma artística suprema).

Apolo es caracterizado como el dios "de las representaciones oníricas"; es el dios del sol y de la luz, la divinidad en la que habita la "sabiduría y sosiego del dios escultor" (OC I, 462). Apolo delimita: es orden y claridad. Lo apolíneo está circunscrito por fronteras definidas, dentro de las cuales el ser humano permanece "libre de las agitaciones más salvajes". Es el reino de la individuación, de la forma clara y delimitada, del *principium individuationis* schopenhaueriano que distingue un ente de otro, que separa el yo del no-yo.

Las artes apolíneas —escultura, arquitectura, poesía épica— son artes de la forma definida. El sueño proporciona su modelo: imágenes con contornos nítidos que, siendo apariencias (*Schein*), nos protegen de lo informe mediante un mundo ordenado.

Lo dionisíaco, en cambio, "descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis", impulsado por "la primavera y la bebida narcótica" (OC I, 462). Su efecto principal —y aquí reside su potencia filosófica más radical— es el resquebrajamiento del principio de individuación: "lo subjetivo desaparece

totalmente ante la emergente violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural" (OC I, 462).

Dioniso saca "fuera de sí" a su cortejo: su personalidad difiere de los olímpicos, pues mito, culto y persona son "misteriosamente una misma cosa" (2005, 409-410). El devenir dionisíaco sería, en términos schopenhauerianos, "reflejo de la voluntad misma", entendida como el "ser del que surgen los fenómenos del mundo de la representación" o de la apariencia (OC I, 29); en otras palabras, "representa lo metafísico" (OC I, 399-400).

Vistos así, "lo apolíneo y lo dionisíaco no son simples principios estéticos, sino, tal y como Nietzsche los califica expresamente, impulsos o fuerzas artísticas (*Kunsttrieb*) que brotan de la naturaleza misma y despliegan, con su oponerse, la dinámica misma del ser" (OC I, 29).

Ante la violencia de lo "universal-natural" o del Uno primigenio que es el fondo dionisíaco, la ruptura de la individuación tiene consecuencias metafísicas profundas. En el estado dionisíaco, el ser humano que antes era artista "bajo el influjo apolíneo" se transmuta "en obra de arte". Ya no es el sujeto quien crea, sino que es "la artística violencia de la naturaleza, no ya la de un ser humano individual, [la que] se revela aquí: una arcilla más noble, un mármol más preciado es aquí amasado y tallado: el ser humano" (OC I, 462). Esta inversión es crucial: en lo apolíneo, el sujeto crea objetos artísticos; en lo dionisíaco, la naturaleza misma crea al sujeto como obra de arte.

Las artes dionisíacas son la música, la danza y la lírica —artes del movimiento, del flujo, de la disolución de formas fijas. En las festividades dionisíacas, escribe Nietzsche, se sella "una alianza de persona a persona" y se reconcilia "al ser humano con la naturaleza" (OC I, 462). El individuo experimenta su fusión con el todo, la caída de las barreras que lo separaban de los demás seres humanos y de la naturaleza misma.

Como señala Gianni Vattimo en su *Introducción a Nietzsche*, esta relación entre apolíneo y dionisíaco es "ante todo una relación de fuerzas en el interior del individuo", y "toda la cultura humana es fruto del juego dialéctico de estos dos impulsos" (1987, 23). El talante de una cultura estaría en la forma a través de la cual canaliza y armoniza estas dos

fuerzas. No se trata, pues, de dos ámbitos separados de la realidad, sino de dos modos de experiencia que coexisten y se tensionan en toda existencia humana.

3.El arte como redención metafísica

El segundo parágrafo de *La visión dionisíaca del mundo* introduce la problemática existencial de fondo. Los dioses olímpicos se contraponen a la respuesta que Sileno, el dios del bosque, le dio al rey frigio Midas, cuando éste le preguntó "qué es para el ser humano lo mejor y más ventajoso de todo"[11]: "Miserable especie de un día, hijos del azar y del cansancio, ¿por qué me obligas a decirte lo que para ti sería muy provechoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti – morir pronto" (OC I, 3, 346).

La sabiduría popular, encarnada en Sileno, contrasta con los dioses del Olimpo, con la mueca sonriente de Helena, imagen de la existencia perfecta. Nietzsche concibe que "lo bello es una sonrisa de la naturaleza, un exceso de fuerza y de sentimiento de placer de la existencia (...). La finalidad de lo bello es seducir a la existencia". (FP I, 7 [27]). Esta es la necesidad de la que brota el brillo onírico de los olímpicos: para sobrellevar la existencia y "poder vivir" una vez conocida la filosofía del dios del bosque, una vez que sintieron "el horror y las atrocidades de la existencia" (OC I, 3, 346). Los dioses apolíneos, de proporción y mármol, hacen las veces de espejo, de "mundo intermedio" a través del cual los griegos velaron la Moira [el destino].

Nietzsche escribe: "El griego conoció los horrores y atrocidades de la existencia, pero los encubrió para poder vivir; una cruz oculta bajo rosas, según el símbolo de Goethe" (OC I, 465). Los dioses olímpicos funcionan, entonces, como un reflejo transfigurador de la existencia humana, como escudo protector "contra la Medusa". Esta fue "la estrategia genial de la 'voluntad' helénica para poder vivir en absoluto": crear un mundo de belleza, de sosiego olímpico, que sirviera de "complemento y consumación de la existencia que seduce para seguir viviendo" (OC I, 465).

Aquí se marca una distancia decisiva con Schopenhauer. Para el filósofo de *El mundo como voluntad y representación*, las figuras del arte debían servir para "sustraerse a la voluntad de vida que constituye la substancia

irracional del mundo" (1987, 22). El arte era, en otras palabras, una vía de negación de la voluntad. Para Nietzsche, en cambio, lo apolíneo debe permanecer en relación profunda con lo dionisíaco. La protección que brinda el espejo sólo es efectiva si mantiene contacto con el abismo del que nos resguarda. No se trata de negar la voluntad, sino de afirmarla, pues la oscuridad sólo puede iluminarse y transmutarse si se le mira a la cara.

Llegados a este punto, el tercer parágrafo explora la génesis del pensamiento trágico. La tragedia nace cuando "la voluntad permite la entrada de los elementos dionisíacos en la existencia" (OC I, 468). Entre el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisíaca se extiende "el abismo del olvido". Frente a él abismo, la obra trágica surge para doblegar el "estado de ánimo negador" que acontece "en la conciencia del despertar de la embriaguez", ese momento en que el griego constataba, tras despertar de la orgía dionisíaca, "lo horroroso o absurdo de ser un ser humano" (OC I, 469): la náusea que sobreviene una vez que se retorna a la individuación del yo.

Es fundamental comprender que la obra de arte trágica no busca espantar ni extirpar las sombras dionisíacas. Lo dionisíaco "no se puede conquistar, y si acaso fuera posible, resultaba ciertamente demasiado peligroso" (OC I, 469), piensa Nietzsche. Pero como tampoco es tolerable la vida en lo dionisíaco, lo que la tragedia busca es transformar "aquellos pensamientos de náusea sobre lo horroroso y lo absurdo de la existencia en representaciones con las que se pueda vivir: esas representaciones son lo sublime como la contención artística de lo horroroso, y lo ridículo en cuanto la descarga artística de las náuseas de lo absurdo" (OC I, 469).

La tragedia, entonces, es simultáneamente imitación (*Nachahmung*) y juego (*Spiel*) de la embriaguez. En el actor (*Schauspieler*) se reconoce "al ser humano dionisíaco, al instintivo poeta, cantor y bailarín, pero como ser humano dionisíaco representado". El actor "permanece suspendido en el punto intermedio" entre belleza y verdad, "no aspira a la bella apariencia, pero sí a la apariencia, no aspira a la verdad, pero sí a la verosimilitud" (OC I, 469).

Esta caracterización del actor trágico es de una profunda sutileza: en el drama ático, el actor no busca la verdad metafísica pura (eso sería insoportable), ni tampoco la mera belleza formal apolínea (eso sería

insuficiente). Busca la verosimilitud (*Wahrscheinlichkeit*), una apariencia que mantiene relación con la verdad sin ser aplastada por ella. Mediante este "juego de la embriaguez", de este ir y venir, tanto el actor como el coro de espectadores quedan "descargados, por así decirlo, de la embriaguez" (OC I, 469).

Posteriormente, el cuarto parágrafo desarrolla la teoría nietzscheana del lenguaje. Nietzsche distingue tres especies de comunicación: lenguaje conceptual, lenguaje de gestos y lenguaje de sonidos. El gesto visible simboliza las representaciones concomitantes del sentimiento, mientras el sonido simboliza las emociones de la voluntad misma, ese "residuo insoluble" que escapa a toda conceptualización. Por su parte, en la armonía "se oculta el genuino ser" del sonido como "símbolo de la esencia pura de la voluntad" (OC I, 474). En el ditirambo primaveral, el gesto del baile expresa la disolución de la individuación, y el sonido "disuelve ese mundo hasta alcanzar su unidad originaria, el mundo de Maya desaparece ante el mágico hechizo del sonido" (OC I, 475). El lenguaje conceptual resulta inadecuado para las dimensiones profundas de la experiencia; se requiere un lenguaje poético-simbólico, musical.

4.De 1870 a 1872: hacia El nacimiento de la tragedia

Además de los elementos ya señalados, Nietzsche introducirá ampliaciones y transformaciones de cara a su primer libro. En él va a desarrollar con mayor extensión la tesis, ya expresada en *Sócrates y la tragedia griega*, de la muerte del drama trágico a manos del socratismo. Eurípides, influenciado por Sócrates, habría introducido el racionalismo en la escena, destruyendo el equilibrio apolíneo-dionisíaco. El "optimismo dialéctico" socrático representaría la antítesis del espíritu trágico, transmutando la tragedia en "partidas de ajedrez verbal" donde el héroe quedaba degradado a hombre común (OC I, 324). El coro ditirámbico, que constituye el germen de la tragedia, queda en un segundo plano frente a la prevalencia de los actores.

En segundo lugar, *El nacimiento de la tragedia* articula estas ideas bajo el telón de fondo de una crítica cultural de la modernidad (cuestión que ya mencionáramos al final de la introducción). La ciencia moderna, heredera de este socratismo, habría llegado a sus límites y comenzaría a requerir

una suerte de retorno del arte trágico. Bajo este diagnóstico, la figura de Wagner y su pretensión de totalidad aparecen como la promesa de un renacimiento de lo trágico en la modernidad alemana, una suerte de remitologización del mundo que hiciera frente a la sobreabundancia de positivismo ilustrado.

Así también, la obra de 1872 introduce el concepto del "consuelo metafísico" que proporciona la tragedia y el arte: el reconocimiento de que, más allá de la destrucción del héroe individual, la vida misma es indestructible y eternamente fecunda. Ante "el peligro de la voluntad" y del "éxtasis del estado dionisíaco", el arte concurre para salvar al griego: se acerca "como un mago que salva, que proporciona remedios; sólo él es capaz de doblegar esos pensamientos de náusea sobre lo horroroso o absurdo de la existencia" (OC I, 363).

Pero más allá de esto, los núcleos conceptuales fundamentales de La visión dionisíaca del mundo permanecen intactos en *El nacimiento de la tragedia*. La dualidad apolíneo-dionisíaca; la función de los dioses olímpicos como respuesta a la danza del bosque; la concepción de la tragedia como transformación artística del horror existencial en representaciones soportables; la teoría del lenguaje y el símbolo —todos estos elementos se mantienen y se profundizan.

Permanece también una tensión metodológica fundamental. Nietzsche no procede mediante definiciones escolásticas ni demostraciones lógicas, sino mediante un pensamiento simbólico y estético. Las categorías de lo apolíneo y lo dionisíaco no son, como ya se dijera, conceptos en el sentido tradicional, sino símbolos operativos, herramientas interpretativas que permiten acceder a dimensiones de la experiencia que el pensamiento puramente conceptual no puede alcanzar. Este método, que rompe con la actitud de investigación positiva y 'objetiva' sobre lo antiguo predominante en la filología profesional, generará las críticas feroces de Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, quien acusó a Nietzsche de traicionar los estándares filológicos[12].

Como señala Vattimo, la propuesta de este Nietzsche "consiste en abrir el camino a una renovada relación con el mundo clásico que supone también una radical actitud crítica ante el presente" (1987, 26). No se trata de un ejercicio académico de erudición filológica, sino de una intervención filosófica que busca, a través de la comprensión de lo griego, transformar

la autocomprensión de la modernidad. Esto se apreciará con mayor claridad si se presta cuidadosa atención a *El nacimiento de la tragedia*, pues en este libro "se vislumbra el tesoro más significativo que encierran sus páginas, una filosofía de la existencia activa y creativa que se separa ya del cristianismo y del budismo, así como del negativismo y resignacionismo schopenhauerianos, para indicar caminos de superación del absurdo y de la náusea de la vida e intentar su afirmación y su transfiguración, sin por ello escabullir en ningún momento el dolor, ni esconderlo en ebriedades insignificantes o sonrisas joviales y frívolas, desmontando así una lectura superficial y simplona de la «serenidad» griega que predominaba por entonces y aún perdura" (OC I, 326).

5.Conclusión: la importancia del ensayo en el conjunto de la obra

He buscado, a través de este escrito, dar cuenta de la relevancia que tiene *La visión dionisíaca del mundo* para comprender la génesis y desarrollo del pensamiento nietzscheano, ya que en él se condensan las intuiciones fundamentales que articularán toda la primera filosofía de Nietzsche.

En primer lugar, el tratamiento que el filósofo de Röcken aborda de la duplicidad apolíneo-dionisíaco contribuyó a resquebrajar la imagen meramente apolínea de Grecia, esa proyección "ingenua" que los neoclásicos habían proyectado de los helenos, amparados en el mármol de los templos y esculturas. Nietzsche enseña que "la bella apariencia de lo apolíneo no es sino el anverso de la profundidad insondable de lo dionisíaco" (OC I, 26). Aquí radicaría, a ojos del autor, la ejemplaridad griega: en el modo como lograron sobreponerse a los aspectos desmesurados, terribles y trágicos de la existencia.

En segundo lugar, el ensayo desarrolla una comprensión de la cultura como respuesta vital ante estos aspectos oscuros. Los griegos no ignoraron lo terrible de la vida, sino que lograron "hacer deseable la existencia sin apartar la mirada del sufrimiento y de la muerte que conlleva" (OC I, 26). Esta intuición se convertirá en uno de los hilos conductores de toda la filosofía nietzscheana, pues ella servirá de faro para iluminar la pregunta por las condiciones que hacen posible la afirmación de la vida frente al nihilismo.

En esta misma línea, la concepción de la tragedia como obra de arte que

no huye de lo dionisíaco sino que lo transforma, que "imita a la embriaguez" y "juega con la embriaguez" sin ser devorada por ella, prefigura —sin desarrollarla conceptualmente— la problemática de la afirmación trágica que ocupará al Nietzsche maduro en su confrontación con el nihilismo: no se trata de negarlo ingenuamente ni de sucumbir a él, sino de atravesarlo y transfigurarlo.

En cuarto lugar, el desarrollo de una teoría del lenguaje y del símbolo que distingue entre lo representable y lo irrepresentable, entre el gesto que individúa y el sonido que disuelve, anticipa toda la problemática nietzscheana posterior sobre los límites del lenguaje conceptual y la necesidad de un pensamiento poético-aforístico, o incluso, si se quiere, alegórico-simbólico.

Como señala Rüdiger Safranski, con la elaboración de esta dualidad apolíneo-dionisíaca, "Nietzsche dio el paso más decisivo en su biografía intelectual. A partir de ahora tiene en sus manos una llave con cuya ayuda cree que podrá entender los entresijos de las culturas, su historia y su futuro" (2023, 68). En este sentido, lo dionisíaco no es sólo un momento histórico de la cultura griega, sino una dimensión permanente de la existencia humana, esa "dimensión amenazadora y a la vez seductora de lo monstruoso" (2023, 69) con la que toda cultura debe vérselas. Como escribe Walter Otto, "todos los pueblos y todas las épocas dan testimonio de ello en sus experiencias vitales y en sus prácticas de culto" (1997, 102).

La visión dionisíaca del mundo nos enseña que el pensamiento no puede limitarse a la claridad apolínea del concepto, sino que debe atreverse a pensar también lo oscuro, lo embriagante, lo que disuelve toda forma fija. El pensamiento debe ser capaz de soportar la contradicción, la paradoja, la tensión irresuelta entre fuerzas opuestas. Esta exigencia metodológica se convertirá en una de las características más distintivas del filosofar nietzscheano.

La visión dionisíaca del mundo no debe leerse como curiosidad filológica de juventud, sino como documento fundacional de un nuevo modo de filosofar. En él se gesta el cuestionamiento de la metafísica occidental, la crítica socrático-platónica y la reivindicación del cuerpo. En último término, su pregunta central, "¿qué es lo dionisíaco?", permanece vigente. Como señaló Nietzsche en su *Ensayo de autocrítica* (1886): "mientras no

sepamos responder a esta pregunta, los griegos serán del todo desconocidos e inimaginables" (OC I, 334). La dualidad apolíneo-dionisíaca no es solo una clave interpretativa del mundo griego, sino una herramienta para comprender las tensiones constitutivas de toda cultura.

Referencias al pie de página

[1] Dos conferencias públicas sobre la tragedia griega completan estos escritos: *El drama musical griego*, pronunciada el 18 de enero de 1870, y *Sócrates y la tragedia*, impartida el 1 de febrero de 1870, ambas en Basilea.

[2] Los «escritos de juventud» comprenden los años que Nietzsche ocupó la cátedra de filología clásica de la Universidad de Basilea, entre 1869 y 1879. Publicada en 1872, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* es considerado el texto más importante de esta etapa, pues constituye «la conclusión de una prolongada y en muchos momentos angustiosa meditación sobre lo trágico y la tragedia», y que se remonta a sus reflexiones en torno al mundo griego desde sus años de estudiante de bachillerato en el internado de Schulpforta, así como a sus investigaciones filológicas en Bonn y en Leipzig (OC I, NT, 323).

[3] En 1869, Nietzsche impartió su conferencia inaugural en calidad de profesor titulada *Homero y la filología clásica*, con la que ya viene a introducir las novedades de su visión del mundo griego. La idea central de esta conferencia «es la de la necesidad de una renovación radical de la filología», pues Nietzsche consideraba necesario que se abriera a la filosofía y a la estética si pretendía alcanzar una comprensión distinta de lo propiamente griego (OC I, NT, 324).

[4] Más allá de que parte del texto de *El nacimiento de la tragedia* sea una transcripción de *La visión dionisíaca del mundo*, este ensayo no pretende hacerse cargo de la recepción que el libro tuvo, ni tampoco de la polémica generada una vez que la obra fue publicada. Para esto, véase: *La polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, en Friedrich Nietzsche, *Obras Completas, Volumen I, Escritos de juventud* (ed. Diego Sánchez Meca, Madrid: Tecnos, pp. 871-975).

[5] Una obra relevante para este giro es *La historia del materialismo* de Friedrich Albert Lange, de importancia similar a Schopenhauer en la formación filosófica del joven Nietzsche (OC I, 20).

[6] En cursiva la referencia al poema de Hölderlin.

[7] La figura de Schopenhauer es gravitante en la formación y en los escritos de juventud de Nietzsche. Tenía 21 años cuando, en la Universidad de Leipzig, cayó en sus manos *El mundo como voluntad y representación* (trad. al español por Pilar López de Santa María, Madrid, Tecnos, II Tomos, 2009). Este encuentro fue determinante para Nietzsche. Para una comprensión de esta influencia, véase *Sobre Schopenhauer* (OC I, 293-302) y *Schopenhauer como educador*. Consideración Intempestiva III (OC I, SE, 759-816).

[8] Si bien Schopenhauer constituye presencia continua en sus reflexiones, Nietzsche llevó a cabo una minuciosa crítica de los conceptos fundamentales de su metafísica (OC I, 21).

[9] Junto con Schopenhauer, Wagner constituye otro pilar "modélico" gravitante en la juventud de Nietzsche. A tal punto esto es así, que E*l nacimiento de la tragedia* no fue

sino concebido para dotar de una "justificación ideológica" al proyecto wagneriano "de una renovación estético-política de la cultura alemana" (OC I, 23). El contacto con Wagner le brindará a Nietzsche una "comprensión de la música que le permitirá ver en los dramas de éste un renacimiento de la tragedia griega. De ahí la tensión que todo ello genera en su condición y oficio de filólogo", lo que ya se verá reflejado en la conferencia inaugural de su profesorado (véase nota núm. 3). La sombra de Wagner seguirá influyendo en Nietzsche hasta su crisis personal de 1875-1876, cuando finalmente acabe abandonando la universidad y comience "su vida de filósofo errante" (OC I, 23).

[10] La carta es de finales de enero y del 15 de febrero de 1870 (Cfr. OC I, 24).

[11] La anécdota de Sileno aparece en Aristóteles (*Eudemo*, fr. 44 Rose), Plutarco (*Consolatio ad Apollonium* 115e-f) y Cicerón (*Tusculanas* I.48.115), pero Nietzsche la conoce principalmente por su recepción romántica alemana (Schelling, hermanos Schlegel).

[12] Véase nota número 4. *La controversia* con Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff está documentada en La polémica sobre El nacimiento de la tragedia (OC I, pp. 871-975).

Referencias bibliográficas

Obras de Nietzsche:

NIETZSCHE, F.

— (2018). Obras Completas, Volumen I. Escritos de juventud (ed. Diego Sánchez Meca). Madrid: Tecnos. [Incluye: La visión dionisíaca del mundo (DW) y El nacimiento de la tragedia (GT)].

— (2010). Fragmentos Póstumos (1869-1874), Volumen I. (ed. Diego Sánchez Meca). Madrid: Tecnos.

Literatura secundaria:

BURCKHARDT, JACOB. (2005). Historia de la cultura griega I. Barcelona: RBA.

KERÉNYI, KARL. (1998). Dionisios. Raíz de la vida indestructible. Barcelona: Herder Editorial.

OTTO, WALTER. F. (1997). Dioniso. Mito y culto. Madrid: Siruela.

ROSS, WERNER. (1994). Friedrich Nietzsche. El águila angustiada. Una biografía. Barcelona: Paidós.

SAFRANSKI, RÜDIGER. (2023). Nietzsche. Biografía de su pensamiento. Barcelona: Tusquets Editores.

VATTIMO, GIANNI. (1987). Introducción a Nietzsche. Barcelona: Ediciones Península.

Otros Faro en Debate

Faro en Debate N°40: "Iluminar la oscuridad: 50 años sin Hannah Arendt"

Faro en Debate N°37: "Genealogía de la meritocracia: notas para el debate público***"***

PARA CITAR ESTE DOCUMENTO:

Villarino, P (2026). La danza del bosque: Nietzsche y la visión dionisíaca del mundo (Faro en Debate N°41). Núcleo de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad del Desarrollo. Santiago, Chile.

- Los planteamientos expresados en este texto son de exclusiva responsabilidad de su autor y no reflejan necesariamente las posiciones institucionales de Faro UDD.

Faro en Debate Nº 41 / Febrero 2026

Faro UDD

Núcleo de Humanidades y Ciencias Sociales

Faro UDD es un centro interdisciplinario de humanidades y ciencias sociales creado por la Universidad del Desarrollo. Ha sido concebido como un espacio académico de reflexión, que busca contribuir al bienestar de Chile y sus ciudadanos, mediante la generación de contenidos sólidos, el enriquecimiento del debate público nacional, y la formación de talento académico joven, todo ello en relación con la fundamentación ética de la democracia representativa y de la sociedad libre.

@faro_udd

@faro_udd

faro udd

faro@udd.cl

Nuestra página web: faro.udd.cl

Faro UDD
Núcleo Humanidades y Ciencias Sociales