

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

El estado de embriaguez en Nietzsche

Informe de Seminario para optar al Grado de Licenciado en Filosofía

Alumno:

RAÚL MADRID MENESES

Profesor Guía:

DR. CRISTÓBAL HOLZAPFEL OSSA

Santiago, 2004

Agradecimientos

Siendo éste, el lugar y el momento en el cual se suele agradecer a aquellos que han aportado en la realización de este modesto trabajo, yo me permito, aquí y ahora, expresar mis profundos y eternos agradecimientos a aquellos que con su esfuerzo han hecho posible esto y mucho más: a mi madre y a mi padre, quienes me han dado vida.

También, agradezco al hombre que, a través de sus clases, me condujo por las altas cimas del pensamiento: al profesor Cristóbal Holzapfel.

“A los filósofos no nos está permitido establecer una separación entre el alma y el cuerpo, tal como lo hace el pueblo, y menos aún nos está permitido separar alma y espíritu. Nosotros no somos ranas pensantes ni aparatos de objetivación ni de registro, con las vísceras congeladas - continuamente tenemos que parir nuestros pensamientos desde nuestro dolor, y compartir maternalmente con ellos todo cuanto hay en nosotros de sangre, corazón, fuego, placer, pasión, tormento, conciencia, destino, fatalidad. Vivir –eso significa, para nosotros, transformar continuamente todo lo que somos en luz y en llama, también todo lo que nos hiere: *no podemos* actuar de otra manera.”

Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*

Introducción

El pensamiento de Friedrich Nietzsche se encuentra atravesado, a lo largo de toda su obra, por una necesidad de volver a posicionar en el hombre aquello que durante gran parte de la historia de la filosofía se intentó desterrar de él, y por ende, del pensamiento. Aquello que al hombre le es más propio y esencial, sus instintos naturales, sus pasiones, sus afectos, su sentir, sus sentimientos.

La filosofía de Nietzsche ve, desde un comienzo, la importancia que hay detrás de aquello que se ha abandonado una vez que el *racionalismo* ha terminado por imponerse sobre la filosofía primera. La filosofía de *su* tiempo, denuncia Nietzsche, ha luchado por llegar a ser un sinónimo de sobriedad y *objetividad*. El mundo debe ser comprendido en su *realidad* y, por ende, de una manera *objetiva*; ante esto, los estados sentimentales del hombre, entendiendo a éstos en su inseparable unión *psico-fisiológica*, pasan a ser un estorbo e, incluso, un problema.

Pero, al hombre esto no le es natural, ya que a la esencia de éste le pertenecen los sentimientos o estados afectivos, los cuales juegan un papel esencial en su manera de comprender el mundo. Para la filosofía de Nietzsche, el mundo es y debe ser *comprendido* o, mejor dicho, vivido a partir de determinados estados afectivos, o sentimientos.

Uno de aquellos estados afectivos es el estado de *embriaguez* que experimenta el hombre. Para Nietzsche, éste es el estado afectivo principal, en tanto exalta la mejores condiciones de cada hombre, en tanto exalta la vida. De modo que la *embriaguez* no es uno más de los tantos estados afectivos del hombre, como podría haberse dado a entender antes, sino que ocupa un sitio especial.

Es, la embriaguez, el estado creador por excelencia. Por ende, el estado afectivo principal de los artistas.

Pero al hablar de *embriaguez*, debemos tener el mismo cuidado que es necesario para leer a Nietzsche. Las palabras de este filósofo no deben ser tomadas a la ligera, se deben saber escuchar. Con él se corre un gran peligro, ya que detrás de la aparente cercanía que nos presenta su lenguaje, detrás de aquel poético estilo, hay un pensamiento profundo y decisivo.

Sus palabras y frases están cargadas de material que exige reflexión. Expresiones como “¡Dios ha muerto!”, “el desierto crece”, “yo os enseño el *superhombre*”, etc..., deben ser debidamente reflexionadas para que, recién entonces, nos hablen.

Por lo tanto, si Nietzsche nos habla de un estado afectivo, que es esencial en el hombre, que juega un papel principal en el plano estético, y al cual él designa con el nombre de *embriaguez (Rausch)*, éste debe ser puesto a disposición de la reflexión con el fin de lograr comprender qué es realmente lo que él nos quiere decir cuando nos habla de *embriaguez*. Así, pues, la pregunta que guiará nuestra investigación, en su formulación sería la siguiente: ¿Qué es el estado de embriaguez?

Con el fin de otorgar una respuesta a nuestra interrogante, se ha dividido este trabajo en dos grandes puntos, los cuales se subdividen en pequeños temas. El primer punto que se titula “El estado dionisiaco de embriaguez”, nos presentará el estado de embriaguez a través de parte de la obra de Nietzsche. Veremos de dónde proviene esta idea, las características de este estado, su ámbito, y cómo se mantiene a través del pensamiento de Nietzsche. Y, luego, en nuestro segundo punto ahondaremos en la comprensión del estado de embriaguez a través de la meditación que Heidegger realiza acerca del pensamiento de Nietzsche, por lo cual esta parte lleva por título “La interpretación heideggeriana”.

Así pues, ya habiéndonos introducido en el tema acerca del cual versará la presente investigación, emprendemos ahora su desarrollo.

I- El estado dionisiaco de embriaguez

Durante los primeros años en que Nietzsche realiza clases de filología clásica en Basilea, su atención está centrada, especialmente, en el arte griego antiguo, en su poesía, y en el drama. Pero, además, en la concepción de mundo que éstos tenían, especialmente los pensadores *pre-platónicos*.

Por otro lado, para Nietzsche, ésta es una época fuertemente influida por las lecturas de A. Schopenhauer y por su gran admiración hacia R. Wagner.

Siendo este el marco en el cual Nietzsche se mueve, se da pie en él a una reflexión del mundo griego que estará marcada por sus influencias, pero que verá nacer una idea que hasta ese momento había quedado en la oscuridad, el mundo de los instintos y estados artísticos, los cuales son representativos de la vida del hombre griego.

La primera obra publicada por Nietzsche, en la cual trata estos temas es *El nacimiento de la tragedia*. En ella, Nietzsche pone al descubierto los dos instintos estéticos esenciales del hombre griego: el apolíneo, representado por el estado de sueño, y el dionisiaco, que es representado por el estado de embriaguez. Sin embargo, el desarrollo de estas ideas principales, especialmente la de aquel estado dionisiaco que Nietzsche identifica en la embriaguez, no queda sólo aquí, sino que está siempre presente a lo largo de su obra posterior, aún cuando el marco en que esta idea es desarrollada sea otro.

En sus inicios

La obra de Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (1872) es presentada por él mismo, en su “Ensayo de autocrítica” para la tercera edición (1886), como una obra juvenil, llena de innovaciones psicológicas y secretos de artista, que se presenta sobre el trasfondo de una metafísica de artista, y que habría satisfecho “a los mejores de su tiempo”. No se trata de un libro dirigido al vulgo profano de los “cultos”, sino, más bien, un libro para iniciados, para aquellos que se encuentran ligados por experiencias estéticas comunes y raras; de ahí que en él no prevalezca el lenguaje de las demostraciones, sino el de las intuiciones. En este libro, nos dice el mismo Nietzsche, habla el discípulo de Dionisos, aunque a través de un idioma

que le era extraño, “Esa <<alma nueva>> habría debido *cantar* - ¡y no hablar! Qué lástima que lo que yo tenía entonces que decir no me atreviera a decirlo como poeta: ¡tal vez habría sido capaz de hacerlo!”¹. Lo que aquél discípulo de Dionisos nos desea revelar en este libro es una respuesta a ¿qué es lo dionisiaco?, ¿cómo se encontraba aquel fenómeno entre los antiguos griegos?; se entrega el primer estudio psicológico de éste fenómeno, develando en él la raíz única de todo el arte griego. Además, este libro nos presenta al elemento socrático-racionalista como aquel que va contra el instinto, como aquel elemento que socava la vida².

Nietzsche describe su principal contenido muchos años después en *Ecce homo* (1908), diciéndonos: “En ella –refiriéndose a la obra *El nacimiento de la tragedia*- , la antítesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco está llevada a un plano metafísico; la propia historia es considerada como el desenvolvimiento de dicha <<idea>>; la tragedia es entendida como la unidad superadora de dicha antítesis. Desde esa perspectiva, cosas que nunca se habrían mirado frente a frente son puestas cara a cara de pronto, iluminadas y *entendidas* unas por medio de otras”³.

Esta obra no estuvo exenta de las críticas al momento de su aparición, fue el propio Wilamowitz-Möllendorf, colega suyo, quien apuntó sus dardos más filosos contra ella, exigiéndole a Nietzsche incluso la renuncia a la educación universitaria por tal ignorancia y falta de amor a la verdad. Incluso su maestro Ritschl se limitó a guardar un frío silencio ante la opinión exigida por su discípulo. Por otro lado, el mismo Nietzsche es quien años más tarde, tanto en su “Ensayo de autocrítica”, como en *Ecce homo*, hace fuertes reparos a esta obra, que van dirigidos especialmente al lenguaje que para ella se utilizó, el cual estaba demasiado influido, como él mismo lo dice, por el lenguaje kantiano y shopenhaueriano, además del excesivo wagnerismo que en él hay

¹ *El nacimiento de la tragedia*, Friedrich Nietzsche; Alianza Editorial, Madrid, 2001; Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual; p. 29. (Die Geburt der Tragödie, Friedrich Nietzsche; en Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter; volumen 1, p.15) (de aquí en adelante, todas las obras de Nietzsche citadas en alemán corresponderán a esta edición de las obras completas, a menos que se indique lo contrario)

² Cfr. *Ecce Homo*, Friedrich Nietzsche; EDIMAT LIBROS, Madrid; Estudio preliminar de Enrique López Castellón, y traducción de Francisco Javier Carretero Moreno; p. 98 (*Ecce Homo*, Friedrich Nietzsche; Ed. Citada, volumen 6, p. 310)

³ *Ibíd.*(*Ibíd.*)

.En este libro, nos dice Eugen Fink⁴, se oculta una idea filosófica fundamental bajo la máscara de una estética psicologizante, haciendo de la estética el *organon* de la filosofía. Esta idea sería que Nietzsche ve el mundo como un juego trágico, idea a la cual se accedería a través de lo que se descifra en la tragedia, en tanto es obra de arte, por lo tanto, viendo el mundo con los ojos del trágico se contemplaría la esencia de éste (del mundo). “La teoría estética de la tragedia antigua desvela así la esencia de lo existente en su integridad. (...) Lo<<trágico>> es concebido como principio cósmico”⁵. En esta interpretación del nacimiento de la tragedia griega, que es una experiencia íntima⁶ de Nietzsche, él se reconoce en los griegos de la época trágica *gracias* a su manera de comprender el mundo.

Ya en la primera parte de la obra, continúa Fink, se dejan ver todos los elementos que en ésta se van a desarrollar, en la frase inicial: “Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente”⁷. El tema transversal es la estética, la cual se entenderá a partir de la intuición de dos elementos que para el desarrollo del arte son esenciales: lo apolíneo y lo dionisiaco. Estos dos elementos aparecen como contrarios⁸, de modo que su

lucha por prevalecer ante el otro dará origen al arte, y en este caso, la conciliación de ellos, dará origen a la tragedia griega. Sólo cuando el elemento racional introducido en ella por Sócrates, según piensa Nietzsche, se imponga ante lo instintivo (ya sea apolíneo o dionisiaco) del arte, la tragedia griega verá su fin. Nos dice Nietzsche: “El socratismo desprecia el instinto y, con ello, el arte. Niega la sabiduría cabalmente allí donde está el reino más propio de ésta.(...) Sócrates pertenece en realidad a un mundo al revés y puesto cabeza abajo. En todas

⁴ Cfr. *La filosofía de Nietzsche*, Eugen Fink; Alianza Editorial, Madrid, 1989; Traducción de Andrés Sánchez Pascual; págs. 19 y sigts.

⁵ *Ibid.*, p. 25

⁶ Cfr. *Ecce homo*, Ed. citada, p. 99: “Yo había *descubierto*, gracias a mi experiencia más íntima, el único símbolo y la única respuesta que posee la historia, siendo, pues, el primero en comprender el maravilloso fenómeno de lo dionisiaco” (*Ecce homo*, Ed. citada, p. 311)

⁷ *El nacimiento de la tragedia*, Ed. Citada, p. 41 (Die Geburt der Tragödie, Ed. Citada, volumen 1, p. 25)

las naturalezas productivas lo inconsciente produce cabalmente un efecto creador y afirmativo, mientras que la consciencia se comporta de un modo crítico y disuasivo. En él, el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador.”⁹.

Ahora bien, lo que en el arte griego, verdaderamente se revela es una comprensión del mundo, de modo que la teoría estética sería una interpretación de esta comprensión. El mundo es visto entre los griegos como una lucha de poderes antagónicos. Nietzsche, claramente, piensa en Heráclito cuando Aristóteles de éste decía: “Heráclito dice que lo opuesto concuerda y que de las cosas discordantes surge la más bella armonía, <<y que todo sucede según discordia>>”¹⁰. A través del arte antiguo se deja ver la visión del mundo que tenían los antiguos griegos.

La *embriaguez* dionisiaca, tema central de este trabajo, es presentada en esta primera obra, y, por qué no decirlo, en este período (1869-1871)¹¹, en contraposición al *sueño* apolíneo. Como dos estados que se copertenecen en su contrariedad. Por lo tanto, en esta primera parte del trabajo presentamos a la embriaguez en contraposición al sueño apolíneo.

Lo apolíneo y lo dionisiaco aparecen como los dos instintos estéticos de los griegos. Apolo y Dionisos son las dos divinidades artísticas. El primero representa el arte escultórico, él es el dios que simboliza el instinto figurativo, la claridad, la luz, la medida, la forma, la bella disposición; en cambio, el segundo representa el arte “no-escultórico de la música”, música que es seductora, excitante, que desata todas las pasiones, música estática; por lo tanto, él es el dios de lo caótico y desmesurado, de lo informe, del frenesí sexual y de la noche.

Ambos instintos, nos dice Nietzsche, tienen su representación *fisiológica* en el *sueño* (lo apolíneo) y en la *embriaguez* (lo dionisiaco). Entre ambos estados, en tanto son representaciones fisiológicas de lo apolíneo y de lo dionisiaco, también se da la contraposición. El sueño es aquel estado, a través del cual el hombre crea imágenes. En el

sueño, el hombre es un artista completo produciendo “La bella apariencia de los mundos oníricos, (...), -lo cual- es el presupuesto de todo arte figurativo”¹². El sueño aparece como productor de imágenes, del mundo de éstas, de la bella apariencia, de formas. En este estado el hombre se regocija con la contemplación neta y precisa de las imágenes; de ahí que la producción de la obra de arte apolínea sea una re-producción de tal o cual imagen, que entre mayor sea su precisión, más bella será. Apolo es caracterizado por Nietzsche como “la imagen divina del *principium individuationis*, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la <<apariencia>>, junto con su belleza”¹³. Siendo este *principium*

individuationis el fundamento de la división y particularización de todo. Sin embargo, esta disgregación y pluralidad del mundo es sólo producto de la apariencia, ya que en verdad el mundo no está disgregado en una pluralidad, sino que todo es uno. Fink nos dice: “al sueño humano creador de imágenes corresponde el poder ontológico que produce figuras e imágenes, al cual da el nombre de Apolo. Este poder de la bella apariencia es el creador del mundo de los fenómenos; la individuación, la separación es un engaño apolíneo”¹⁴.

La embriaguez, por otro lado, producida ya sea por alguna bebida narcótica o por el influjo de la primavera o por una especie de contagio o por otros medios, se presenta como aquel estado estático del hombre, donde parecen desaparecer todas las barreras y éste se sumerge en un completo olvido de sí. El hombre sale de sí mismo, logrando una identificación con todos los demás hombres y con toda la naturaleza. Es una transgresión del *principium individuationis*. En este estado, él es parte de una “armonía universal”, en la cual se siente uno con su prójimo.

Manifestaciones de esta embriaguez son el canto y la danza, sometiéndose a ellos el hablar y el caminar. El embriagado “se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez”¹⁵. El propio ser humano se ha convertido en una obra de arte, en tal estado. Ésta (la embriaguez) se presenta como un impulso vital, un acicate de la vida. De este modo nos presenta Nietzsche, ya en el comienzo de *El nacimiento de la tragedia*, los dos instintos estéticos que se imponen en el hombre, los cuales son analizados a lo largo de toda la obra, imponiéndose ya sea uno, ya sea el otro, o conjugándose el uno con el otro en una especie de *armonía* o creadora tensión. Sueño y embriaguez son presentados en oposición, sin embargo, detrás de esta oposición se esconde una profunda pertenencia y necesidad del otro. Esta visión del arte griego, se extiende a la visión del mundo. En él Apolo y Dionisos se presentan en una constante lucha por prevalecer ante el otro, pero es esta lucha la que a la vez los une, tal como el aire separa y a la vez une dos cuerpos. Ninguno de ellos puede existir sin la presencia del otro, se pertenecen mutuamente, tal como lo dice Fink, de manera maravillosa: “Lo dionisiaco es la base sobre la que se apoya el mundo luminoso. La montaña mágica del Olimpo hunde sus raíces en el Tártaro. Detrás del mundo de la bella apariencia está la Gorgona”¹⁶. Esta lucha por prevalecer tanto de un instinto, como del otro, da origen al arte. Así en la poesía épica de Homero se impone Apolo, dando lugar al onírico mundo de los dioses olímpicos y de los grandes héroes; por otro lado, Dionisos se impone en la poesía lírica de Arquíloco que va

íntimamente ligada a la música, y que deja ver algo del mundo que se encuentra detrás, o a la base, de todo fenómeno. Nietzsche parte por los instintos artísticos del hombre, lo apolíneo y lo dionisiaco, para presentarnos luego, en analogía con ellos, los poderes ontológicos del sueño y de la embriaguez, manifestándose con esto como principios del mundo, tanto Apolo como Dionisos. El camino de Nietzsche va desde los instintos artísticos, encontrándose con los dos principios metafísicos del mundo, hasta llegar a la interpretación del arte como un acontecimiento cósmico. El hombre es el medio y el depositario de un acontecimiento cósmico.¹⁷ De ahí que Nietzsche nos diga: “En dos estados, en efecto, alcanza el ser humano la delicia de la existencia, en el *sueño* y en la *embriaguez*”¹⁸.

La máxima unificación y compenetración de lo apolíneo y lo dionisiaco, de sueño y embriaguez, se alcanza, según Nietzsche, en la tragedia griega. La lucha de oposición se convierte en la conjugación armoniosa de ambos instintos en tal obra de arte. En ella, “se encuentran entrelazadas ambas dimensiones: El abismo de lo Uno primordial, que sólo se revela en la música, y el luminoso mundo soñado de las figuras. Apolo y Dionisos forman una <<alianza fraternal>>, como dice Nietzsche: <<Dionisos habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisos>>. La tragedia era música e imagen, sueño y embriaguez, figura y caos, luz y noche, fenómeno y esencia, o más exactamente: la aparición de la esencia del mundo.”¹⁹

La tragedia es, según la interpretación nietzscheana, una obra de arte apolíneo-dionisiaca. De aquí, entonces, es desde donde Nietzsche empieza su análisis de la evolución histórica que tuvo la tragedia griega ática, hasta su desaparición.

Pero lo que, en este trabajo, nosotros intentamos dilucidar es aquel estado que Nietzsche denomina *embriaguez*. Por lo tanto, fijando nuestra mirada de modo más preciso en este tema, y dejando introducidos ya los temas que lo acompañan en esta obra, podemos decir que la *embriaguez* es ante todo un estado fisiológico del hombre que responde al instinto estético dionisiaco.

Como antes ya hemos visto, Nietzsche lo presenta en oposición y copertenencia al *sueño* apolíneo. Hemos visto además, que es un estado de excitación, donde el hombre transgrede todas las barreras de la individuación para fundirse en la unidad de un todo originario. Pero también debemos decir que esta excitación, gracias a su otro componente apolíneo, es clarividente. De modo que en este estado de embriaguez, el hombre logra botar el velo de

maya que se ha tendido sobre su mirada como bellas formas y figuras, para ver el mundo tal cual es, en su unidad y lucha. Así entonces, el estado que Nietzsche denomina embriaguez no es oscuro ni aturdidor, sino, más bien, clarividente.

Es un estado propio del ámbito festivo religioso. El cortejo que adoraba a Dionisos se caracterizaba por encontrarse en esta especie de estado menádico, fuera de sí, sin poder poner trabas a sus instintos; es más, incluso aquellos que despreciando el culto eran víctimas del castigo de Dionisos entraban en un estado similar, sólo que en ellos, este estado pasaba a la locura²⁰. Nietzsche nos dice que este fenómeno no sólo se daba entre los griegos, sino que también es posible asociarlo a lo que ocurría en la Edad Media con los danzantes de san Juan y san Vito ²¹. Podríamos decir que tanta es la intensificación de las energías físicas del embriagado, tanto el aumento de fuerza, tanta es la exacerbación de los

sentimientos y de los instintos, que éste generalmente termina volcándose en la danza. Así también ocurre, de modo análogo cuando la embriaguez se desata sobre los instintos sexuales volcándose en la creación de la vida. Este último punto es muy importante, ya que el estado de embriaguez que nos presenta Nietzsche en esta obra y en los escritos que dieron lugar a ésta, es siempre un estado que incita a la producción, a la creación, a la actividad, y no a la mera contemplación, o a la inactividad. Así lo muestra el propio Tiresias (viejo y ciego augur) en *Bacantes* cuando le dice a Cadmo: “Sientes lo mismo que yo.

También yo me encuentro joven y voy a participar en las danzas”²². Así, la embriaguez es un estado de acción y creación, y como Nietzsche llega a ella a través del arte, de la estética, en tanto ésta es la representación fisiológica del instinto estético dionisiaco, cabe preguntarse de qué modo se presenta tanto en el poeta trágico, en aquellos que representan la tragedia, y en los espectadores.

Encontramos una precisa descripción de esto en la conferencia pronunciada por Nietzsche el 18 de enero de 1870 en Basilea, bajo el título: “El drama musical griego” (“Das griechische Musikdrama”). El primero en ser descrito es el actor, al cual Nietzsche le otorga el carácter de un verdadero héroe, ya que debía actuar a pleno sol (al igual que el espectador), sobre zancos, portando unas máscaras gigantescas, pelucas, un vestido con una cola que tocaba el suelo, su cuerpo relleno y almohadillado para darle un mayor porte; además de todo ese peso, el actor debía hablar y cantar a través de la máscara con una voz que se hiciera escuchar por más de 20.000 personas, durante 10 horas unos 1.600 versos que debía aprender de memoria. De

ahí se desprende que el actor debía ser un tipo muy preparado tanto en su concentración, como en su físico; era una tarea seria y, naturalmente, llena de entusiasmo. Nos dice Nietzsche: “el actor sentía que, vestido con su ropaje, representaba una elevación por encima de la forma cotidiana de ser hombre, y sentía también dentro de sí una exaltación en la que las palabras patéticas e imponentes de Ésquilo tenían que ser para él un lenguaje natural”²³. Por lo tanto, podemos decir que en el actor, la embriaguez se presenta como aquello que le permite salir de su individualidad para llegar a ser parte de la obra, para llegar a ser alguien que él no es; su realidad ya no es la del ateniense cotidiano, sino que su realidad es la del personaje que él interpreta.

También Nietzsche analiza al espectador u *oyente*; nos dice que él también era parte de un estado de ánimo festivo inusitado. Él iba en busca de aquel elemento del cual nació la tragedia, es decir, de aquel “impulso primaveral, que explota con una fuerza extraordinaria, un irritarse y enfurecerse, teniendo sentimientos mezclados, que conocen, al aproximarse la primavera, todos los pueblos ingenuos y la naturaleza entera”²⁴. Ya no era aquel danzante estático, que se encontraba transformado mágicamente fuera de sí y que acordaba en sentimientos con los de la muchedumbre exaltada, pero aún se mantenía en él el que “cuando se situaba en las gradas del teatro, continuaba teniendo sus sentidos frescos, matinales, festivamente estimulados”²⁵. Ésta era la manera en que se hacía presente la embriaguez en el oyente. Y, por último, en el poeta se hallaba, al igual que en todo artista griego, la idea de que sólo lo más difícil constituía una tarea digna del varón libre, ya que en su caso las dificultades no eran pocas: el número limitado de actores, el empleo del coro, sólo un cierto número de mitos, además de “la necesidad de poseer dotes productivas de poeta y de músico, en la orquística y en la dirección, y, por fin, de actor”²⁶. El poeta trágico, nos dice Nietzsche, que a la vez es un artista del sueño y un artista de la embriaguez, “hemos de imaginárnoslo más o menos como alguien que, en la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, *en una imagen onírica simbólica*”²⁷. Así pues se hace presente el estado de embriaguez en el poeta, del cual éste tiene conciencia gracias al sueño apolíneo.

De este modo es, pues, como Nietzsche nos presenta el estado de embriaguez en el mundo griego antiguo, en el mundo del arte, en el mundo de la tragedia ática. Esta idea del estado de embriaguez dionisiaco, que en un principio es rescatada del mundo griego antiguo, acompaña el pensamiento de Nietzsche a lo largo de toda su obra, tomando matices propios.

En su desarrollo

De diferentes modos aparece esta idea, a lo largo de la obra de Nietzsche; la idea de aquel estado que en un principio él rescata del mundo griego anterior a Sócrates. Por ejemplo, en *El viajero y su sombra* (1879), Nietzsche da una mirada a la cultura alemana de *su tiempo*, a los músicos, escritores, y a los propios alemanes.

Pero es notorio que lo que Nietzsche busca en ellos, o, mejor dicho, con lo que constantemente los está comparando, es con el mundo griego antiguo²⁸. Aunque la crítica a éstos no es de un tono tan devastador, como puede encontrarse en otros de sus escritos, él sí se pronuncia acerca de su tiempo: “*Música de hoy*. –La música archimoderna, con sus pulmones vigorosos y sus nervios delicados, se asusta de sí misma”²⁹. Pero, y esto es importante de destacar para nuestra investigación, también nos habla de cómo debiese ser el arte: “*La escuela del mejor estilo*. –La escuela del estilo puede ser, *de una parte*, la escuela que enseña a encontrar la expresión gracias a la cual pueden transportarse todos los estados de alma a los lectores y a los oyentes, y después la escuela que enseña a descubrir el estado de alma que más se *desea* en el hombre cuya transmisión se querría en consecuencia: me refiero al estado de alma en que se halla el hombre profundamente emocionado, el hombre de espíritu alegre, lúcido y recto, que ha superado las pasiones. Esta será la escuela del mejor estilo, que corresponde al hombre bueno”³⁰. En esta última cita, se hace patente que Nietzsche piensa en aplicar al arte de *su época*, aquel componente instintivo y sentimental presente en el antiguo arte griego; se huele en aquellas palabras, evidentemente, un cierto aroma del estado de embriaguez dionisiaco. Y si esto aún no es totalmente perceptible véase, además del fragmento 154, donde hace directa alusión al estado de embriaguez causado por la música, el fragmento 96, en el cual nos dice hablando del *gran estilo*: “El estilo grande nace cuando la belleza triunfa de lo monstruoso”³¹. ¿No recuerda esto último a cuando se nos decía que lo apolíneo tiene su base en lo dionisiaco?.

Ahora bien, si queremos dejar bien en claro que Nietzsche mantiene en su retina aquel estado dionisiaco de la embriaguez, muchos años después de *El nacimiento de la tragedia*, y otorgándole una gran importancia, bastará con que fijemos nuestra mirada en aquél que es la personificación de tal estado y de sus instintos, en Zarathustra. Es este portador y anunciador de las ideas más importantes del pensamiento nietzscheano (superhombre, eterno retorno de lo mismo, transvaloración de los valores, etc) quien posee los rasgos característicos de la embriaguez. Zarathustra es aquel *espíritu* instintivo y lleno de vitalidad, y, por esto,

desbordante de fuerza, en quien la vida es exaltada, aquel que si sus instintos y sentimientos se lo exigen danza y canta, aquel que es parte de la naturaleza, del mundo, aquel que combate el espíritu de la pesadez riendo y enseñando a los hombres a hacerlo: “yo no me he convertido en una estatua, –dice Zaratustra- ni estoy ahí plantado, rígido, insensible, pétreo, cual una columna: me gusta correr velozmente. Y aunque en la tierra hay también cieno y densa tribulación: quien tiene pies ligeros corre incluso por encima del fango y baila sobre él como sobre hielo pulido.

Levantad vuestros corazones, hermanos míos, ¡arriba! ¡más arriba! ¡Y no me olvidéis las piernas! Levantad también vuestras piernas, vosotros buenos bailarines, y mejor aún: ¡sosteneos incluso sobre la cabeza! Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: yo mismo me he puesto sobre mi cabeza esta corona, yo mismo he santificado mis risas.(...)

Zaratustra el bailarín, Zaratustra el ligero, el que hace señas con la alas, uno dispuesto a volar, haciendo señas a todos los pájaros, preparado y listo, bienaventurado en su ligereza: - (...)

Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: ¡a vosotros, hermanos míos, os arrojo esta corona! Yo he santificado el reír; vosotros hombres superiores, *aprended* - ¡a reír!”³².

Y aunque en esta misma obra Nietzsche se refiere a aquel tiempo de *El nacimiento de la tragedia*, como un tiempo en el cual él también fue un trasmundano, es decir proyectó su ilusión más allá del hombre, hay, de todos modos, una nueva forma de asumir aquel estado fisiológico de la embriaguez, que se ve expresada bajo las palabras de Zaratustra: “Mi yo me ha enseñado un nuevo orgullo, y yo se lo enseñé a los hombres: ¡a dejar de esconder la cabeza en la arena de las cosas celestes, y a llevarla libremente, una cabeza terrena, la cual es la que crea el sentido de la tierra”³³

Así pues, Nietzsche centra la idea del estado de embriaguez, como un estado propiamente humano, es decir, y aunque ya desde un principio había puesto en claro que el estado de embriaguez era un estado fisiológico propio del instinto dionisiaco, ahora, sin ninguna divinidad detrás ni ningún *otro mundo*, este fenómeno es visto como algo totalmente propio de la naturaleza humana, y arraigado en el único mundo existente. De ahí que Nietzsche se dedique a la investigación de este estado sentimental, especialmente presente en el artista (en cuanto creador) y en los receptores de la obra, a través de explicaciones que miran desde la fisiología. El hombre naturalmente se encuentra expuesto a sentimientos o pasiones, es decir,

a estados de ánimo, los cuales determinan su forma de relacionarse con el mundo. Aún aquellos hombre sobrios y *objetivos*, que se creen armados contra toda clase de pasiones, y, por lo tanto, “*incapaces* de la embriaguez”, son presa de los sentimientos, son presa de una secreta embriaguez, como lo es su *amor* por la <<realidad>>, un viejo y antiquísimo amor.³⁴

Nietzsche desea los estados de ánimo superiores, aquel sentimiento superior, aquellos que no son sólo de unos pocos minutos, sino, que sea un estado habitual del hombre; y aunque él sabe que esto, hasta ahora, ha sido y es imposible, tiene sus esperanzas puestas en que se de a luz un hombre capaz de ello cuando se hayan creado y establecido una serie de condiciones, que por ahora son lejanas.³⁵ También en *El ocaso de los ídolos* (1889) es ampliamente tratado el tema de las pasiones y sentimientos, unido al ámbito fisiológico. Ahora bien, el estado de embriaguez es abordado de una manera específica y esencial en el artista: “Para que haya arte, para que exista una acción y una contemplación estéticas cualesquiera, se requiere una condición fisiológica previa: la *embriaguez*”³⁶.

También ahora, la posición antagónica que se presentó en un principio entre el estado apolíneo y el dionisiaco es superada, considerándose ambos estados como dos tipos de embriaguez. Podríamos seguir con estas apreciaciones de la embriaguez a través de la totalidad de la obra de Nietzsche, sin embargo, esto no es posible en este trabajo. Pero con lo que hasta aquí hemos visto podemos decir de manera muy resumida que Nietzsche cuando piensa en el estado de embriaguez, piensa en un estado anímico esencial y propio del hombre, que posee determinadas características fisiológicas, las cuales ya antes fueron puestas a la vista, y que es determinante en la manera que éste tiene de comprender el mundo, especialmente en el ámbito estético.

II- La interpretación heideggeriana

Hasta aquí, hemos dado algunos pasos en nuestra tarea de develar aquel estado esencial del hombre que Nietzsche nos presenta bajo el nombre de *embriaguez*. Hemos visto, dónde tiene su génesis esta idea, hemos puesto al descubierto las características propias de este estado, hemos, también, visto la presencia de esta idea a través de la obra posterior de Nietzsche, así como también algunos cambios que se han introducido en ella, conforme a los cambios propios que presentaba el pensamiento de Nietzsche.

Sin embargo, pareciera que aún falta algo que decir respecto a la *embriaguez*.

En este punto, alguien se podría, además, estar preguntando porqué no hemos abordado los fragmentos póstumos de Nietzsche que fueron reunidos después de la muerte de él, bajo el título *La voluntad de poder*; en los cuales se da el mayor desarrollo a esta idea del estado de embriaguez bajo la parte que lleva por nombre “La voluntad de poder como arte”.

Pues bien, la razón por la cual no hemos abordado aquella obra, hasta el momento, es porque ella es el objeto principal del análisis que Heidegger hace de Nietzsche en el libro que lleva por título el nombre de este último. En ese libro (en el *Nietzsche* de Heidegger), y específicamente en la primera parte de él, la cual lleva por título “La voluntad de poder como arte”, el mismo título de aquella parte de *La voluntad de poder*, de la cual antes hablábamos; encontramos la interpretación que Heidegger hace de Nietzsche, y específicamente de éste tema. En ella, uno de los temas principales analizados por Heidegger respecto al pensamiento estético nietzscheano es el del estado de embriaguez.

De modo que en esta segunda parte del trabajo analizaremos la interpretación que Heidegger hace del estado de embriaguez nietzscheano, y que, dicho sea de paso, corresponde no sólo a un comentario de aquel tema, sino a un pensamiento que toma colores propios a partir de la confrontación.

Y, aunque sabemos que el tema no quedará agotado con esto, esperamos dar mayor luz a lo que hasta ahora hemos venido tratando.

“Nietzsche como pensador metafísico”

Para Heidegger, la voluntad de poder como expresión desempeña dos papeles en Nietzsche:

1. Es el título de la obra que Nietzsche planeó y desarrolló durante los últimos años de su vida, pero que no llegó a consumir.
2. Es la expresión que denomina el carácter fundamental de todo ente.

A través del segundo papel puede desempeñar también el primero. A partir de esto, Heidegger nos advierte de la posición en que se encuentra Nietzsche, su pensar. Nietzsche se encontraría dentro de la filosofía que viene desde hace tiempo, y por lo tanto, es expresión de la metafísica occidental. Esto, ya que la voluntad de poder es el nombre que, según Heidegger, da Nietzsche al carácter fundamental de todo ente, y por lo tanto, la voluntad de poder estaría dando respuesta a la pregunta por excelencia de la filosofía occidental, de la metafísica; a saber: ¿Qué es el ente?.

Entonces, a la pregunta característica de la filosofía occidental, Nietzsche responde, según lo expone Heidegger, dándonos a entender que todo ente es, en el fondo, voluntad de poder, instalándose de esta manera dentro de la filosofía occidental (metafísica). Nietzsche se quedaría sólo en la pregunta conductora (¿qué es el ente?), y al igual que toda la historia de la filosofía occidental no lograría acceder a la pregunta fundamental, que interroga por la esencia del ser.

De este modo, Heidegger no sólo posiciona a Nietzsche como un pensador que se ubica dentro de la filosofía occidental, sino que además de ubicarlo dentro de ella, lo reconoce como aquel pensador donde se concentra y se da término a la misma, puesto que en él se “desarrolla y responde la pregunta conductora del pensar occidental.”³⁷ Conforme a lo cual, Heidegger pretenderá aclarar esta posición fundamental, desde la cual Nietzsche responde, con el fin de poder confrontarla y con ello, al mismo tiempo, confrontar la filosofía occidental. Esta confrontación tiene el carácter de ser una crítica y, con ello, un continuar pensando el pensamiento del autor y, por lo tanto, de seguir su fuerza productiva. Justamente, en este lugar es donde surge la interrogante ¿para qué Heidegger busca la confrontación?, a la cual él mismo se adelanta respondiéndonos: “Para que nosotros mismos, por medio de la confrontación, nos volvamos libres para el esfuerzo supremo del pensar.”³⁸ Sólo desde la confrontación con la pregunta fundamental de la filosofía, la confrontación con Nietzsche puede develar el error que existe en juicios tales como: “Nietzsche no es un pensador estricto

sino un <<filósofo-poeta>>”, o Nietzsche es un “<<filósofo de la vida>> que por fin ha barrido con el pensamiento abstracto”³⁹.

Así, pues, al terminar la revisión del primer *apartado* de la primera parte de su obra, el cual lleva el mismo título que le dimos a ésta parte del trabajo, podemos concluir que: Heidegger ha posicionado a Nietzsche dentro de la filosofía occidental, como aquel pensador donde se concentra y culmina el pensamiento occidental con la respuesta a la pregunta conductora de la filosofía, ¿Qué es el ente?: el ente es voluntad de poder. Nietzsche, nos dice Heidegger, es un pensador metafísico.

Distinción entre pregunta fundamental y pregunta conductora de la filosofía

Ya antes hemos hablado de pregunta conductora de la filosofía y de pregunta fundamental, como aquellas que tratan tanto del ente como del ser, respectivamente. Sin embargo, es necesario ser más claros con respecto a lo que cada una de ellas es y representa.

Heidegger nos dice que la pregunta conductora de la filosofía interroga por el ente; o sea, la pregunta conductora es, como ya antes vimos, “¿Qué es el ente?”. A través de ella el ente debe ser llevado a lo abierto de su ser. Ésta ha sido la pregunta que ha conducido la historia de la filosofía. Mientras que la pregunta fundamental de la filosofía es aquella que interroga por el ser, la cual en su formulación aparece como “¿Qué es el ser mismo?”. Sólo en ella se interroga el fundamento del ente, en cuanto fundamento; a través de ella, el ser debe ser llevado a lo abierto de su esencia.

Pero, al preguntar por el ¿qué es...?, ya sea el ente o el ser, se está buscando la apertura, ya sea de uno en su totalidad o del otro. La apertura del ente es, según Heidegger, aquello que se llama verdad, $\text{ÈÜ!}_\times\text{Īf}$, en su sentido de desocultamiento.

La pregunta por la esencia del ser nos llevará, inevitablemente, a la pregunta por la verdad, ¿qué es la verdad?, en la que se despejará el ser. Esto se debe a que en la pregunta por la esencia del ser no puede quedar nada fuera, ni siquiera, dice Heidegger, la nada. De tal modo, cuando se formule la pregunta ¿qué es el ser?, se estará formulando, a la vez, la pregunta ¿qué es la verdad?, en la cual se despejará la esencia de éste (del ser).

En ambas preguntas, tanto en la conductora como en la fundamental, se pregunta por la esencia de la verdad. Pero esta relación que existe entre el preguntar por el ser (por ende, también por el ente) y el preguntar por la verdad, lleva a Heidegger y a nosotros mismos como sus lectores a la pregunta por “cómo en esencia ambos están unidos y son extraños, y acerca de <<dónde>>, en qué ámbito, se encuentran juntos, y de cómo <<es>> éste ámbito mismo.”⁴⁰

En este preciso punto, es cuando se hace necesario un volver a lo planteado en la primera parte de nuestro trabajo, donde dijimos que Heidegger identificaba a Nietzsche como aquel pensador donde se concentra y termina la filosofía occidental. En él (Nietzsche) se da respuesta a la pregunta conductora de la filosofía. Por lo tanto, a la pregunta ¿qué es el ente?, Nietzsche responde: el ente es voluntad de poder. La voluntad de poder es el carácter fundamental de todo ente, es aquello que lo determina. De este modo, y recordando además que tanto en la pregunta conductora como en la pregunta fundamental se interroga por la esencia de la verdad, decimos que al interpretar al ente como voluntad de poder se comparece por la esencia de la verdad.

Así, entonces, la pregunta por la verdad deberá desempeñar “un papel preponderante” en el arte, dado que en la voluntad de poder éste ocupa “una posición destacada.”⁴¹

El Arte

Heidegger intenta una caracterización de la concepción global que tiene Nietzsche de la esencia del arte, a partir de cinco proposiciones tomadas de algunos pasajes, en su mayoría de *La voluntad de poder*.

1- La primera proposición que Heidegger extrae es “**El arte es la forma más transparente y conocida de la voluntad de poder**”⁴², proposición que es extraída desde el fragmento número 797 de *La voluntad de poder*⁴³, el cual dice: <<El fenómeno “artista” es aún el más transparente>>⁴⁴. Esto lo explica Heidegger diciéndonos que en el ente llamado artista, o en el modo de ser que a éste le corresponde, se nos revela de una manera mucho más clara e inmediata el ser, el cual es tomado por Nietzsche como “vida”, “estar animado”, “querer, efectuar”, “devenir”. Además, tenemos que la esencia más íntima del ser es voluntad de poder⁴⁵, con lo cual nos es lícito afirmar que “En el ser artista encontraremos el modo más

transparente y conocido de la voluntad de poder.”⁴⁶ (en la próxima proposición veremos porqué la proposición dice “el arte...”, siendo que hasta aquí hemoshablado sólo del artista).

2- La segunda proposición extraída nos dice: “**El arte tiene que comprenderse desde el artista.**”⁴⁷ Y además de ser extraída también del fragmento anterior, es extraída del fragmento número 811, que dice : <<Nuestra estética era hasta ahora una estética

femenina en la medida en que sólo los receptores del arte han formulado sus experiencias acerca de “¿qué es lo bello?”. En toda la filosofía hasta el día de hoy falta el artista...>>⁴⁸. El arte debe ser considerado desde el artista y no desde el receptor o desde la obra de arte misma. En este sentido, Nietzsche apunta a una estética masculina⁴⁹, del creador, del artista.

3- La tercera proposición dice: “**El arte es, de acuerdo con el concepto ampliado de artista [creador], el acontecer fundamental de todo ente; el ente es, en la medida que es, algo que se crea a sí mismo, algo creado.**”⁵⁰ Ésta proposición

Heidegger la extrae de dos lugares. Uno, es la continuación del fragmento 797 de *La voluntad de poder*, que dice <<A partir de allí dirigir la mirada a los *instintos fundamentales del poder*, de la naturaleza, etc. Asimismo de la religión y de la moral.>>⁵¹. Y el otro es el fragmento 796 de la misma obra: <<La obra de arte, allí donde aparece *sin* artista, por ejemplo como cuerpo, como organización (el cuerpo de oficiales prusianos, la orden de los jesuitas). En qué medida el artista sólo es un estadio previo. El mundo como una obra de arte que se da a luz a sí misma...>>⁵².

Heidegger resalta la distinción de arte en sentido amplio y en sentido estrecho. En su sentido amplio, el arte es la capacidad de producir, cualquiera sea el tipo de producción. Ya en *El nacimiento de la tragedia*, nos dice Heidegger, Nietzsche ve al arte, en su sentido amplio, en el sentido de ser lo creativo, como el carácter fundamental del ente. Por lo tanto, el arte es voluntad de poder. Y en su sentido estrecho, **arte** se refiere a las “bellas artes”, actividad en la cual el crear llega a sí y se vuelve transparente, siendo, por esto, no sólo una forma de la voluntad de poder, sino **la más alta forma de la voluntad de poder.**

4- La cuarta proposición que Heidegger nos presenta dice así: “**El arte es el contramovimiento por excelencia frente al nihilismo.**”⁵³ La cual también es extraída de dos fragmentos de Nietzsche. Uno es el número 794 <<Nuestra religión, nuestra moral y nuestra filosofía son formas de la *décadence* del hombre. El *contramovimiento*: el arte.>>⁵⁴.

Y el otro es el número 853, II, en el que dice: <<El arte como única contrafuerza superior frente a toda voluntad de negación de la vida, como lo anticristiano, lo antibudista, lo antinihilista par excellence.>>⁵⁵. Si en platón el mundo suprasensible era el mundo verdadero, ahora, en

Nietzsche, el mundo sensible es el único mundo. Catalogar al mundo sensible como verdadero o como falso es una forma platónica de hacerlo, y, por lo tanto, errada. Por eso no se habla de un mundo verdadero y otro falso, sino que se habla de un único mundo.

5- En la quinta proposición nos dice: “**El arte tiene más valor que la verdad.**”⁵⁶. proposición que es extraída de los fragmentos: XIV, 368 <<La relación del *arte* con la *verdad* fue lo primero que me preocupó: y aún hoy estoy con un pavor sagrado ante esa discrepancia. A ella estaba consagrado mi primer libro; el *Nacimiento de la tragedia* cree en el arte sobre el fondo de otra creencia: de que *no es posible vivir con la verdad*, de que la “voluntad de verdad” es ya un síntoma de degeneración...>>; XIV, 369 <<La voluntad de *apariencia*, de ilusión, de engaño, de devenir y cambio es más profunda, más <<metafísica>> que la voluntad de verdad, de realidad, de ser.>>; y 853, IV <<que el arte tiene *más valor* que la verdad>>⁵⁷. La verdad es tomada en el sentido platónico de lo suprasensible. Así, la “voluntad de verdad” sería una negación a nuestro mundo, al mundo sensible, al único mundo, donde tiene su casa el arte. De ahí entonces, que el arte tenga más valor que la verdad, ya que él es lo que realmente existe.

Teniendo a la vista estas cinco proposiciones que Heidegger extrae de los fragmentos mencionados de *La voluntad de poder*, podemos abordar la parte del fragmento 808⁵⁸, que nos dice, refiriéndose al arte: <<encontramos que es el mayor estimulante de la vida>>. Presentándonos, de este modo, el arte como una forma de la voluntad de poder, debido a que cuando al arte se le da el carácter de ser “estimulante”, se nos está diciendo, con esto, que es “lo que impulsa, lo que intensifica, lo que eleva más allá de sí,[se nos dice que es] el <<más>> de poder, o sea, simplemente, el poder”⁵⁹ y, por lo tanto, que es la voluntad de poder.

Sin embargo, el arte no sólo es una de las formas de la voluntad de poder, sino que en el arte, como ya en la tercera proposición se especificó, la voluntad de poder tiene su forma más alta. Es por esto que “**De el arte con y como arte la voluntad de poder se vuelve propiamente visible**”⁶⁰ De este modo, nos encontramos con que estas cinco proposiciones sobre el arte

explican la proposición fundamental de Nietzsche con respecto al arte, que es la que acabamos de ver: <<encontramos que es el mayor estimulante de la vida>> (refiriéndose al arte). El arte (en su sentido estrecho) es la forma más alta de la voluntad de poder.

Una vez puesto esto en evidencia, que el arte es una forma de la voluntad de poder, Heidegger se plantea dos preguntas que apuntan con mayor precisión a lo que él busca; estas preguntas son:

1) “¿Qué aporta esta concepción del arte a la determinación esencial de la voluntad de poder y, por lo tanto, del ente en su totalidad?”, la cual se responde sólo a través de la segunda pregunta.

2) “¿Qué significa esta interpretación del arte para el saber acerca del arte y para la posición que se tiene respecto de él?” La solución de la segunda pregunta, nos llevará de manera inmediata a una caracterización más detallada del procedimiento utilizado por Nietzsche para determinar la esencia del arte, y a una contextualización de éste con los intentos anteriores y fundamentales por desarrollar un saber acerca del arte.

Los seis hechos

Habiendo visto ya las cinco proposiciones anteriores, en las cuales se han fijado los aspectos esenciales por los que se mueve el cuestionar nietzscheano acerca del arte, podemos decir que Nietzsche pregunta por el arte, esencialmente, para mostrar a través de él y de la caracterización de su esencia, qué es la voluntad de poder. Por lo tanto, para mostrar el carácter fundamental del ente.

Al preguntar por el arte, Nietzsche entra en el campo de la estética; para él, una estética masculina, del creador. Pero antes de seguir utilizando esta palabra “estética”, Heidegger hace una aclaración respecto a su significado, para lo cual recurre a la construcción de esta palabra en su sentido griego: “*f²__Ÿ_!_Ö%ö!_!_!_* saber acerca del comportamiento humano sensible, del comportamiento relativo a las sensaciones y a los sentimientos, y de aquello que lo determina.”⁶¹ Y el objeto de la estética es lo bello. Así, estética “es la consideración de lo bello en la medida en que está referido al estado sentimental del hombre.”⁶² De este modo, el arte al producir lo bello en la forma de “bellas” artes, provoca que una meditación de él se convierta en una meditación estética. Podemos llegar a concluir que “la estética es, pues, aquella meditación sobre el arte en la que la relación sentimental del hombre respecto de lo

primer momento, el hombre es el “lugar” donde se decide cómo ha de experimentarse, determinarse y configurarse el ente. “Yo mismo y mis estados constituimos lo que es en un sentido primero y auténtico”⁶⁷. La meditación sobre el arte se traslada (exclusivamente) al estado sentimental del hombre.

Paralelamente se produce otro acontecimiento decisivo. El gran arte y sus obras poseen grandeza debido a la tarea que desarrollan en la existencia histórica del hombre: revela, en el modo de la obra, lo que es el ente en su totalidad y preserva en ella su revelación. Así, el arte y su obra sólo son necesarios en el sentido de que son un camino y una residencia del hombre, en los cuales se le abre la verdad del ente en su totalidad, lo incondicionado, lo absoluto. El gran arte es grande sólo porque es una <<necesidad absoluta>>. Sólo la grandeza de su esencialidad crea la grandeza de lo producido, o, mejor dicho, le otorga la grandeza a lo producido. Por otro lado, en el segundo momento, se produce la decadencia del gran arte (en la misma época moderna) en el sentido en que “se pierde la relación inmediata a la tarea fundamental de exponer lo absoluto, es decir, de ponerlo en cuanto tal como determinante dentro del ámbito del hombre histórico.”⁶⁸

El cuarto hecho nos dice que “En el instante histórico en el que el desarrollo de la estética alcanza el punto más alto, abarcador y estricto posible, el gran arte ya ha llegado a su fin.”⁶⁹ La grandeza del acabamiento de la estética reside en su reconocimiento y expresión del final del gran arte como tal. “el arte ha perdido el poder de lo absoluto, su absoluto poder.”⁷⁰

El quinto hecho aparece teniendo a la vista el hecho ocurrido en la modernidad (fin del gran arte, acabamiento de la estética, pérdida del poder absoluto por parte del arte). El siglo XIX intentará una vez más la <<obra de arte total>>, de la mano de Richard Wagner.⁷¹ El intento de la <<obra de arte total>> tiene un carácter esencial dentro del puesto histórico del arte. Su nombre (obra de arte total) apunta a dos sentidos:

1º- a que las artes deben unirse en una obra; y el

2º- a que la obra de arte debe ser una celebración de la comunidad, del pueblo: <<la >> religión; para lo cual, las artes determinantes son la poesía y la música (la ópera es el auténtico arte). Al buscar el dominio del arte como música se busca “el dominio del puro estado sentimental: el frenesí y el ardor de los sentidos, la gran convulsión, el feliz terror de fundirse en el gozo, la desaparición en el <<mar sin fondo de las armonías>>, el hundimiento en la embriaguez, la disolución en el puro sentimiento como forma de redención: <<la

vivencia>> en cuanto tal se vuelve decisiva. La obra (de arte) es ya sólo un excitante de la vivencia.”⁷² Se busca la excitación. El teatro y la orquesta determinan el arte. Aunque el arte ha de volver a ser una necesidad absoluta, lo absoluto es carente de determinación.

Heidegger nos dice que la voluntad wagneriana por construir la <<obra de arte total>> se convirtió en lo contrario del gran arte. El intento wagneriano, habría fracasado debido a que en él (Wagner) “se trata de la concepción y valoración del arte desde el mero estado sentimental y de la creciente barbarización de éste último que lo convierte en la mera ebullición del sentimiento abandonado a sí mismo.”⁷³ Al presentarse la incapacidad para un saber metafísico, el saber acerca del arte se transforma en la experiencia e investigación de los meros hechos de la historia del arte. Una investigación histórica del arte. “La estética se convierte en una psicología que trabaja con métodos científico-naturales, es decir, los estados sentimentales son sometidos por sí mismos a experimentación, observación y medida en cuanto hechos que suceden”⁷⁵. El estado estético es uno más entre otros estados posibles como lo son el político o el científico.

El sexto hecho nos habla de que Nietzsche, al igual que Hegel, sólo que éste último en el arte, reconoce en los <<valores supremos>> religión, moral y filosofía “la ausencia y la falta de fuerza creadora y de capacidad vinculante para fundar la existencia humana histórica sobre el ente en su totalidad.”⁷⁶ Pero, y ahora a diferencia de Hegel, Nietzsche busca en el arte el contramovimiento frente al nihilismo. De este modo, la meditación de Nietzsche respecto al arte se convierte en una <<fisiología del arte>>, en una investigación científico-natural de los estados y procesos corporales y de las causas que lo provocan. Por lo tanto, se tiene por un lado la determinación histórica del arte como contramovimiento frente al nihilismo; [y] por otro, el saber acerca del arte como <<fisiología>>.....En realidad, aquí se piensan hasta el final las consecuencias últimas del preguntar estético por el arte. El estado sentimental es reducido a excitaciones de las vías nerviosas, a estados corporales”⁷⁷.

Así, se ha precisado un poco más la posición Nietzscheana respecto del arte como realidad histórica y el modo que tiene de saber acerca de él (del arte), el cual es: “la estética como fisiología aplicada”⁷⁸. Todo esto, se ha mostrado enmarcándose dentro de “la historia del arte en su referencia a los respectivos modos de saber acerca de él.”⁷⁹

La embriaguez

Heidegger nos ha dicho que su intención es la de comprender el arte como la forma por excelencia de la voluntad de poder, para lo cual recurre a la concepción nietzscheana del arte (estética), ya que a través de ella tratará de captar la esencia de la voluntad de poder misma y con ella el ente en su totalidad respecto de su carácter fundamental. Aunque a nosotros lo que nos interesa en este trabajo, es la caracterización que Heidegger hace del estado de embriaguez nietzscheano.

A primera vista y exteriormente resulta una contradicción la concepción nietzscheana del arte; El arte como contramovimiento frente al nihilismo y el arte como objeto de la fisiología, parecen ser inconciliables. Pareciera ser que el único acuerdo al cual les es posible llegar sería declarando que el arte, en cuanto objeto de la fisiología, no sería el contramovimiento, sino el movimiento capital y extremo del nihilismo. Pero si se tiene en cuenta la voluntad pensante más íntima de Nietzsche, la situación cambia. Entre los planes para *La voluntad de poder* se encuentra una especie de esquema que consta de 17 puntos (o 18 como lo muestra la edición de las obras

completas a cargo de Colli y Montinari) que, al parecer, eran los títulos de las investigaciones que se deberían llevar a cabo posteriormente, las cuales llevarían a un posterior desarrollo de esta “estética” nietzscheana. Este esquema se titula <<Para la fisiología del arte>> (XVI, 423-34)⁸⁰, y es éste: <<SOBRE LA FISIOLÓGÍA DEL ARTE.

- 1) La embriaguez como presupuesto: causas de la embriaguez.
- 2) Síntomas típicos de la embriaguez.
- 3) El *sentimiento* de fuerza y plenitud de la embriaguez: su efecto *idealizante*.
- 4) El efectivo *plus* de *fuerza*: su efectivo *embellecimiento* (el plus de fuerza, p. Ej., en la *danza* de los sexos). Lo patológico en la embriaguez; la peligrosidad fisiológica del arte. Considerar: en qué medida nuestro valor <<bello>> es completamente *antropomórfico*: basado en presupuestos biológicos relativos al crecimiento y el progreso.
- 5) Lo apolíneo, lo dionisíaco: dos tipos fundamentales. Más abarcadores, comparados con nuestras artes especializadas.
- 6) Pregunta: cuál es el lugar de la arquitectura.

7) La colaboración de las facultades artísticas en la vida normal, su ejercicio tonificante: inversamente lo feo.

8) La cuestión de las epidemias y el contagio.

9) El problema de la <<salud>> y la <<histeria>>; genio = neurosis.

10) El arte como sugestión, como medio de comunicación, como ámbito de invención de la *induction psycho-motrice*.

11) Los estados no artísticos: objetividad, manía del espejo, neutralidad. La *voluntad* empobrecida; pérdida de capital.

12) Los estados no artísticos: abstractividad. Los *sentidos* empobrecidos.

13) Los estados no artísticos: consunción, empobrecimiento, vaciamiento; voluntad de nada (el cristiano, el budista, el nihilista). El *cuero* empobrecido.

14) Los estados no artísticos: idiosincrasia *moral*. El temor de los *débiles*, de los *mediocres* ante los sentidos, ante el poder, ante la embriaguez (instinto de los *derrotados* de la vida).

15) ¿Cómo es posible el arte *trágico*?

16) El tipo del romántico: ambiguo. Su consecuencia es el <<naturalismo>>.

17) Problema del *actor*. La <<falta de sinceridad>>, la típica capacidad de transformación como *defecto de carácter*... La falta de pudor, el payaso, el sátiro, el bufo, el Gil Blas, el actor que hace de artista...>> 81

Con respecto a estos puntos, Heidegger piensa que en ellos no encontramos una estructura de una construcción, ni la indicación de dónde todo esto debería unirse. Sin embargo, a mí parecer, existe en estos puntos una clara relación y algo en relación a lo cual todos ellos se unen, esto es, el estudio y caracterización de la embriaguez; por lo tanto, todos estos puntos parecen un claro plan de trabajo en relación con el estado “fisiológico” que Nietzsche denomina embriaguez. Aún así, continuaremos con el análisis de Heidegger. Él (Heidegger) intentará darles una conexión y una mayor determinación utilizando como hilo conductor la totalidad de la doctrina de *La voluntad de poder* y el recuerdo de las doctrinas capitales de la estética tradicional, y, principalmente, de las doctrinas estéticas nietzscheanas.

Recordando los pasos que hasta aquí hemos dado, podemos decir que en Nietzsche la pregunta por el arte es estética. En ella, el arte se experimenta y determina desde el estado sentimental del hombre, del cual surge o se crea la producción de lo bello, o, el cual recibe y goza la misma producción de lo bello. Ambos, la producción de lo bello y el goce de lo bello surgen o pertenecen al estado sentimental del hombre. También recordemos que en Nietzsche la estética se presenta como una fisiología y como contramovimiento frente al nihilismo.

En cuanto a que la estética debe ser “fisiología” podemos entender que los estados sentimentales, en tanto son estados anímicos, son retrotraídos a sus respectivos estados corporales. De este modo se tiene en cuenta una unidad indivisa e indivisible de lo corporal y lo anímico. Así, pues, el ámbito de los estados estéticos remite a la unidad anímico-corporal.

Por lo tanto, cuando pensemos en “fisiología” debemos tener en cuenta que esta palabra reúne el ámbito corporal y el anímico. (esto, limitándose al hombre en tanto viviente)

Heidegger nos dice que Nietzsche habla de estados “artísticos” y “no artísticos”, en lugar de hablar de estados estéticos. Que un estado sea “artístico” no quiere expresar sólo una referencia al artista, como podría pensarse debido a que antes hicimos la apreciación de que el arte en Nietzsche se ve desde el artista, sino que los estados “artísticos” y “no artísticos” son aquellos que sustentan y favorecen, o bien, inhiben o niegan una referencia al arte, ya sea ésta creadora o receptiva.

<<.... Tres elementos sobre todo, el impulso sexual, la embriaguez y la crueldad, pertenecen a la más antigua alegría de la fiesta en el hombre, y todos predominan en el artista que comienza. Por el contrario, cuando descubrimos cosas que brindan esta transfiguración y plenitud, el ser animal responde con una irritación de aquellas esferas en que tienen su asiento todos aquellos estados de placer; y una mezcla de estas delicadísimas gradaciones de sentimiento de bienestar animal con deseos constituye el **estado estético**. Éste se presenta solamente en una naturaleza capaz, por lo general, de aquella generosa y desbordante plenitud de vigor corporal; en ésta se encuentra siempre el *primum mobile*. El hombre frío, cansado, agotado, disecado (por ejemplo, un docto), no puede recibir absolutamente nada de arte, porque no posee la fuerza primordial artística, la constricción de la riqueza: el que no puede dar no recibe nada.....>>⁸²

Así, pues, la pregunta fundamental de una estética como fisiología del arte tiene que ir dirigida a mostrar aquellos estados en la esencia de la naturaleza anímico-corporal del

hombre, en los que el hacer y el contemplar artístico se ejercen de un modo y con una forma natural.

Heidegger se va a atener a un pasaje de *El ocaso de los ídolos* para determinar el estado estético fundamental, el cual se subtitula “Sobre la psicología del artista”⁸³

<<Sobre la psicología del artista. Para que haya arte, para que exista una acción y una contemplación estética cualesquiera, se requiere una condición fisiológica previa: la *embriaguez*. La embriaguez tiene que haber aumentado primero la excitabilidad de toda la máquina; sin esto no es posible el arte. Todas las clases de embriaguez, por muy diferente que sea lo que las determine, tienen el poder de conseguir esto; sobre todo la embriaguez de la excitación sexual, que es la forma más antigua y primitiva de embriaguez. También hay que incluir la embriaguez que hay detrás de todo gran deseo, de toda pasión intensa; la embriaguez de la fiesta, de la competición, del acto de valentía, de la victoria, de todo movimiento extremado; la embriaguez de la crueldad; la embriaguez de la destrucción; la embriaguez primaveral, por ejemplo, o la debida al efecto de los narcóticos; por último, la embriaguez de la voluntad, la embriaguez de la voluntad plena y saturada.>>

De este modo, el estado estético fundamental es la embriaguez (*der Rausch*), la cual puede ser causada, provocada y favorecida de diferentes maneras.

Si bien es cierto, nos dice Heidegger, que en un principio, en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche habla de dos estados en los que el arte mismo irrumpe en la naturaleza, los cuales eran el estado apolíneo y el dionisiaco, caracterizándose el primero por el *sueño* y el segundo por la *embriaguez* (estados fisiológicos), e identifica en ellos una diferencia y contraposición; también es cierto que en *El ocaso de los ídolos* (VIII, 124) nos vuelve a hablar de lo apolíneo y de lo dionisiaco, pero, ahora, siendo ambos dos tipos de embriaguez.

<<¿Qué significa el concepto-contraposición, introducido por mí en la estética, de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, entendidos ambos como tipos de embriaguez?>>⁸⁴

Con esto, Heidegger se aleja de la reducción de la doctrina nietzscheana del arte sólo a la contraposición entre apolíneo y dionisiaco. El estado estético fundamental es, entonces, el de embriaguez. Siendo así, Heidegger intentará responder a la pregunta por la esencia general de la embriaguez. Como primera respuesta, Heidegger cita a Nietzsche en *El ocaso de los ídolos* (VIII, 123) <<Lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de acrecentamiento de la fuerza y de plenitud>>⁸⁵, y en *La voluntad de poder* en <<Para la fisiología del arte>>: <<El *sentimiento* de fuerza y de plenitud en la embriaguez>>. Con ello, Heidegger hace hincapié en

el carácter de “sentimiento” que se le atribuye a la embriaguez. Diciéndonos que “La embriaguez es siempre un sentimiento de embriaguez.”⁸⁶

Podemos encontrar en Heidegger la distinción que él hace en esta misma primera parte del primer volumen de su *Nietzsche* entre afecto, pasión y sentimiento. De modo breve, podemos decir que Heidegger no desconoce que a estos tres estados (afecto, pasión y sentimiento) les pertenece aquello que se enmarca dentro de la fisiología (estados corporales y biológicos), como tampoco lo desconoce el mismo Nietzsche y desde donde él mismo los toma prestados. Pero, para Heidegger cabe preguntarse si ellos (estos estados) han sido suficientemente entendidos de manera metafísica. De ahí que Heidegger caracterice a cada uno de ellos de la siguiente manera: **El afecto**, nos dice, es algo que nos asalta, es repentino y fugaz, es excitante y ciego (se pierde la capacidad de meditar), es algo que nos saca más allá de nosotros abriéndose y extendiéndose ampliamente (fuera de nosotros); por otro lado, **la pasión** también es algo que nos asalta, sin embargo ella es duradera, además de ser clarividente (se potencia la meditación y reflexión), ella nos lleva más allá de nosotros extendiéndose a modo de recoger nuestro ser en su fundamento y, al mismo tiempo, se extiende hacia la amplitud del ente; y, por último, **el sentimiento** que es el modo en que estamos en referencia al ente y a nosotros mismos, es el modo en que estamos templados respecto del ente que no somos, como al que somos nosotros mismos. En él (en el sentimiento) hay una apertura del estado en que estamos en cada caso respecto de las cosas, nosotros mismos y de quienes nos rodean. Es el estado de abierto a sí, en que se sostiene nuestra existencia; su estado es lo originario, él abre, mantiene abierto y cierra. Aunque tanto el afecto como la pasión suelen llamarse sentimiento.

Heidegger nos llama la atención para decirnos que en Nietzsche no debemos separar los sentimientos de los estados corporales, ya que el sentimiento, en cuanto sentirse, es precisamente el modo en el que somos corporales. Como ya antes dijimos refiriéndonos a la unidad indivisa entre lo corporal y lo anímico que funciona en el pensamiento nietzscheano, “No <<tenemos>> un cuerpo, sino que <<somos>> corporales.”⁸⁷ Por lo tanto, a la esencia de ese ser le corresponde el sentimiento, en cuanto sentirse. Se deja nula la separación cuerpo – sentimiento, conformándose una unidad. Esto traerá consecuencias, ya que el estado corporal va a determinar el modo como nos dirigimos a las cosas y a los seres humanos. De ahí que por ejemplo la primavera, o un grato aroma puedan hacernos mirar las cosas o a las personas, o conducirnos de un modo totalmente diferente de como lo haríamos si nos

encontrásemos bajo los efectos de un calor agobiante o de un olor repugnante, etc. De este modo, nuestro estado corporal va a determinar nuestro estado de ánimo (Stimmung).

Como ya antes dijimos, y como ahora Heidegger reafirma: el sentimiento “es el modo fundamental de nuestro existir en virtud del cual y de acuerdo con el cual estamos siempre ya llevados más allá de nosotros mismos hacia el ente en su totalidad, que nos afecta o nos deja de afectar de tal o cual manera.”⁸⁸ Con ello,

Heidegger hace una relación entre sentimiento y temple de ánimo, ya que este último “es precisamente el modo fundamental en el que estamos *fuera* de nosotros mismos.....[además de ser] así [como] estamos esencialmente y siempre.”⁸⁹ Por lo tanto, “Todo sentimiento es un vivir corporalmente templado de tal o cual manera”⁹⁰.

Para Heidegger, esto que Nietzsche ha llamado “sentimiento” se identifica con aquello que en el plano óntico-existencial se conoce normalmente con el nombre de estado de ánimo (Stimmung) o temple anímico (Gestimmtsein), y que el mismo Heidegger, a través de un análisis que se funda en el plano ontológico-existencial, lo identifica como uno de los tres constituyentes existenciales fundamentales del Dasein bajo el nombre de *disposición afectiva*⁹¹ (Befindlichkeit).

En *Ser y Tiempo* (también en la conferencia “¿Qué es metafísica?”), una de las disposiciones afectivas fundamentales del Dasein es la angustia, en tanto ella es uno de los modos eminentes de su aperturidad.⁹²

La embriaguez, como antes ya dijimos, es un sentimiento de embriaguez y, por lo tanto, mientras más domine la unidad del ser templado que vive corporalmente, ella será más auténtica. Por lo tanto, lo que hace Heidegger aquí, es asignarle grados de autenticidad a la embriaguez, o sea, que nos dice que la embriaguez no es un estado al cual llegamos plenamente de manera inmediata, sino que podemos acceder a él con mayor o menor autenticidad. Y así podemos encontrarlo en el mismo Nietzsche en un fragmento de *La voluntad de poder* (793 de la edición de la editorial EDAF.). Pero antes de citarlo, debemos recordar que ya vimos que Nietzsche considera tanto el estado apolíneo como el dionisiaco, como tipos de embriaguez. Una vez aclarado esto, podemos leer: <<En la embriaguez dionisiaca descubrimos la sexualidad, la voluptuosidad, que tampoco faltan en la apolínea. Pero existe como una diferencia de ritmo en los dos estados... El extremo reposo de ciertas sensaciones de embriaguez (más exactamente: el retardo del sentimiento del tiempo y del

espacio) se refleja voluntariamente en la visión de los gestos y de las almas más tranquilas...>>

Para dejar claro el error que se comete al considerar a la embriaguez como una mera borrachera producto del alcohol por ejemplo; Heidegger va a hacer la distinción entre éstas, entre un borracho (betrunken) y un embriagado (berauscht). Alguien que ha bebido mucho, nos dice Heidegger, **tiene** una embriaguez, la cual le impide toda posibilidad de estar junto a sí y más allá de sí mismo; en cambio, alguien que está templado artísticamente **está** embriagado, o sea, que se encuentra en el estado en el que se está junto a sí y más allá de sí mismo. Se puede observar que existe una diferencia temporal entre uno y otro estado, ya que mientras la borrachera alude a un estado fugaz que se puede evaporar y desvanecer rápidamente; la embriaguez sería un estado que se mantiene. De este modo, podríamos decir, siguiendo la caracterización que anteriormente habíamos realizado, que mientras el primero se encuentra **afectado**, el segundo se encuentra en posesión de una **pasión**.

Hay tres elementos que se subrayan en la embriaguez, estos son:

1) El sentimiento de acrecentamiento de fuerza; éste se debe entender como la facultad de ir más allá de sí, y como la relación con el ente en la cual el ente se experimenta más ente, más esencial

2) El sentimiento de plenitud; el cual se debe entender como “ese estar templado que se deja determinar de modo tal que para él nada es extraño ni nada es demasiado, que está abierto a todo y pronto para todo: el mayor frenesí y el riesgo supremo, uno junto al otro”⁹³

3) La compenetración recíproca del acrecentamiento de todas y cada una de las facultades. <<...de esta manera se entrelazan finalmente estados que quizá tendrían razones para permanecer extraños unos a otros. Por ejemplo: el sentimiento de embriaguez religiosa y la excitación sexual (dos sentimientos profundos, posteriormente coordinados de manera casi sorprendente...)>> (fragmento número 800)⁹⁴

En esta tarea de aclarar la esencia de **la embriaguez** hemos llegado a que este estado, **es el estado estético fundamental** en Nietzsche. También hemos aclarado que la embriaguez es un sentimiento, y como tal, un vivir corporalmente templado, siendo este último el modo como estamos esencialmente y siempre. El temple de ánimo es el modo fundamental en el que estamos *fuera* de nosotros mismos. Abriéndonos y ampliándonos, de éste modo, la

existencia como existencia ascendente en la plenitud de sus capacidades, las cuales se excitan y aumentan recíprocamente. Recordando además la erradicación de la duplicidad cuerpo y alma, tenemos que la embriaguez, en tanto sentimiento, se debe considerar “como un modo de estar viviendo corporalmente, de estar templado respecto del ente en su totalidad, que a su vez determina [*be-stimmt*] el ser templado [*das Gestimmtsein*].”⁹⁵

Lo determinante en y para este temple estético fundamental, el cual Nietzsche identifica en la embriaguez es <<lo bello>>. Lo bello es, en Nietzsche, “aquello que nos determina y determina nuestro comportamiento y nuestra capacidad en cuanto nos exigimos en nuestra esencia de modo sumo, es decir, nos elevamos más allá de nosotros mismos.”⁹⁶ De tal forma, en la embriaguez nos elevamos más allá de nosotros mismos, en la plenitud de nuestra capacidad esencial. En la embriaguez se abre lo bello y es ello mismo (lo bello) lo que transporta al sentimiento de embriaguez.

Con esto a la vista, Heidegger puede distinguir a la embriaguez nietzscheana de la wagneriana, diciendo:

“Si lo bello es aquello determinante de que creemos capaz a nuestra facultad esencial, entonces el sentimiento de embriaguez, en cuanto referencia a lo bello, no puede ser una simple ebullición y efervescencia. Por el contrario, el temple de la embriaguez es un estar templado en el sentido de la más alta y mesurada determinación. Por mucho que el modo en que Nietzsche lo dice y lo expone pueda sonar al wagneriano torbellino de sentimientos y al mero hundirse en la mera <<vivencia>>, lo que quiere es, con certeza, lo contrario. Lo extraño y casi absurdo reside sólo en el hecho de que intente acercar e imponer a sus contemporáneos esta concepción del estado estético empleando el lenguaje de la fisiología y la biología.”⁹⁷

Ahora bien, para determinar el ámbito del estado estético fundamental, debemos atender a los modos de comportamiento fundamentales que se llevan a cabo en tal estado; estos son dos: 1- hacer lo bello, es decir, la creación del artista, y 2- contemplar lo bello, es decir, la recepción de quienes acogen la obra de arte.

A la pregunta por la esencia de la creación, se debe responder que ésta es “la embriagada producción de lo bello en la obra”⁹⁸, de modo que la obra se realiza sólo en el crear y mediante él, es decir, “El crear crea la obra”⁹⁹. De ahí también que, inversamente, la esencia

del crear depende de la esencia de la obra, en tanto “la esencia de la obra es el origen de la esencia del crear”¹⁰⁰.

Por esto, y debido a que la estética nietzscheana no se pregunta por la obra en cuanto tal, es que esta estética dice tan poco acerca de la esencia del crear en cuanto producir. Ella nos habla del crear como un ejercicio vital que es condicionado por la embriaguez, haciendo del estado de creación un estado explosivo, acompañado de una serie de condiciones fisiológicas particulares, entre las cuales se encuentran “La extrema acuidad de ciertos sentidos”, “una especie de automatismo de todo el sistema muscular bajo el impulso de fuertes estímulos que obran interiormente”, “el aparato inhibitorio está, por así decirlo, suspendido”¹⁰¹. La descripción fisiológica del proceso creativo que Nietzsche hace en este fragmento, apunta a mostrar el proceso creador como una especie de *enfermedad* que sufre el artista, el creador.

Sin embargo, nos dice Heidegger, aquello, el carácter fisiológico, es sólo una parte del proceso creativo. La otra parte se encontrará atendiendo a la esencia de la embriaguez y de la belleza, en “el elevarse más allá de sí para llegar ante lo que corresponde a aquello por lo que nosotros mismos nos tenemos”¹⁰². De este modo se llega al carácter de decisión, que es el elemento de medida y jerarquía que existe en el crear. Y, así es como aparece en un trozo del fragmento número 800¹⁰³ de la edición de *La voluntad de poder* que Heidegger utiliza: <<Los artistas no deben ver nada tal como es, sino más pleno, más simple, más fuerte: para ello les tienen que ser propias una especie de juventud y primavera, una especie de embriaguez habitual en la vida.>>

Luego, Heidegger identifica este “*ver*” de los artistas, es decir, “*ver*” que se da al crear, con lo que Nietzsche llama “idealizar” en aquel pasaje, ya citado, de *El ocaso de los ídolos* que se subtitula “Sobre la psicología del artista”¹⁰⁴. Ahí, el idealizar es caracterizado como un proceso a través del cual el creador, el artista, ejerce violencia sobre las cosas con el fin de que ellas reciban algo de nosotros; consiste en una *extracción* monstruosa de los trazos capitales o fundamentales, donde actúa de una manera decisiva la visión del artista, antes mencionada, destacando dichos trazos.

Así pues, crear es “idealizar”, en tanto “Crear es extraer los trazos capitales con una visión más simple y más fuerte”¹⁰⁵.

Por otro lado, por el lado del contemplar y recibir lo bello, la creación; se nos dice que tanto en el creador como en el receptor y contemplador el estado estético debe ser análogo, dado

que el efecto de la obra de arte debe ser el de suscitar el estado del creador en quien goza de ella. El receptor debe encontrarse, al igual que el artista, embriagado por lo bello. “El goce de la obra consiste en que comunica el estado del artista creador”¹⁰⁶. Con ello, nos dice Heidegger, la recepción de la obra se presenta sólo como una ramificación del crear, y, por lo tanto, todo lo que se ha dicho de la creación artística es válido para la recepción, eso sí que de un modo derivado.

El crear y el contemplar no son sólo procesos anímico-corporales, sino que a través de ellos se ha mostrado la referencia del estado estético fundamental, la embriaguez, a aquello que a la mirada del artista aparece como más simple y más fuerte, es decir, a los trazos capitales que se extraen al idealizar. Por lo tanto, “El sentimiento estético no es una emoción ciega y desenfrenada, una agradable sensación de bienestar y de fluctuante deleite que sólo pasa fugaz delante de nosotros”¹⁰⁷, no es *solo* un afecto, de acuerdo con la caracterización de éstos que antes hemos indicado, como apunta a ser en Wagner.

“La embriaguez está en sí misma referida a trazos capitales, es decir a un trazado y una estructura”¹⁰⁸; de ahí que sea la “forma” “*aquello* que en el estar templado [Gestimmtsein] determina [bestimmt] el temple anímico [Stimmung] mismo”¹⁰⁹. El artista sólo otorga valor a aquello que sabe llegar a ser forma, devenir forma, donde “devenir forma” quiere decir <<abandonarse>>, <<hacerse público>>, determinaciones éstas que concuerdan con el concepto originario de forma, es decir, con el concepto que se desarrolló entre los antiguos griegos.

Con el fin de aclarar esta determinación de la forma que hace Nietzsche, Heidegger explica: “forma, el latín *forma*, corresponde al griego ἔμμη! Es el límite y la delimitación que contiene, lo que lleva a un ente a lo que es, de manera tal que se yergue en sí mismo: la figura. Lo que así se yergue es aquello como lo que el ente se muestra, su aspecto, ἔμμη, aquello por lo cual y en lo cual sale al exterior, se expone, se hace público, comparece y accede al puro aparecer.”¹¹⁰

De este modo, nos encontramos con que aquello que fundamenta el ámbito donde será posible la embriaguez es la forma, en tanto esta última es la única que determina y delimita aquel ámbito en el que el estado de acrecentamiento de fuerza y de plenitud del ente se colma a sí mismo, permitiéndole ser llevado a lo abierto.

Así pues, la presente interpretación que Heidegger desarrolla respecto a la estética de Nietzsche, nos ha presentado a la embriaguez como la disposición afectiva fundamental del hombre en el ámbito estético. Dando con esto, un aporte esencial a la investigación llevada a cabo en este trabajo. Y con la cual le damos término, aunque sabemos que con esto, aún cuando sea un aporte a su investigación, el tema no ha sido agotado.

Bibliografía

Los filósofos presocráticos; Editorial Gredos, Madrid, 2001; Introducción general de Francisco Lisi, traducción y notas de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá; Volumen I.

Jacob Burkhardt, *Historia de la cultura griega*; en cinco volúmenes, Editorial Iberia, Barcelona, 1953; vol. II, traducción de Eugenio Imaz.

E. R. Dodds, “El menadismo”; Apéndice I a su libro *Los griegos y lo irracional*; Revista de Occidente, Madrid, 1960; Traducción de María Araujo.

Bacantes, Eurípides; en el Tomo III de *Tragedias*, Editorial Gredos, Madrid, 2000; Introducciones, traducción y notas de Carlos García Gual.

Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*; Alianza Editorial, Madrid, 1989; Traducción de Andrés Sánchez Pascual.

Martin Heidegger, *Ser y Tiempo*; Editorial Universitaria, Santiago, 1998; Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C.

Nietzsche, Tomo I; Ediciones Destino, Colección Áncora y Delfín, Barcelona, 2000; Traducción de Juan Luis Vermal.

Friedrich Nietzsche, “El drama musical griego”, “Sócrates y la tragedia”, “La visión dionisiaca del mundo”, y *El nacimiento de la tragedia* en *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*; Alianza Editorial, Madrid, 2001; Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual.

El viajero y su sombra, Friedrich Nietzsche; Editores mexicanos unidos; Traducción de Pedro González Blanco

Así habló Zaratustra, Friedrich Nietzsche; Alianza Editorial, Madrid, 1992; Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual

La ciencia jovial, “LA GAYA CIENCIA”; Monte Avila Editores, Caracas, 1985; Traducción de José Jara.

El ocaso de los ídolos, en *Obras Selectas*; EDIMAT Libros, Madrid; Traducción de Francisco Javier Carretero Moreno, Estudio preliminar de cada obra: Enrique López Castellón.

Ecce homo; EDIMAT LIBROS, Madrid; Estudio preliminar de Enrique López Castellón, y Traducción de Francisco Javier Carretero Moreno

La voluntad de poder; Editorial EDAF. S. A., Madrid, 2001; Prólogo de Dolores Castrillo Mirat, Traducción de Aníbal Froufe.

Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, München, 1999:

Vol. 1. “Das griechische Musikdrama”, “Sócrates und die Tragoedie”, “Die dionysische Weltanschauung”, *Die Geburt der Tragödie*

Vol. 2. “Der Wanderer und sein Schatten”

Vol. 3. Die fröhliche Wissenschaft (vol. 3)

Vol. 4. Also sprach Zarathustra

Vol. 6. Götzen-Dämmerung, *Ecce homo*

Vol. 7. Nachlass 1869-1874

Vol. 13. Nachlass 1887-1889