

# La fuerza de lo sublime. Itinerarios de lo dionisiaco en el arte, la arquitectura y la música

The strength of the sublime. Itineraries of the  
Dionysian in art, architecture and music

**JOSÉ FERNANDO GARRIDO CALDERÓN**

Arquitecto, Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de San Buenaventura Cali y actualmente estudiante de la Maestría en la misma universidad. Docente hora cátedra de Arquitectura en la Universidad de San Buenaventura Cali. El artículo es de reflexión y es el producto final presentado por el autor en el seminario "Teorías premodernas y posmodernas de la Arquitectura, de la Maestría en Arquitectura USB-Cali". Correo electrónico: garridotorres@yahoo.com

---

## Resumen

Este ensayo se propone una reflexión sobre las dimensiones de lo apolíneo y lo dionisiaco, o de lo bello y lo sublime, en tanto categorías relacionadas con la experiencia estética, con el espíritu y la vida en general y que tienen expresión en muy diversas manifestaciones artísticas desde la arquitectura a la música. En cuanto al lenguaje musical se plantea la paulatina incorporación de las disonancias en la sonoridad de la música occidental como una apertura hacia lo dionisiaco y lo sublime. Se formula, finalmente, que como fuente de la experiencia dionisiaca, y de la irrupción de la dimensión sublime en las artes, encontramos a la necesidad humana de expresión de un universo psíquico y emocional complejo y contradictorio que se debate entre la mesura y el desbordamiento, entre la forma y la expresión, entre la razón y la emoción.

**Palabras clave:** apolíneo, dionisiaco, bello, sublime, cánones clásicos, forma, emoción, armonía musical, disonancia.

## Abstract

This paper proposes a reflection on the dimensions of the Apollonian and the Dionysian, or the beautiful and the sublime, as categories related to the aesthetic experience, the spirit and life in general and that have expression in several artistic manifestations from architecture to music. In regards to the musical language it is considered the gradual incorporation of dissonance in Western music sound as an onset to the Dionysian and the sublime. Finally, it is formulated that we find the human need for expression of a mental and emotional universe complex and contradictory between restraint and overflow, between form and expression, between reason and emotion, as a source of Dionysian experience, and the emergence of the sublime in the arts dimension.

**Keywords:** apollonian, dionysian, beautiful, sublime, classic standards, form, emotion, musical harmony, dissonance.

Fecha de presentación: Nov. 17/2012

Fecha de aceptación: Marzo 19/2013

## Introducción

### De lo apolíneo y lo dionisiaco o de lo bello y lo sublime

El hombre, en su periplo extraordinario, en su odisea a lo largo de cientos de años, dominó el fuego, transformó la materia y controló su naturaleza salvaje, su bestiario. En ese hombre transmutado (el único animal con conciencia de vida y de muerte) se debaten fuerzas contradictorias: razón e intuición; carne y espíritu; caos y orden; cambio y permanencia; creación y destrucción; fuerzas que originan el sentido trágico de su existencia. El arte, como extensión de la vida humana o como, según Gombrich, "necesidad fundamental de la mente" (Gombrich, 1997), también es criatura nacida de opuestos. Expresión del espíritu humano en permanente antagonismo, el objeto artístico conlleva signos de conflicto, contradicción y tormenta que pugnan por expresarse mezclados entre rasgos proporcionados y armónicos que aspiran a la perfección.

Sobre la base de que el arte y lo estético no están confinados al universo de la armonía y la perfección clásicas y de que múltiples y contrapuestas facetas del ser humano se expresan en la creación artística, Kant establece la diferencia entre lo bello y lo sublime. Estanislao Zuleta nos dice al respecto:

*Kant tiene que introducir desde el comienzo la noción de lo sublime como característica del objeto que nos conmueve estéticamente, precisamente por su insatisfacción con la idea de la belleza. Él sabe que la noción de belleza no da cuenta de todos los objetos que nos emocionan estéticamente en la medida en que hay otros objetos que no podríamos llamar bellos. Kant alude, por ejemplo, a lo desmesurado del océano, a la gran tormenta en el mar, el paisaje de las alturas, de montañas y cadenas de montañas, en una palabra, a lo monstruoso, desordenado, desatado, inconmensurable, que en cierto modo es lo contrario de lo bello, en el sentido de lo armónico, de lo que está clásicamente ordenado. Kant distingue muy bien que ese sentido de la belleza como armonía, no es un sentido que agote la belleza (Zuleta, 1986, p. 63).*

Por otra parte, Zuleta observa una relación entre las ideas de Kant y las de Nietzsche quien

en *El nacimiento de la tragedia* profundiza en otro binomio no muy distinto: el de lo apolíneo y lo dionisiaco como fuerzas que polarizan la vida del espíritu y la creación artística:

*Allí, sin referirse para nada a Kant, él produce una pareja que nos recuerda muy de cerca y desarrolla muy profundamente la pareja de lo bello y lo sublime. La pareja de Nietzsche es lo apolíneo y lo dionisiaco. Allí sitúa al arte como una especie –por así decirlo– de infraestructura fundamental de la vida: es apolíneo todo lo que da forma, tiene forma, produce límites, produce control [...] Lo apolíneo es también el límite del yo, la producción y el intento de mantener en continuidad la unidad de una identidad, de un yo. Lo dionisiaco es lo contrario, la búsqueda de ir más allá del yo, de embriagarse, extenderse, comunicarse, ir hacia lo pre-personal colectivo [...] Todas las formas de la embriaguez, de la búsqueda, de romper límites están también, según Nietzsche en el orden estético [...] Él estaba pensando en ese momento en el arte y el mundo griegos. En el secreto de la poesía y la filosofía griega, en la pareja de exceso y control. Medida griega e impulso hacia la embriaguez igualmente griego (Zuleta, 1986, pp. 162-165).*

Es necesario enriquecer esta reflexión sobre la contraposición apolíneo-dionisiaca y la dimensión estética de lo sublime poniendo en diálogo a otros autores. En su libro *Lecciones sobre la analítica de lo sublime* Jean François Lyotard (1991) nos ofrece un análisis de la concepción kantiana de lo bello y lo sublime en el que resultan contrastadas distintas maneras de enfocar dicho problema e incluso se incorpora en la discusión el pensamiento de Jacques Derrida.

Queda planteado en términos muy generales que Derrida –según Lyotard– encuentra problemáticos dos aspectos de la idea que tiene Kant sobre lo sublime: el énfasis que pone sobre lo cuantitativo en el sentido de que confiere la condición de sublime a lo desmesurado y colosal mientras que analiza lo bello partiendo de la cualidad (la forma). Y por otra parte y casi en consecuencia, Kant no advierte lo sublime en el ámbito del arte

sino exclusivamente en el de la naturaleza. La siguiente afirmación de Derrida se presenta como aclaración de su postura a este respecto:

*Difícilmente se puede hablar de oposición entre lo bello y lo sublime. La oposición no podría surgir más que entre dos objetos determinados, con su contorno, sus bordes, su finitud (p. 145).*

En la Grecia antigua eran consideradas artes apolíneas la escultura, la poesía y la arquitectura; es decir, artes de la forma y la medida, en tanto que la música, el canto y la danza se tenían por artes dionisiacas, es decir, del sentimiento de embriaguez, el éxtasis y la emoción. En tal sentido, en la medida en que el pensamiento apolíneo da forma, control y medida no parece posible hablar de forma dionisiaca. En cambio, se podría hablar de experiencia dionisiaca o de lo sublime la que puede ser invocada por un determinado discurso formal.

## La emoción

### La experiencia de lo sublime en el arte y la arquitectura

En su preocupación por encontrar una fuente de la cual manen valores para la arquitectura de su tiempo, Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc se enfoca en la exuberante belleza de las catedrales góticas, en su extraordinario prodigio constructivo y en su poético espacio inundado de luz. Del carácter del gótico subraya su capacidad de emocionar: lo encuentra "sublime".

Muchos aspectos que confieren su carácter a la arquitectura gótica fueron valorados por Viollet-le-Duc. A partir del estudio de este estilo surgen sus planteamientos de los temas arquitectónicos desde una perspectiva alternativa a lo clásico. Algunos de los más relevantes, como lo destaca en su tesis doctoral de la UPC de 1998 Gustavo P. Nocito, son las libertades y posibilidades de la estructura elástica respecto a los sistemas pasivos romanos; la "ley de ponderación de las masas" en contraposición a la

simetría como único recurso compositivo; la decoración integrada de una manera racional y armoniosa con la estructura en la que intervienen activamente factores como la naturaleza de los materiales y las leyes de la percepción; y el método de la ciencia experimental como sistema de trabajo e instrumento fundamental con el que enfrentar la rigidez academicista.

La construcción ingeniosa y casi inverosímil de aquellas catedrales que significaron para Viollet-le-Duc el origen de su arquitectura, es descrita maravillosamente por Gombrich en su historia del arte:

*Apenas podemos imaginar la impresión que esos edificios debieron causar en quienes solo habían conocido las pesadas e inflexibles estructuras del estilo románico. Esas iglesias más antiguas en su solidez y fuerza, pudieron expresar algo de la iglesia militante que ofrecía protección contra el mal. Las nuevas catedrales proporcionaban a los creyentes un reflejo del otro mundo. Habrían oído hablar en himnos y sermones de la Jerusalén celestial, con sus puertas de perlas, sus joyas inapreciables, sus calles de oro puro y vidrio transparente (Apocalipsis 21). Ahora, esa visión descendió del cielo a la tierra (Gombrich, 1997, pp. 188, 189).*

Vemos cómo Gombrich subraya esa cualidad singular de las catedrales góticas que define como "luminosidad e ingravidez". Es quizás esto último lo que confiere a edificios de tal escala y grandiosidad su inverosimilitud de titanes suspendidos que se nos revelan como espectros; o como él lo diría, "como un espejismo".

La suerte de paradoja técnica de las catedrales góticas que descargan su cuerpo monumental sobre delicadísimos y estilizados elementos de soporte y esa desmaterialización y transfiguración de la tectónica que les confiere su insólita ingravidez, han sido observadas como fuente de inspiración para las utopías futuristas, e incluso como un momento premonitorio de la liberación definitiva de la estructura y de la virtualización de la masa que tendrían lugar en la modernidad.

En los albores del siglo XX y basados en las ideas del expresionismo alemán que serían caldo de cultivo para el movimiento moderno, algunos artistas convergieron en una sinergia particular en torno a una espiritualidad que la sociedad urbana, industrial y plagada de contradicciones de su época parecía reclamar y para la cual la estética luminosa, expansiva y sublime del gótico resultaba inspiradora; o al menos suscitaba evocación.

Antonio Piza y Maurici Pla en su libro *Viena-Berlín*, ponen en diálogo algunos de estos pensamientos afines y en particular destacan los entrecruzamientos que encuentran entre la obra del pintor Ernst Ludwig Kirchner y las ideas del arquitecto Wilhelm Worringer:

*Las formas agudas y geometrizadas de Kirchner, que casi desearían embestir con sus vértices la sensibilidad del observador, trasladan a un contexto metropolitano los gestos bruscos y las facciones rudas, escuadradas y enigmáticas, de los iconos tribales; y si pueden incluso recordar cierto goticismo, en su erguirse estatuario en una mineralizada soledad convertida al fin en prototípica, son sobre todo transcripciones de una incomodidad, de un desfase (Piza y Pla, 2002, p. 122).*

Este desfase que advierten Piza y Pla es seña de identidad de estas figuras espectrales y lúcidas de Kirchner, que han sido dolorosamente marcadas por la experiencia. Lejos de cualquier inocencia, transitan entre el mundo supuestamente eficiente y armónico y su inframundo. Su desencanto las hace a la vez espeluznantes y conmovedoras; hay en ellas algo hermoso y siniestro a la vez.

En su libro *Lo bello y lo siniestro*, ahondando en las formulaciones de Kant sobre lo bello y lo sublime, Eugenio Trías nos plantea esta hipótesis:

*Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro*

*destruye ipso facto el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado. Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y de arrebató. Pero la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético (Trías, 1988, p. 12).*

Así, tenemos en presencia de imágenes abismales como las de Kirchner, una intuición, un presagio del espanto que jamás llega a mostrar su verdadero rostro. Es la proximidad de ese algo siniestro que nos observa desde una distancia ciertamente distinta la que parece colapsar cuando el *Guernica* nos grita sus horrores.

Por otra parte, ya no en relación con el soplo siniestro congelado en las imágenes de Kirchner sino respecto del estado mismo de letargo en el que están suspendidas (letargo que Nietzsche advierte como un estadio del trance dionisiaco) Pizza y Pla creen encontrar relación con las reflexiones de Worringer en el terreno de lo arquitectónico:

*Figuras recortadas en su aislamiento –a pesar de estar inmersas en una multitud–, monumentalizadas gracias a un efecto de escala que las arroja literalmente al primer plano, soportan un proceso formal de cristalización que parece evocar (desde múltiples puntos de vista) la reflexión contemporánea de Worringer sobre la abstracción, así como sobre el gótico (...) Con el acento puesto sobre el espacio y sobre el proceso de desmaterialización de lo edificado, Worringer identifica finalmente en el gótico el producto de una época de la cual refleja el fuerte impulso espiritual, simbolizando un anhelo trascendental que falta no sólo en la arquitectura de hoy, sino también en aquella considerada clásica (Pizza y Pla, 2002, p. 122).*

Se pone aquí de manifiesto una vez más ese rasgo del gótico que tampoco Viollet-le-Duc encuentra en la arquitectura clásica. En su aura enigmática reside la fuerza expresiva del gótico; concreto y etéreo al mismo tiempo; certeza de la materia y también presagio de

su desaparición; desbordado y ya no "bello", sublime y por ello mismo mantiene oculto bajo su hechizo el rostro siniestro de las cosas.

Pizza y Pla, en desarrollo de esta observación del gótico como anticipación de una definitiva desmaterialización del espacio arquitectónico en la modernidad, nos dicen:

*El mismo Worringer subrayaba en la arquitectura gótica una facultad que la hacía particularmente inherente a los tiempos modernos: su capacidad de liberar la masa de los pesados vínculos estructurales de los sistemas de muros portantes, la dotaba de un indudable impulso espiritualista, contribuyendo a inculcar un sentimiento de ebría elevación en sus usuarios (Pizza y Pla, 2002, p. 122).*

Ebría elevación; éxtasis religioso y estético; viaje fuera de sí mismo; disolución del yo en lo colectivo. Es decir, experiencia dionisiaca como sugiere Nietzsche; o bien experiencia de lo sublime como plantea Kant.

En su escrito *Lo sublime y lo impensado en la apuesta vanguardista de Miltín 1934* de Juan Emar, Malva Marina Vásquez nos ofrece una reflexión sobre la literatura de Emar, autor de obras como *Umbral* y *Miltín 1934*, cuyo lenguaje libre y transgresor constituye para ella auténtica irrupción de lo sublime. Al respecto, Vásquez encuentra cercanos a Nietzsche, Martín Heidegger, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Paul Feyerabend, entre otros, por resistirse como ella lo afirma a "...conceder que lo múltiple se reduzca a lo uno, lo cambiante a lo inmóvil, lo diferente a lo mismo". Respecto del pensamiento y la escritura de Emar y en alusión a Foucault y la dinámica de lo impensado, Marina Vásquez nos dice:

*Su apuesta vanguardista promueve una estética de lo sublime como negación del efecto referencial y apertura a lo impensado foucaultiano. Esta estética en Miltín 1934 se configura como la tentativa de una escritura imposible y un esbozo de una poética de lo fluido-inusitado, propuesta que Emar desarrollará a cabalidad en su obra póstuma "Umbral" (2011, p. 1).*

El siguiente fragmento de *Umbral* permite asomarnos a su escritura vertiginosa y a la importancia que tiene para su autor la ruptura de los límites:

*¡Oh, sí! Quien medida se encalabozaba; quien cae en calabozo ya no tiene que ocuparse en buscar medida. Y esto es verdad: cuantos se hallan encalabozados solo piensan en descalabozarse, en evadirse, en dilatarse por calles, por carreteras, por ferrovías, por lo que sea con tal de que ello sea largo, interminable y hacia todos lados a la vez, como los rayos de sol. ¡Estallar! ¿Por qué estallar no ha de ser un ideal? ¿Qué es el arte sino un estallido? ¿Qué es, qué puede ser sino un perpetuo descalabozamiento?* (Emar, *Umbral*, 573, citado por Vásquez).

Evadirse, dilatarse hacia todos los lados como los rayos del sol; estallar, es el anhelo expresado por Emar que de nuevo nos recuerda los planteamientos de Nietzsche sobre lo dionisiaco en términos de "la búsqueda de ir más allá del yo, de embriagarse, extenderse, comunicarse" (Nietzsche citado por Zuleta).

La concepción de la luz como cuerpo y soporte del espacio, la luz que construye en últimas la imagen mental del espacio arquitectónico y que parece ser la estructura profunda del gótico, ha sido también un interés de los arquitectos del siglo XX, desde Bruno Taut, con su *Arquitectura de cristal*, hasta Mies Van der Rohe, quien parece plenamente consciente del poder del reflejo maravilloso de los materiales; iridescencia que parece estructurar en últimas su pabellón de Barcelona.

Es conmovedora la obsesión de esta arquitectura por liberarse de las ataduras de la materia y del peso de las cuales procede. Esta ilusión de hacerse leves y flotar de las catedrales góticas en un momento en que la técnica no hacía prever tal resultado sorprendió a Viollet-le-Duc y ha encontrado adeptos entre algunos arquitectos posteriores para quienes el concreto armado, el acero y el vidrio serían aliados maravillosos.

Un edificio paradigmático por esta y otras muchas razones, que evoca la sublime experiencia de las catedrales, es la casa de la cascada de Frank Lloyd Wright. El ya maduro arquitecto estadounidense –cuya obra aunque había sido valorada era considerada no exactamente moderna– proyecta a manera de desmentido un sorprendente y poético edificio, síntesis de su arte de la naturaleza y prodigio estructural. Aquí en la casa Kauffman, como en las catedrales góticas, la arquitectura que nace como materia construida y concreta pugna por volverse contra su origen terrenal y acompañar al hombre (como a Ícaro) en su anhelo de liberación y desprendimiento, disolución y trascendencia. Suspenso entre el murmullo del bosque, este enigmático edificio sinfónico parece erguirse desde la roca y flotar entre el agua y el cielo. Es eurytmia, melodía que fluye, inverosímil levedad hipnótica. Pero, ¿se está aferrando al suelo o está alzando el vuelo?

## La disonancia

### Dionisos en la música

La mitología griega vincula estrechamente a Dionisos con la música. Nietzsche observa la irrupción de lo dionisiaco en la música griega y lo que es más fascinante, lo refiere en términos de arquitectura:

*La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos solo insinuados como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía* (Nietzsche, 1997, p. 49).

En la historia de la música occidental es interesante observar la paulatina incorporación de la disonancia en las armonías clásicas cuya estabilidad y "perfección" parecían virtualmen-

te imperturbables. Lo disonante (noción que en todo caso siempre será una convención, un acuerdo) vendría a sacudir y a transformar un estado de las cosas y a iluminar territorios desconocidos de la música y de la mente humana. La armonía clásica se permitió el recurso del acorde dominante con séptima que acentúa el carácter inestable de la cadencia y prepara el clímax de la resolución. La disonancia intrínseca de este acorde construye una atmósfera sonora en la que las tensiones luchan por resolverse en un desenlace.

Ahora bien, este acorde y su sonoridad tienen en la historia un antes y un después. Su estructura contiene un tritono (un intervalo de cuarta aumentada) de extraordinaria inestabilidad que en la música medieval era llamado *diabolus in musica* (el diablo en la música) y se evitaba a toda costa. Resulta interesante la escogencia de la expresión "el diablo", para plantear lo contrario de lo bello precisamente cuando, según las escrituras el ángel repudiado, Lucifer el luminoso, fue condenado a una eternidad en las tinieblas por considerarse el más bello y por no querer someterse a la autoridad de Dios. Así, mientras el más bello ángel fue arrastrado a su destino siniestro, la historia insistió en considerarlo la contracara de lo bello.

Construyendo una transición entre lo bello y lo siniestro y explorando las fronteras entre sus territorios y la esfera de lo divino Trías nos aproxima a ese universo subterráneo:

*Lo bello será comienzo, iniciación, punto de partida de un periplo y singladura hacia el corazón mismo de lo divino. Pero este viaje a través de la selva oscura no estará falto de peligros y de inquietudes. Y el carácter tenebroso de esa divinidad oculta, tan solo manifiesta sensiblemente a través de aquello que nos arrebató por instantes de la cárcel de nuestra limitación, hará preguntar a poetas y pensadores sobre el rostro y la faz de esa divinidad de la que tan solo percibimos sensiblemente algunos velos. Divinidad atormentada y en lucha y contradicción consigo misma, como desde distintos puntos de vista*

*la concebirían Hegel, Schopenhauer y el joven Nietzsche. ¿Será Dios o será Satán lo que a través de ese viaje iniciático que poesía y arte realizan se revela? (Trías, 1988, p. 28).*

Ahora bien, es oportuno advertir que la construcción de todos los acordes (menos o más disonantes) es una operación que se deriva de una realidad empírica: los armónicos naturales sucesivos que se producen a partir de una nota, lo que se conoce como la serie armónica. Con esto se quiere hacer ver que las disonancias, lejos de poder ser tachadas de artificio, son irrefutablemente connaturales a la música. Es decir, la disyuntiva sobre qué armonías construir y utilizar en la música, no pasa por una discusión sobre cuáles sonidos son naturales y cuáles no, ya que todos lo son.

El discurso armónico en la música y el carácter que se le asocia están en relación directa con la singularidad y complejidad de los universos emocionales que quieren ser explorados. La progresiva inclusión de sonoridades disonantes en la construcción melódica y armónica de la música occidental, se vio asociada a la necesidad de acrecentar el potencial expresivo y lírico de la música. A este respecto, algunos compositores y momentos de la música occidental suponen transiciones de gran relevancia: Beethoven, Strawinsky, el dodecafonismo, el jazz. En su introducción al crítico, investigador y compositor francés Rene Leibowitz (quien adhería plenamente a la dodecafonía schönberguiana) Enrico Fubini nos dice:

*La interpretación que hace Leibowitz de la dodecafonía se inserta en su visión de la historia de la música: la dodecafonía configuraría la última etapa, la síntesis dialéctica de un proceso secular en el que la disonancia, desde la instauración de la polifonía en adelante, extiende su dominio cada vez más, progresando constantemente (Fubini, 1999, p. 439).*

El efecto emocional de los acordes disonantes es singular. Tienen la capacidad de perturbar, de estremecer, de conmover. Hay un conflicto en su interior en el que resuenan por supues-

to nuestros propios conflictos internos; un conflicto que no habrá de precipitarse en una cadencia hacia su resolución, sino que por el contrario, podría no resolverse nunca. En la disonancia vibra con particular intensidad el espíritu humano. En el acorde de do menor con séptima y novena, por ejemplo, parece estar contenida una tristeza abismal; pero, ¿es soledad?, ¿dolor?, ¿desnudez?, ¿renuncia? ¿Es solo vulnerabilidad o hay un poder de cataclismo en todo ello? El palpito de lo siniestro que se anticipa en su sonoridad es un enigma atemporal que no espera ser resuelto. Entre las maravillosas tensiones de las disonancias musicales que son ecos del alma humana, algún canto diáfano o ingenuo puede precipitarse de repente en tormentas sonoras abismales.

## Conclusiones

Es inevitable observar la cercanía que existe entre las ideas de Kant sobre lo bello y lo sublime y los planteamientos de Nietzsche sobre lo apolíneo y lo dionisiaco. Desde diversas perspectivas, la obra y la reflexión de muchos artistas e intelectuales en torno al problema de lo sublime en el arte nos remiten de manera coincidente al ámbito de la experiencia dionisiaca.

La experiencia estética se construye en la contraposición apolíneo-dionisiaca. Por tanto, la arquitectura, la música y las artes en general existen en dicha tensión. Apolo y Dionisos las dos fuerzas en pugna, parecen imponerse alternativamente pero no logran librarse de manera definitiva de su abrazo. Como sugiere Javier Ferrándiz Gabriel, Apolo y Dionisos definen el temperamento en la arquitectura.

La arquitectura clásica y la música del período clásico en las que parece prevalecer el pensamiento apolíneo, son forma, estructura, medida y control. La música del período romántico fue consecuente con la necesidad de expresión

de otra emocionalidad. Al igual que en diversos momentos de reacción contra lo clásico en la arquitectura, se desató en ella un impulso de transgresión de los límites y prescripciones de los cánones clásicos, que quizás siempre estuvo presente.

En contraposición con la forma equilibrada y la clara sonoridad controlada y "perfecta" de la música del clacismo, se dieron las formas expansivas y aleatorias y las perturbadoras armonías disonantes de la música del romanticismo. A partir de entonces y de manera progresiva se abrió paso la disonancia con su signo dionisiaco en la historia de la música. Los acordes disonantes son entidades polivalentes y polimorfos, permeables y al mismo tiempo autónomas. Al igual que en las catedrales góticas de las que Le-Duc admiró su voluntad de liberación y disolución, todo es expresión y posibilidad en la disonancia. Ella es capaz de expresar la complejidad del drama humano, toda nuestra trágica y maravillosa existencia, todas las preguntas y toda ilusión de respuesta.

Toda esta música y todas estas arquitecturas imposibles, espectrales y oníricas, nacidas del dolor y la euforia, del trance y la catarsis, de la desobediencia humana y de la transgresión; todas estas manifestaciones de la potencia dionisiaca en el arte, son, como lo fue para Ícaro, Edipo o Prometeo, el único camino; casi un sino. Las sinfonías de Beethoven, las óperas de Wagner, las atmósferas nacidas de las series dodecafónicas de Schönberg o las desgarradoras melodías de Charlie Parker, al igual que las catedrales góticas, la arquitectura de cristal de Bruno Taut, la obra de Mies Van der Rohe o Frank Lloyd Wright, entre otras muchas creaciones excepcionales, han sido verdaderas revoluciones. Todas estas visiones fantásticas son nueva materia, nueva tectónica, nueva sintaxis y nueva significación de los universos arquitectónico, sonoro y existencial, que se nos revelan así, maravillosamente imbricados.

Sus eternos enigmas se proyectan en el umbral entre lo bello y lo sublime.

## Bibliografía

FERRÁNDIZ, Javier. (1998). *Apolo y Dionisos. El temperamento en la arquitectura moderna*. Ediciones UPC.

FUBINI, Enrico. (1999). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

GOMBRICH, Ernst. (1997). *La historia del arte*. Madrid: Editorial Debate S.A.

\_\_\_\_\_. (1997). *Gombrich esencial*. Madrid: Editorial Debate S.A.

NITZSCHE, Friedrich. (1997). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.

PIZZA, Antonio y PLA, Maurici. (2002). *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Ediciones UPC.

TRÍAS, Eugenio. (1988). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.

ZULETA, Estanislao. (1986). *Arte y filosofía*. Medellín: Editorial Percepción.

## Webgrafía

DELEUZE, G. ¿Qué es la filosofía?

<http://nomadant.wordpress.com/biblioteca/textos/filosofia-deleuze-bcicero-poo/>

DIAZ, E. *Foucault y el poder de la verdad*.

[http://www.estherdiaz.com.ar/textos/foucault\\_verdad.htm](http://www.estherdiaz.com.ar/textos/foucault_verdad.htm)

FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*. <http://es.scribd.com/doc/33746689/Michel-Foucault-Las-palabras-y-las-cosas>

LYOTARD, J.F. *Lecciones sobre la analítica de lo sublime*. Reseña. Universidad de Puerto Rico. Humacao. <http://www.uprh.edu/humanidades/libromania/lyotard/>.

NOCITO, G. J. *Los cuerpos geométricos en la arquitectura de Gaudí*. Tesis Doctoral. UPC, Barcelona 1998. <http://www.tesisenred.net/handle/10803/6567>

VÁSQUEZ, M.M. *Lo sublime y lo impensado en la apuesta vanguardista de Miltín 1934* de Juan Emar. En: *Aisthesis*, 2011. No. 50

[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812011000200012&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812011000200012&script=sci_arttext)