

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Sólo como fenómeno estético está justificada la existencia

Una revisión al fundamento de la existencia según Nietzsche

Informe Final de Seminario para optar al grado de Licenciado en Filosofía

ALUMNO:

RODRIGO OTEIZA A.

PROFESOR GUIA:

CRISTOBAL HOLZAPFEL

2005

Dedicado a Luis Emilio Placencia García

Agradecimientos

Agradezco profundamente a la familia Barkemeier quienes me recibieron en su hogar en Catemu, San Felipe. Fueron dos semanas importantísimas para terminar de redactar y de ordenar este informe. Creo que sin su humor peculiar mucho de esto no hubiese salido a flote. Agradezco las críticas hechas por Edgar Barkemeier que siempre fueron acompañadas por un empuje de alma hacia delante, lo que fue crucial. Sinceramente Gracias.

“Las *visiones del uno primordial* no pueden ser más que reflejos *adecuados* del *ser*. En la medida que la contradicción es la esencia del uno primordial, éste puede ser al mismo tiempo dolor supremo y placer supremo, la sumersión en el fenómeno es el placer supremo: la voluntad se vuelve totalmente fachada exterior. Esto lo alcanza en el genio. En cada momento la voluntad es éxtasis supremo y dolor supremo al mismo tiempo, piénsese en la idealidad de los sueños en el cerebro del que se ahoga, un tiempo infinito contenido en un segundo. El fenómeno como *lo que deviene*. El *uno primordial* contempla al genio, que ve el fenómeno puramente como fenómeno: ésta es la cima del éxtasis del mundo. Pero, en tanto que el genio mismo es mero fenómeno, debe *devenir*; en tanto que debe contemplar la pluralidad de los fenómenos, ha de estar presente. En cuanto es un reflejo adecuado del uno primordial, es la imagen de la contradicción y la imagen del dolor. Cada fenómeno es entonces, al mismo tiempo, el propio uno primordial: todo sufrimiento y sensación es *sufrimiento primordial*, sólo que ahora visto a través del fenómeno, localizado en la red del tiempo. *Nuestro dolor es un dolor representado*: nuestra representación queda siempre suspendida de la representación. Nuestra vida es una vida *representada*. No avanzamos un paso. La libertad del querer, toda actividad es sólo representación por esto la actividad del genio es también representación. *Esos reflejos en el genio son reflejos del fenómeno*, ya no del uno primordial; como *copias de*

la copia, son los momentos de reposo más puros del ser. El verdadero no ser, la obra de arte. Los otros reflejos son sólo la *cara exterior* del *uno primordial*. *El ser se satisface en la apariencia perfecta.*” (F. Nietzsche. Final de 1870-abril de 1871).

“El hombre de conocimiento no sólo tiene que saber amar a sus enemigos: tiene además que saber odiar a sus amigos.” (AhZ, ‘De la virtud dadivosa’, II).

Abreviaturas¹

NT: El nacimiento de la tragedia. Y en ella, VdM: La visión dionisiaca del mundo.

GC: La ciencia jovial. ‘la gaya scienza’.

Fetg: La filosofía en la época trágica de los griegos.

CI: Crepúsculo de los ídolos.

VMem: Sobre verdad y mentira en sentido extramoral.

AhZ: Así habló Zaratustra.

FN: La filosofía de Nietzsche.

AP: Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche.

ETA: Estética y teoría de las artes.

¹La referencia específica de cada una de estas obras está en la bibliografía. (N. del A.).

Introducción

El presente informe tiene su razón de ser en la siguiente pregunta: ¿es posible justificar la existencia de todo lo que es? De forma un poco más breve: ¿por qué todo es? Claramente mi intención no es resolver dicha pregunta –no quiero ser tan pretencioso- sino más bien dar cuenta de una respuesta a ella dada por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* y que dejará vestigios en sus posteriores formulaciones acerca del problema de la apariencia.

Lo que pretendo hacer para dicho objetivo es recorrer los puntos principales de los planteamientos nietzscheanos, dejando en claro los patrones estéticos y psicológicos constitutivos de estos, que elevan la tragedia griega a la categoría de develadora de la esencia del mundo en cuanto representación apolíneo-dionisiaca de la misma; para llegar a la tesis fundamental del libro de Nietzsche: “sólo como *fenómeno estético se justifican* eternamente la existencia y el mundo.”

Primero que todo se define el *pathos trágico* propio de la sabiduría popular de los griegos y de la cual se hace Nietzsche. Según Fink, no se puede llegar a comprender la filosofía de Nietzsche si no se tiene claro este presupuesto ontológico en él. Luego me centro en la *intuición como clave estética-psicológica para todo filosofar*, con lo cual es menester dejar en evidencia que, si bien Apolo y Dioniso son dos fuerzas opuestas que emanan como instintos de la naturaleza y que se identifican con los estados fisiológicos y psicológicos del sueño y la embriaguez, Nietzsche les da el carácter de poderes metafísicos, con lo que se nos cierra el paso a una comprensión clara del texto. Para evitar ambigüedades, haremos las distinciones y relaciones correspondientes. Luego profundizaremos en el sueño y la embriaguez, condiciones fisiológicas necesarias para el desarrollo del arte, despejando lo más posible el camino para pasar a nuestro próximo punto, a saber, *la interpretación del mundo al hilo del arte*. Aquí aparece el artista: el artista primordial y el artista trágico. De esta forma, podremos llegar a mostrar que el arte, como ilusión, es veraz y necesario para poder vivir la vida. Finalmente en *sólo como fenómeno estético se justifican eternamente la existencia y el mundo* se dejará en claro que para Nietzsche la justificación de la existencia y del mundo no proviene de una fuente moral que sustente a toda estética, sino al contrario: sólo es posible la moral por el establecimiento de ciertos pilares estéticos, radicando en ellos la posibilidad de justificación

de la existencia. Esto, sin embargo, ya en el transcurso del trabajo saltará a la vista, por lo cual trataremos de ver cómo más adentrado en su vida la tesis se radicaliza, ya no estando enfocado en la justificación frente a un dios o cosa externa alguna, sino más bien frente a una fuerza vital, la que afirma y se afirma en tanto en el hombre.

Este informe tiene como raíz fundamental *El nacimiento de la tragedia*, pero dos libros serán el tronco interpretativo: “Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche” de L. Guervós y “La filosofía de Nietzsche” de E. Fink. Desde sus perspectivas sale este trabajo a la luz como una explicación aproximativa al sentido estético de la existencia y del mundo, según Nietzsche, en su primera obra.

1. Definición fundamental: Pathos trágico

Siendo un homenaje a Wagner y su drama musical como “obra de arte total” comparable a la tragedia griega, este libro trae una nueva y radical interpretación de los griegos, aunque, como posteriormente reconocerá en su ensayo de autocrítica, se ve opacado por la imagen de Wagner que subyace, “...degradado, por así decirlo, a ser sólo una reflexión preliminar.” (FN, pág.19). Lo primero que hizo Nietzsche para fundamentar teóricamente el drama musical wagneriano, “como extensión del drama trágico griego”, dentro de lo hecho por Schopenhauer, fue una *Metafísica del Artista*. Expresa esta convicción absoluta en distintas cartas y en el prólogo a Richard Wagner. En este último dice que “el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida” (NT, pág. 40). Esta metafísica tenía que mostrar “el modelo del arte y de la vida”, como se daba en la “Grecia posthomérica”, en particular en la tragedia ática, junto con la superación de la dualidad “entre arte y ciencia, apariencia y verdad, en una tensión productiva”. (AP, pág. 188). Al pretender generar un sistema, Nietzsche pensaba encontrar un principio de donde se dedujeran no sólo el arte y la ciencia, sino todo lo que se encuentra en la vida.

Dejemos esto reposar, ya lo retomaremos. Ahora detengámonos en algo que es más importante que esto último, a saber, la definición de lo trágico dada por Nietzsche, que Fink considera como el verdadero problema. Antes de dar esta definición, notemos que lo trágico nos lo va a presentar Nietzsche en clave estética, tomando el rango de principio ontológico fundamental: el arte es la llave que permite el acceso al corazón del mundo, a su esencia. En este sentido, como lo trágico ve la verdadera naturaleza de la realidad, el arte se transforma en el *organon* principal de la filosofía, que deja para el concepto, a lo sumo, el repensar “lo que el arte experimenta creadoramente”, la visión más honda que éste último puede adquirir. “El fenómeno del arte queda situado en el centro: en él y desde él se descifra el mundo...con categorías estéticas formula su intelección ontológica.” (FN, pág.20). El arte no es tan sólo la “auténtica actividad del hombre”, sino que en él, todo lo existente queda esclarecido, iluminado. Pero, esencialmente, lo trágico tiene este privilegio, pues, “es el arte trágico el que conoce la esencia trágica del mundo.” (FN, pág.20).

Lo trágico es la primera fórmula para expresar su experiencia del ser. Este profundo *pathos trágico* del que se hace Nietzsche lo sitúa en una irreparable contraposición con el cristianismo, ya que la idea de redención que el buen cristiano formula choca con sus instintos y sentimientos fundamentales, con su experiencia de la realidad. En el mundo trágico no existe la *salvación de un ente finito en su finitud*, no existe redención del individuo propiamente tal, “rige únicamente la ley inexorable de todo aquello que ha salido desde el fundamento a la existencia particularizada, desgajándose de la vida fluyente del todo.” (FN, pág.20-21). Efectivamente, en el mundo trágico están íntimamente entrelazados vida y muerte, nacimiento y decadencia, lo que hace de este *pathos* no un pesimismo vacío, sino un sentimiento hondo que cruzará toda la obra de Nietzsche, lo que le permitirá liberarse de Schopenhauer.

Este *pathos trágico*, este sentimiento que le embarga y rebasa, es una afirmación de la vida, es un grito jubiloso incluso ante la ruina, decadencia y muerte. Pero nos advierte Fink, al mismo tiempo que nos entrega la definición, que no es una actitud heroica, como una valentía inmotivada: “la afirmación trágica incluso de la desaparición de la propia existencia tiene sus raíces hundidas en el *conocimiento fundamental de que todas las figuras finitas son sólo olas momentáneas en la gran marea de la vida.*” (FN, pág.21, las cursivas son mías). La muerte, el hundimiento del ente finito, no es la aniquilación de la vida en su totalidad, sino el retorno a la esencia, al fundamento de todo lo que se presenta o aparece individualizado.²

² En uno de sus escritos póstumos, de entre 1870 y 1871, Nietzsche nos lo define: “La forma más general del *destino trágico* es la derrota triunfal o el triunfo logrado en la derrota. En cada momento el individuo es vencido; y sin embargo sentimos su aniquilación como un triunfo. Para el héroe trágico es necesario sucumbir por donde va a vencer. En esta crítica contraposición vislumbramos algo de la suprema valoración...de la individuación, la cual necesita el uno primordial para alcanzar su último fin deleitable, de modo que la muerte aparece tan digna y venerable como el nacimiento, y lo que nace debe resolver en la muerte la tarea que le ha sido encomendada como individuo.” Véase ETA, pág. 191. Las cursivas son mías. (N. del A.).

Todo es uno. Esta es la esencia de la sabiduría³, del conocimiento trágico. Vida y muerte están en un eterno movimiento rotatorio y misterioso, donde todo lo que se construye como lleva consigo la destrucción de algo, “unas figuras se forman al romperse otras”, pero siempre para poder construir y destruir, para lo que es la vida. Lo que sale a la luz tiene que hundirse en la noche para que otro salga y se hunda, así es la marea de la vida. Nos dice Fink, citando a Heráclito: “el camino hacia arriba y hacia abajo son uno y el mismo”. (FN, pág.21). Es en este sentido donde Nietzsche encuentra en el pathos trágico la identidad del Hades con Dioniso. Lo figurativo y el informe oleaje, *peras* y *apeiron*, ésta antítesis la descubre en la tragedia griega en un constante vaivén que él denomina ‘lo apolíneo’ y ‘lo dionisiaco’, donde ambos están en lugares distintos. Sólo mucho más adentrado en su vida Nietzsche dirá que lo apolíneo es tan solo un momento de lo dionisiaco.

“Yo había *descubierto* el único símbolo y la única replica de mi experiencia más íntima que la historia posee, - justo por ello había sido el primero en comprender el maravilloso fenómeno de lo dionisiaco”. (EH, pág. 69).

Pero más radical aún es el descubrimiento a través de “un análisis psicológico de los impulsos artísticos que se contradicen entre sí y que operan juntos en la unidad de la obra del arte trágico” (FN, pág.22). Justamente lo apolíneo y lo dionisiaco.

³ Nietzsche la llama en NT (pág. 54) “sabiduría popular griega”, la que se refleja en el sabio Sileno que acompaña a Dioniso por los bosques y que el rey Midas fuerza a revelar lo que sea mejor y más preferible para los hombres, pregunta a la que responde el daímon riendo irónica y potentemente: “Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, *ser nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti - morir pronto.” En cambio en VdM (pág. 252) la llama “filosofía del *pueblo*”, donde Sileno devela a los mortales: “Lo mejor de todo es no existir, lo mejor en segundo lugar, morir pronto.” Safranski, por su parte, nos dice que sabiduría dionisiaca “es la fuerza de soportar la realidad dionisiaca.” Agrega que Nietzsche considera que en Ulises se encarna la sabiduría dionisiaca ya que “éste oye lo horroroso, pero, para conservarse, acepta el encadenamiento de la cultura.” Véase Safranski, R. “Nietzsche. Biografía de su pensamiento.”, traducción del alemán por Raúl Gabás, Tusquets Editores, segunda edición, Barcelona, 2002, pág. 82. (N. del A.)

2. Clave estética-psicológica: la intuición, mirada previa para filosofar

Como peculiar que es su pensar, en *El nacimiento de la tragedia* encontramos que lo primero para Nietzsche es la intuición y que todos los elementos se dan ya desde el comienzo a modo de tesis que se afirma sin más y que ilumina penetrando en la esencia de las cosas. “La intuición es para Nietzsche la mirada previa, que penetra como un rayo en la esencia misma; es adivinación. Sus conocimientos fundamentales poseen siempre la forma de iluminaciones.” (FN, pág.26). Su pensamiento no brota de la especulación, ésta le es ajena; es más bien una “experiencia poética, cercana al símbolo...bajo el dominio de la poesía y del pensamiento...se encuentra desgarrado por su antagonismo.” (FN, pág.26). Aún así, en cuanto adelanta los fenómenos a dilucidar, se emparenta con lo especulativo. Esto está bien marcado en su primera obra, ya que todos los elementos de la obra están en el comienzo, no son un preludio, sino el núcleo de la obra.

“Mucho habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo al discernimiento lógico, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo continuado del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*: de forma similar a como la generación depende de la dualidad de sexos, en lucha permanente y en reconciliación que sólo se produce periódicamente.”. (NT pág.41).

Un conocimiento ganado para la estética aparece como horizonte de su preocupación y para lograrlo exige la certidumbre inmediata de la intuición, puesta de relieve como imagen mítica, pero que es adivinación –como dice Fink. El símbolo mítico y el arte antiguo tomado de los griegos son vistos como manifestación de doctrinas secretas. De esta forma, la teoría estética se amplía hasta convertirse en una interpretación de la comprensión del mundo que se revela en el arte griego. “La obra de arte antigua es la llave de una visión antigua del mundo.” (FN pág. 26-27).

Presentados como dos instintos estéticos, Apolo y Dioniso se contraponen: el primero simboliza el instinto figurativo, lo bello y simétrico, la medida, la luz, el orden; el segundo simboliza el instinto de lo musical, lo caótico, desmesurado, lo informe, el oleaje hirviente de la vida – como dice Fink --, el frenesí sexual. “Apolo y Dioniso son tomados...tan solo como

metáforas para expresar los contrapuestos instintos artísticos de los griegos, como el antagonismo de la figura y la música”. (FN, pág.27). Pero luego Nietzsche ilustra este antagonismo con las contraposiciones fisiológicas del *sueño* y la *embriaguez*, respectivamente, dos estados donde la delicia de la existencia es alcanzada por el hombre. Pasa así, de un salto, a la psicología, donde el sueño es creador de imágenes en el hombre de manera inconsciente, donde los mundos aparecen mágicamente como bella apariencia, que da felicidad en “la contemplación neta y precisa...es una fuerza plástica, una visión creadora”. (FN, pág.27). El sueño también es creador de la apariencia en la realidad, ya que es la imagen divina del principio de individuación “por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y toda la sabiduría de la ‘apariencia’, junto con su belleza.” (NT pág.45). Es decir, Apolo simboliza el fundamento de la fragmentación, la división y la particularización, de todo lo que se nos presenta como existente en este mundo. Esto apunta a espacio y tiempo, aquello que junta pero que a la vez mantiene separado a un ente de otro; donde comienza uno, el otro acaba. Todo lo que se llaman comúnmente cosas, es “una realidad inabarcable de realidades distintas, separadas, pero, sin embargo, juntas y reunidas en la unidad del espacio y el tiempo. Esta visión del mundo...está prisionera de una apariencia...; está engañada por el velo de Maya.”. (FN, pág. 28).

Esta apariencia es el mundo de los fenómenos que solo sale a nuestro encuentro en las formas puras de espacio y tiempo. Pero en cuanto cosa en sí, el mundo es una corriente única, ininterrumpida; *todo es uno en realidad*. Esta distinción la toma de Schopenhauer, el cual piensa a fenómeno y cosa en sí como representación y voluntad, respectivamente. Nietzsche sigue sus huellas pero como sueño y embriaguez. De esta forma salta desde “el *sueño humano al sueño del Ser primordial mismo...eleva...una psicología del instinto artístico del hombre, a la categoría de un principio del universo*. Lo que en un principio era una tendencia humana se transforma en un poder ontológico. Nietzsche aquí emplea una analogía: al sueño humano creador de imágenes *corresponde el poder ontológico* que produce figuras e imágenes, al cuál da el nombre de Apolo...es el creador del mundo de los fenómenos... [que] es un engaño...La psicología se transforma con ello en una metafísica extraña.”. (FN, pág. 28 las cursivas son mías). Es el ser transmutado en el símbolo del dios Apolo, el que provee del sueño creador de imágenes y que, a la vez, lo engaña con la bella apariencia. Lo mismo para la embriaguez: el estado humano donde da la impresión que se rompen todas las barreras, límites y formas, resulta ser el orden cósmico que hace del sujeto una obra de arte, el todo primordial lo atraviesa por completo, ya no hay diferencia.

“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”. (NT pág.47).

Todo lo particularizado se destruye, disolviéndose en la marea eterna e incesante, en el ímpetu vital. De esta forma se interpreta el mundo al hilo del arte y ya desde un comienzo, sin ir mas allá del primer capítulo, están presentes todos los elementos de esta obra. “La metafísica estética de Nietzsche nos sale...como una visión única, grandiosamente cerrada en sí misma...en ningún momento se reflexiona sobre la razón o la sinrazón de la concepción ontológica que le sirve de base.”. (FN, pág. 29). Detengámonos a revisar los puntos más importantes comentados por Fink, de manera que florezca su contenido.

2.1 Apolo y Dioniso

Toda la estética de Nietzsche se funda en la duplicidad genética de lo apolineo y de lo dionisiaco. Son como “metáforas funcionales que articulan su estética de principio a fin.” (AP, pág. 219). Son los polos de los que se constituye la ley universal del mundo, a saber, lo negativo y lo positivo, pero, eso sí, complementarios. Es como si desde sus radicales extremos partieran a un encuentro que tiene como objetivo sacar a luz la esencia trágica de la naturaleza, de la cual se componen. “La función antinómica de la mentira agradable que representa el hecho trágico no puede alcanzar su finalidad mas que en la lucha en que cada una de esas dos divinidades artísticas ejerce su función: la de luchar una contra la otra. La función de cada una de esas fuerzas y su razón de ser están en su contraria.”(AP, pág. 220). Tiene que ser en su contrario y sólo en él, ya que en éste radica la posibilidad del despliegue de lo profundo que los aúna, de su matriz trágica.

La relación entre ser y aparecer, en cuanto problema metafísico, constituye el fundamento de la filosofía trágica que plantea Nietzsche. Pero Nietzsche lo saca a luz introduciendo los principios mitológicos que simbolizan “la contradicción, la fuerza, la inestabilidad, la lucha y la rivalidad. Con ello se desvía de la orientación común de derivar las artes de un principio único...Son dos tipos de experiencia estética...dos mundos completamente distintos, tanto en

su origen como en sus objetivos, de tal manera que el arte quedaría ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*...” (AP, pág. 220).⁴

La posición de Nietzsche frente a estos dos principios es ambigua, aunque intencionalmente. En un comienzo son presentados como principios que se complementan, así como los dos sexos. En la sección 21 se presentan como una hermandad de dos divinidades, lo que los acercaría y asemejaría más. Pero a veces Dioniso se presenta de tal forma que Apolo desaparece frente a él, es decir, hay veces en que lo dionisiaco se presenta como lo opuesto a lo apolíneo y otras veces como un poder universal fundamental. Justamente el problema que ve Fink y que podría quedar reducido a la siguiente pregunta: ¿Apolo y Dioniso son fuerzas de la naturaleza contrarias o Dioniso es el fundamento del cual emana Apolo como todo lo existente en este mundo?

Es cierto que estas variaciones son chocantes, pero sólo aparentemente son contradictorias, pues “se resuelven en el momento en que nos damos cuenta de lo que Nietzsche prefiere *no* decir, o sea, que lo dionisiaco *puro* nunca se da en el arte, y que la dialéctica entre ambas fuerzas artísticas es patente en todas las formas y aspectos del arte. Ambas tendencias están presentes siempre, aunque en grados diversos. En este sentido, por ejemplo, el coro de la tragedia, en cuanto composición de música y palabra, es ambos; el héroe es tanto dionisiaco como apolíneo, etc... ¿Por qué apela a esas dos nuevas divinidades para fundamentar su estética y articular, a partir de ellas, toda su filosofía?” (AP, pág. 221-222). Hay un problema histórico-filológico detrás, y que Nietzsche se lo planteó, el que consiste en tratar de dilucidar cómo el pueblo griego, de tendencia apolínea, sujetó con bellas cadenas la fuerza de lo dionisiaco, cuál fue la estrategia para amarrar a las bestias de la naturaleza, “...por qué el apolinismo griego se desarrolló a partir de un subsuelo dionisiaco, o por qué el pueblo griego

⁴ En abril de 1871 Nietzsche escribe: “...pienso que interpreto correctamente ‘ingenuo’ como lo ‘puramente apolíneo’, ‘como la apariencia de la apariencia’, y, al contrario, ‘sentimental’, como lo ‘nacido en la lucha del conocimiento trágico y de la mística’. En cambio, que lo totalmente opuesto a lo ingenuo y lo apolíneo es lo ‘dionisiaco’, es decir, todo arte que no es ‘apariencia de la apariencia’, sino ‘apariencia del ser’, reflejo del eterno uno primordial, por lo que todo nuestro mundo empírico, desde el punto de vista del uno primordial, es una obra de arte dionisiaca; o desde nuestro punto de vista, la música.” Véase ETA, pág. 190-191. (N. del A.).

se percató de la necesidad de convertirse en apolíneo...” (AP, pág. 222). La clave para entender el problema la encontramos en cómo pensaron los griegos a sus dioses: son proyecciones de sus propias necesidades.

“El griego conoció los horrores y espantos de la existencia, mas, para poder vivir, los encubrió: una cruz oculta bajo rosas, según el símbolo de Goethe. Aquel Olimpo luminoso logró imponerse únicamente porque el imperio tenebroso del Destino, el cual dispone una temprana muerte para Aquiles y un matrimonio atroz para Edipo, debía quedar ocultado por las resplandecientes figuras de Zeus, de Apolo, de Hermes, etc. Si a aquel *mundo intermedio* alguien le hubiera quitado el *brillo* artístico, habría sido necesario seguir la sabiduría del dios de los bosques, acompañante de *Dioniso*. Esa *necesidad* fue la que hizo que el genio artístico de este pueblo crease esos dioses.” (VdM, pág. 252).

Guervós cita a dos autores, Silk y Stern, quienes analizan la polaridad, que se encuentra a la base de lo apolíneo y lo dionisiaco, “dentro de los tres ámbitos en los que se desarrolla: el estético, el psicológico y el metafísico.” (AP, pág. 225). Justamente los tres ámbitos que para Fink llevan a los planteamientos de Nietzsche a desembocar en una metafísica extraña. En lo estético, lo apolíneo y lo dionisiaco se refieren a cualquier tendencia artística o cultural, o las distintas manifestaciones que son la exteriorización de los impulsos psicológicos. En el plano psicológico se refieren a impulsos humanos, instintos bajo los que se subsumen modos de percibir, experimentar, expresar y responder a la realidad. Pero en el plano metafísico denotan las condiciones de existencia aprehendidas a través de la operación de los impulsos o los mismos impulsos que pertenecen al cosmos intemporal. En este último plano no son paralelos, ya que lo dionisiaco es el mundo tal cual es: ontológicamente Dioniso es el corazón del mundo, y Apolo es la deificación, lo que humanamente hacemos del mundo, es decir, Dioniso es primario y Apolo es secundario, tan sólo un reflejo individuado de lo dionisiaco. En los dos primeros planos aparecen como realidades paralelas, aún siendo Dioniso más poderoso, determinadas por el plano metafísico. (AP, pág. 225-226).

Analicemos la simbología de ambos principios. Lo apolíneo nos aparece ya desde un comienzo sin una definición clara: su función es ambigua. Nietzsche lo ocupa en dos sentidos fundamentalmente: cuando se habla del arte y cuando se habla de la metafísica. Pero todo transcurso significativo de esta figura simbólica debemos entenderlo a la luz de Schopenhauer. En sentido metafísico, entonces, refleja el mundo de la representación que está sujeto al principio de individuación. “Es la conciencia del mundo que, mediante las formas de espacio y tiempo, establece el límite de las cosas, las cuales se relacionan de un modo causal.”

Metafísicamente hablando no mantiene ninguna relación con la belleza, “ya que el objeto del conocimiento es el mundo de dicho *pincipium individuationis*, que puede o no ser experimentado como belleza.” (AP, pág. 227).

Pero se afirma también en él el arte en cuanto *producción mimética*, es decir, que las apariencias se reflejan en el arte, el que trata de llevar “lo que es” a un estado superior de perfección mediante la representación. “En realidad es un mundo de sueños, no un mundo inteligible. Se puede decir entonces que la estética apolínea es la metafísica apolínea percibida como belleza”, lo que no quiere decir que niegue a lo dionisiaco, ya que “no lo oculta, sino que simplemente lo vela. Esto sucede en virtud de la característica de Apolo, dios de la distancia...rechaza todo lo que es demasiado íntimo, la esencia de las cosas, porque lo profundo quiebra las ilusiones superficiales de la existencia...La superficialidad de lo apolíneo deja al hombre-artista desprotegido frente al sufrimiento, a pesar de que su arte trata de convencernos del gozo de la existencia mediante la glorificación de la realidad fenomenal. En términos schopenhauerianos diríamos que lo apolíneo se entiende como el fenómeno de lo dionisiaco.” (AP, pág. 227-228). Su elemento propio es la belleza, ya que es el dios de la luz: tras él están las nociones de forma y apariencia.

La apariencia fija el límite donde gobierna Apolo, la idea de limitación, el reino de la forma y la medida, deja en claro el mundo cerrado que se protege por la finitud de las mismas. Pero la idea de límite presupone ya la idea de algo ilimitado que supera la apariencia: he aquí su carácter de protector. “Por eso los griegos eran conscientes de que lo apolíneo no ofrecía toda la verdad sobre el mundo, se mentían a sí mismos...Esta tendencia artística en el pueblo heleno se llegó a interpretar como una fuerza natural curativa, que aleja del espíritu cualquier tendencia pesimista o nihilista.” (AP, pág. 228).

En cuanto representa el mundo de la forma, Apolo aparece como delimitación, implicancia inmediata de la apariencia. Esta cualidad de Apolo lo convierte en el dios de la escultura, situado junto a Medusa, que petrifica a todo el que la contempla y mira. Nietzsche interpreta a ésta como la fuerza artística que trata de limitar la fuerza dionisiaca, dándole una forma que desemboca en el arte dórico. También la confianza y la seguridad son parte de la naturaleza apolínea.

La apariencia es deslumbrante y aquietadora, pero siempre frente a otra realidad que sacude como un grito de espanto y dolor, realidad que el pueblo griego no ignoró: “al mismo tiempo

que era consciente de que lo apolíneo no podía mitigar o reprimir el ímpetu dionisiaco que, igual que un río impetuoso, penetraba en Grecia como elemento redentor y transfigurador.”(AP, pág. 229). Sólo Apolo es originariamente el dios del arte en Grecia. Dioniso irrumpe desde Asia.

“Pero el mundo griego nunca había corrido mayor peligro que cuando se produjo la tempestuosa irrupción del nuevo dios. A su vez, nunca la sabiduría del Apolo délfico se mostró a una luz más bella. Al principio resistiéndose a hacerlo, envolvió al potente adversario en el más delicado de los tejidos, de modo que éste apenas pudo advertir que iba caminando semiprisionero. Debido a que los sacerdotes délficos adivinaron el profundo efecto del nuevo culto sobre los procesos sociales de regeneración y lo favorecieron de acuerdo con sus propósitos político-religiosos, debido a que el artista apolíneo sacó enseñanzas, con discreta moderación, del arte revolucionario de los cultos báquicos, debido, finalmente, a que en el culto délfico el dominio del año quedó repartido entre Apolo y Dioniso, ambos salieron, por así decirlo, vencedores en el certamen que los enfrentaba: una reconciliación celebrada en el campo de batalla.” (VdM, pág. 248).

Dioniso fue aceptado y acogido en el mundo apolíneo de la bella apariencia, pero provocó una revolución voluptuosa en todos los ámbitos de la vida y más marcadamente en el arte. Fue una verdadera osadía la de éste pueblo, ya que podría haber terminado todo en ruinas. “De esta forma, la cultura de los primeros griegos se origina a partir de una reconciliación de los dos enemigos, con lo cual se crea un *mundo intermedio* entre la verdad dionisiaca y la apolínea, y se llega a establecer un equilibrio entre la medida y la desmesura celebrada por las primeras tragedias áticas.” (AP, pág. 230).⁵ Por primera vez en Grecia la destrucción de lo individuado, del principio de individuación, se celebra como un fenómeno artístico de reconciliación del hombre con su madre, la naturaleza.

⁵ En el otoño de 1885 Nietzsche escribe: “El arte trágico...es descrito como la reconciliación de Apolo y Dioniso; el fenómeno asume el significado más profundo de la mano de Dioniso: y éste fenómeno es, sin embargo, negado, y negado con *placer*. Esto está dirigido contra la doctrina schopenhaueriana de la resignación como consideración trágica del mundo...Un afán de mito trágico (de ‘religión e incluso de religión pesimista) (como una campana protectora donde lo que crece florece).” Véase ETA, pág. 72. (N. del A.).

Las fiestas ditirámicas, *las dionisiacas*⁶, representadas mitológicamente por un hombre-macho cabrío, el sátiro, nos las podemos imaginar como desbocadas y “dadas a un frenesí sexual y orgiástico...el dios que renace periódicamente a la vida, es el mejor símbolo de la afirmación de la vida. Pues bien, en esta construcción histórico-cultural llevada a cabo con elementos mitológicos hay una respuesta a la cuestión sobre el nexo del individuo con su mundo. Cuando el hombre vuelve sobre sí mismo, no es empujado a un fundamento racional, tampoco a un mero punto de existencia, sino a una forma.” (AP, pág. 230). Necesita de una limitación, de un principio que lo recoja sobre sí mismo a modo de un orden que le sea intrínseco y lo distancie de lo general, que lo haga un ser particular: el principio de individuación. Pero tan sólo como forma él vuelve sobre sí mismo se distancia de los otros. “Sin embargo, él es sólo forma en el medio de la representación. Y sólo en la representación de sí mismo, en algo que él hace de sí mismo, alcanza el individuo un significado. Luego es en la forma sensible de la ilusión donde se crea el individuo ‘lo otro’ y lo que está enfrente del mundo, del que él se limita en la autoformación, según una imagen.” (AP, pág. 230-231).

Nietzsche explica ambos principios, lo apolíneo y lo dionisiaco, realizando una analogía fundamental entre arte y naturaleza. El arte sigue, imita el modelo de generación natural y evolución: se desarrolla según la lucha, el apareamiento, el nacimiento, la generación. Por esto decimos que las fuerzas de la naturaleza única, los instintos artísticos de la *physis*, son Apolo y Dioniso. Ellos, en cuanto fuerzas de la naturaleza, representan para el artista y por el artista el acto de producir de la naturaleza. La naturaleza, según la Grecia clásica, es la instancia generadora de vida. En este sentido la palabra *physis* significa engendrar, procrear, con lo cual entendemos la naturaleza como la génesis o devenir de las cosas que tienen un crecimiento propio: el acto propio del producirse. En este sentido, Apolo y Dioniso brotan de la naturaleza sin mediación del artista humano. “Esta idea de ‘naturaleza’ de la Grecia clásica...tiene una fuerza intuitiva sumamente productiva de la que carecen los planteamientos racionales y científicos que impregnan nuestra civilización occidental. Así, pues, las potencias que generan la obra de arte [Apolo y Dioniso]...nos remiten al *acto de producir* sobre el que se establece el paradigma del crecimiento.” La naturaleza única brota cómo dos instintos y

⁶ En el otoño de 1869 Nietzsche escribe: “En los griegos, los comienzos del drama se remontan a las expresiones inexplicables de los instintos populares; en esas fiestas orgiásticas de Dioniso reinaba tal grado del estar fuera de sí, ékstasis, que los hombres se sentían y se comportaban como transformados y hechizados...” Véase ETA, pág. 80-81. (N. del A.).

fuerzas artísticas que el griego simboliza como Apolo y Dioniso, es decir, ambos serían instintos artísticos de la *physis*. Como son fuerzas de la naturaleza manifestadas de modo artístico, “sólo el artista sabe algo de la esencia verdadera de la naturaleza.” (AP, pág. 231-232). Nietzsche no explica esto, lo entrega como presupuesto general y esencial de la actividad artística.

“Hasta ahora hemos venido considerando lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, sin mediación del artista humano, y en las cuales encuentran satisfacción por vez primera y por vía directa los instintos artísticos de aquélla: por un lado, como mundo de imágenes del sueño, cuya perfección no mantiene conexión ninguna con la altura intelectual o con la cultura artística del hombre individual, por otro lado, como realidad embriagada, la cual, a su vez, no presta atención a ese hombre, sino que intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad.” (NT, pág. 48).

Esas dos fuerzas artísticas son responsables de los distintos géneros del arte, fuerzas que disponen del hombre con o sin la voluntad de éste. El arte en cuanto producción estética del hombre, es tan sólo un derivado de las fuerzas creadoras de la naturaleza. Pero el júbilo artístico es alcanzado por la naturaleza sólo en lo dionisiaco: en la embriaguez se revela el más propio poder de la naturaleza, donde el instinto creador se apodera del individuo sirviéndose de él como instrumento de expresión de la naturaleza. Dioniso de esta forma es “el *fundamento natural* de toda *poiesis* artística, y por eso en el culto dionisiaco ‘la naturaleza se desvelaba y hablaba de su secreto con una claridad espantosa, con un tono frente al cual la seductora apariencia casi perdía su poder’. Pero con Dioniso el hombre se reconcilia con la naturaleza, la cual deja de ser hostil para dispensar sus dones en abundancia.” (AP, pág. 233). Las fiestas dionisiacas transformaban el mundo mágica y totalmente, momento en que el hombre vuelve a beber del pecho de la naturaleza.⁷

⁷ Al respecto, Rüdiger Safransky hace la siguiente descripción: “Seduce en lo dionisiaco una triple eliminación del límite, una triple superación del principio de individuación. El hombre supera los propios límites para pasar a la naturaleza, se siente uno con ella. En lo orgiástico, en el amor y en la embriaguez de la masa también se deshace el límite con el otro hombre. Y el tercer límite es destruido en el interior del individuo. La consciencia se abre a lo inconsciente. Un yo que se aferra angustiado a su identidad tiene que experimentar como amenazadora esta triple destrucción del límite. Frente a esto, la disposición al placer del ocaso sería dionisiaca.” Véase Safransky, R. *Op. Cit.* 69. (N. del A.).

“Un mensajero narra que, en el calor del mediodía, ha subido con los rebaños a las cumbres de las montañas: es el momento justo y el lugar justo para ver cosas no vistas; ahora Pan duerme, ahora el cielo es el trasfondo inmóvil de una aureola, ahora *florece* el día. En una pradera el mensajero divisa tres coros de mujeres, que yacen diseminados por el suelo en actitud decente: muchas mujeres se han apoyado en troncos de abetos: todas las cosas dormitan. De repente la madre de Penteo comienza a dar gritos de júbilo, el sueño queda ahuyentado, todas se ponen de pie, un modelo de nobles costumbres; las jóvenes muchachas y las mujeres dejan caer los rizos sobre los hombros, la piel de venado es puesta en orden, si, al dormir, los lazos y las cintas se habían soltado. Las mujeres se ciñen con serpientes, que lamén confiadamente sus mejillas, algunas toman en sus brazos lobos y venados jóvenes y los amamantan. Todas se adornan con coronas de hiedra y con enredaderas; una percusión con el tirso en las rocas, y el agua sale a borbotones; un golpe con el bastón en el suelo, y un manantial de vino brota. Dulce miel destila de las ramas; basta que alguien toque el suelo con las puntas de los pies para que brote leche blanca como la nieve.” (VdM, pág. 250-251).

La actividad apolínea, el interés por las formas bellas, no se separa de un interés práctico como lo venía pensando la tradición kantiana, incluyendo a Schopenhauer. Por el contrario, es *la respuesta práctica a una necesidad humana* que urge, a saber, demarcar el mundo, ordenar lo que intrínsecamente es caótico, mostrando una perfección aparente. “Schopenhauer insistía en separar la contemplación estética de la necesidad práctica y del interés particular, y veía la finalidad principal del arte en su habilidad para liberar al espectador del interés práctico. Pero, por otra parte, él encuentra una función para el arte en la vida del espectador al inculcar en él la renuncia a la vida.” (AP, pág. 233). Al introducir a Apolo, ya nos habla Nietzsche de aquellas artes que hacen digna y posible vivir la vida, con lo cual queda claro que no es posible comprender la belleza si no se conecta con las necesidades prácticas de todo ser humano. La necesidad principal es la de dar sentido y, por ende, afirmar la vida aun siendo consciente de lo que en ella radica velado por el arte. He aquí el sentido de la afirmación: ver a la ciencia con la óptica del arte y el arte con la óptica de la vida.

El artista más que ser tan sólo un imitador de la naturaleza, es un órgano ejecutor de la misma. Razón por la cual, el principio aristotélico de la mimesis toma aquí un sentido y significado más profundo. Es cierto que en *El nacimiento de la tragedia* es fiel a la definición clásica de *mimesis*, en cuanto imitación de la naturaleza, “pero al mismo tiempo considera a la naturaleza como un principio de arte y el arte como una segunda naturaleza.” (AP, pág. 233).

“Con respecto a esos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un «imitador», y, ciertamente, o un artista apolíneo del sueño o un artista

dionisiaco de la embriaguez, o en fin - como, por ejemplo, en la tragedia griega - a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez...” (NT, *Ibíd.*).⁸

Parece ser que en *El nacimiento de la tragedia* están en juego dos conceptos de arte distintos. Por una parte, el arte que sería de orden del principio cósmico de la naturaleza, vale decir, del arte universal, y, por otra parte, uno de orden especial que remite a la actividad creadora del hombre. De esta forma podemos entender al artista que nos plantea Nietzsche tanto como un imitador como un órgano ejecutor de la naturaleza, la cual es, en último término, la voluntad o el artista dionisiaco primordial. Entonces, el arte no lo podemos, de buenas a primeras, reducir a una mera imitación de la naturaleza o del mundo empírico, como es el caso del arte realista.⁹

“...el arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla.” (NT, pág. 197).

Esto se entiende si pensamos que la naturaleza no es el objeto del arte, sino, más bien, el sujeto de éste. La naturaleza es autora de la creación artística “que crea el mundo empírico en tanto que mundo de la apariencia. Y en este sentido se puede hablar de una ‘metafísica del arte’ o de una metafísica de lo bello. Pero lo que debe ser imitado no es la realidad producida por la naturaleza, sino la naturaleza como realidad creadora en sí misma.” (AP, pág. 234).

“En el arte dionisiaco y en su simbolismo trágico la naturaleza misma nos interpela con su voz verdadera, no cambiada: ‘¡Sed como yo! ¡Sed, bajo el cambio incesante de las apariencias, la madre primordial que eternamente crea, que eternamente compele a existir, que eternamente se apacigua con este cambio de las apariencias!’.” (NT, pág. 145).

⁸ A fines de 1870 Nietzsche escribe: “De la unión de dolor y placer en la esencia del mundo es de lo que vivimos. Sólo somos envoltura alrededor de ese núcleo inmortal. En tanto que se rompe por la representación del dolor primordial, *nuestra propia existencia* es un acto artístico constante. Por eso la creación del artista es *imitación* de la *naturaleza* en el sentido más profundo.” Véase ETA, pág. 191. (N. del A.).

⁹ A fines de 1880 Nietzsche escribe: “El realismo en el arte es un espejismo. Devolvéis lo que os trae y os fascina en las cosas, ¡pero esas sensaciones no las despiertan, con seguridad, los *realia*! ¡Sólo desconocéis cuál es la causa de las sensaciones! ¡Todo arte bueno *ha creído erróneamente* que era realista!” Véase ETA, pág. 88. (N. del A.).

Encontramos así dos maneras o modos de la apariencia. Uno que consiste en la “realidad empírica en cuanto naturaleza” y el otro donde “el mundo apolineo, pertenece al dominio del arte. El modelo de imitación es, por tanto, la vida creadora misma, es decir, la misma energía productiva.”(AP, pág. 234). En el genio es más claro, pues el sentimiento místico de unidad con lo Uno primordial, lleva a éste a imitar la fuerza creadora de la vida, acontecimiento dionisiaco del cual el griego escapaba como si el caos mismo se le presentara al modo de un abismo de la existencia del cual no se sabe si saldrá; es aquí donde el genio es capaz de lanzarse ante lo que lo posee y sacar de este fondo doloroso e inhóspito “la sobreabundancia que encierra en sí mismo y la fuerza creadora que despliega, una potencia plástica generadora de apariencias y de ilusiones.” (AP, pág. 235).

“El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar la vuelta a los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador.” (NT, pág. 69).¹⁰

Como ya dijimos, en lo dionisiaco y tan sólo en él la reconciliación entre el hombre y la naturaleza se dan de forma apoteósica y milagrosa. La unidad perdida para el hombre con lo originario, vuelve a encausarse en un flujo de la celebración dionisiaca de la vuelta a lo

¹⁰ En el verano de 1872 Nietzsche escribe: “El hombre y el genio se oponen en la medida en que el primero es completamente obra de arte sin llegar a ser consciente, porque en él la satisfacción como en otra obra de arte pertenece por completo a otra esfera de conocimiento y reflexión: en este sentido pertenece a la naturaleza, que no es otra cosa que un reflejo, en forma de visión, del uno primordial. En el genio, por el contrario – aparte del significado que le corresponda como hombre-, existe al mismo tiempo esa facultad, propia de otras esferas, de sentir el éxtasis de la visión misma. si la satisfacción en el hombre que sueña sólo se revela de forma crepuscular, el genio es capaz de la suprema satisfacción en ese estado...él mismo domina ese estado y puede provocarlo él solo a partir de sí mismo...la totalidad de la *vida despierta* del hombre individual como una preparación para el sueño...*el conjunto de la vida onírica de muchos hombres* es, por su parte, la preparación del *genio*.” Véase ETA, pág. 134. El tema del genio en Nietzsche es particularmente complejo y de enorme crudeza, ya que denotaría un proceso trágico-social para la preparación de éste: La esclavitud. Al respecto véase Safranski, R. *Op. Cit* 61-88. (N. del A.).

primigenio. La unidad conquistada deja al descubierto la esencia de lo Uno, sin ser el hombre el que gobierne o domine sobre ella con sus instintos, sino que ahora él es la expresión visible de ella: el poder artístico de la naturaleza se ha revelado en él en tanto momento de ésta. Ahora podemos decir que el artista ya no es artista, se ha convertido en obra de arte. “La unidad de la naturaleza...se celebra como la base o el fundamento de la conciliación de esos dos instintos artísticos, que como los luchadores de Heráclito, se enfrentan en una lucha eterna sobre el gran anfiteatro cósmico, lucha que los une y los separa.” (AP, pág. 236).

“De la lucha de los contrarios surge el devenir; una determinada cualidad que aparentemente se establece como duradera no es sino la manifestación momentánea de la prevalencia casual de uno de los luchadores sobre el otro; mas no por ello finaliza el combate: continúa sin cesar durante toda la eternidad.” (Fetg, pág. 61).

En consecuencia, es la naturaleza la que produce los estados artísticos directamente, en cuanto anterior a cualquier creación artística humana. Dichos estados son el sueño, que se forma a partir del instinto apolíneo, y la embriaguez, a partir del instinto dionisiaco. Entonces, las distintas obras de artes vendrían a ser imitaciones de estos estados artísticos. “Las formas producidas por las artes plásticas, de esencia apolínea, imitan la bella apariencia de los mundos del sueño, mientras que las melodías y las armonías creadas por la música, el arte dionisiaco por excelencia, tienen un poder análogo al de la embriaguez.” (AP, pág. 235). Con estos focos de luz vemos al hombre en su realidad más profunda como proyección e imagen puestas en la gran comedia de la vida por el único artista primordial, por el verdadero genio creador, y, a la vez, único espectador. Pero también el mundo entero está en la misma condición. Ahora comprendemos

“...que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte - pues sólo como *fenómeno estético* están eternamente *justificados* la existencia y el mundo: - mientras que, ciertamente, nuestra consciencia acerca de ese significado nuestro apenas es distinta de la que unos guerreros pintados sobre un lienzo tienen de la batalla representada en el mismo.” (NT, pág. 69).

Nietzsche, por esta razón, llama a la naturaleza, al Uno primordial, dios artista ajeno a toda moral, el que rompe el principio de individuación, creado de su propia mano apolínea, con sus tendencias dionisiacas.

“El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte, camina tan extático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. La potencia artística de la naturaleza, no ya la de un ser humano individual, es la que aquí se revela: un barro más noble, un mármol más precioso son aquí

amasados y tallados: el ser humano. Este ser humano configurado por el artista Dioniso mantiene con la naturaleza la misma relación que la estatua mantiene con el artista apolíneo.” (VdM, pág. 246-247).

Apolo y Dioniso en cuanto estados artísticos que trascienden al hombre, se objetivan en estados específicos psíquicos y físicos: sus efectos se manifiestan en el sueño y la embriaguez respectivamente. “Son términos que se usan metafóricamente y que, de un modo analógico, explican la transfiguración que experimenta el artista con incidencias fisiológicas.” (AP, pág. 237). Son los dos estados en los que el hombre siente el placer de la existencia, los que ejemplifican el estado artístico.

“Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros.” (NT, pág. 52).

Estos dos estados también son parte de la naturaleza y su ritmo interno, razón por la cual Nietzsche los llama fisiológicos. Son impulsos o instintos necesarios para la creación artística del hombre. En relación con el conocimiento, responden más bien a ser antídotos, pero que nunca dejan de provenir de lo más profundo de la naturaleza pero ahora en cuanto humana; son, en definitiva, una respuesta a una poderosa necesidad. De ahí que las diferentes formas de arte tengan sus orígenes en estos impulsos básicos y elementales, y emerjan como respuestas a fuertes necesidades.” (AP, pág. 237).

2. 2. El sueño y la embriaguez¹¹

Desde una perspectiva fenomenológica *el sueño* es considerado como un mundo de las imágenes, desde una cognitiva como *Shein*, apariencia. En ambas explica “la relación de la realidad que se representa y la forma artística sometida a ésta. Es como un análogo respecto

¹¹ Nietzsche en la primavera de 1888 escribe: “Hay dos estados en los que el arte mismo se muestra como una fuerza natural en el hombre, disponiendo de él, lo quiera o no: por un lado, coaccionándole a la visión; por otro, coaccinándole al orgiasmo. Ambos estados también se dan en la vida normal, sólo que más débiles, en el sueño y en la embriaguez...ambos desatan en nosotros fuerzas artísticas, pero diferentes: el sueño, las de la visión, la asociación, la practica de la poesía; la embriaguez, las de los gestos, la pasión, el canto, la danza.” Véase ETA pág. 116. (N. del A.).

de la realidad.” Por esto, Apolo representa en cuanto límite y medida el principio de individuación y, en cuanto dios de las imágenes representa la apariencia bella del mundo onírico. “En el mundo de los sueños, en el que cada hombre se convierte verdaderamente en artista, la *bella apariencia* es el fundamento de todo arte figurativo.” (AP, pág. 238).

“Así, pues, mientras que el sueño es el juego del ser humano individual con lo real, el arte del escultor (en sentido amplio) es el *juego con el sueño*. La estatua, en cuanto bloque de mármol, es algo muy real, pero lo real de la estatua *en cuanto figura onírica* es la persona viviente del dios. Mientras la estatua flota aún como imagen de la fantasía ante los ojos del artista, éste continúa jugando con lo real; cuando el artista traspasa esa imagen al mármol, juega con el sueño.” (VdM, pág. 245).

Este velo que se tiende sobre lo terrible de la existencia, en su movimiento ondulatorio, insinúa lo que tiene detrás, pero nunca de forma total. Entonces aparece el sentimiento de la representación onírica en cuanto apariencia, revelándose un mundo teatral, y “que el mundo es un teatro y el hombre un ser teatral. El sueño supera así la causalidad y la sustituye por la asociación.” En el sueño, entonces, gobierna la arbitrariedad lúdica que todo lo pone a diestra y siniestra azarosamente. “Todo hombre que produce sueño es un artista completo. Rompe el nexo de su existencia diaria y se crea la escena en la que representa el juego de su vida poetizado por él. Como el niño se ejercita en el juego, así se ejercita cada hombre también en el sueño para la vida, pues el sueño representa la vida en sus posibilidades –de modo semejante al juego y a la obra de arte.” (AP, pág. 238).

La expresión natural de lo apolíneo es el sueño, inmediatamente. Razón por la cual se considerará en *El nacimiento de la tragedia* como espontánea capacidad artística donde el que sueña es el perfecto artista, soñador de infinitas formas posibles de vida, es decir, es un imaginador de la fantasía. En este sentido, el sueño es un estado introspectivo, es un contemplar hacia adentro, “visión del ensoñado mundo de las ideas eternas, el mundo percibido como idea.” La función de la metáfora del sueño es doble: 1) “Se utiliza para describir la condición fenomenal de la realidad de todos los días”; 2) “a través del sueño simplificamos las imágenes, eliminando todo aquello que es superfluo, quedándonos con las formas: ...el comienzo del arte.” (AP, pág. 238-239). En este último sentido es donde cualquiera puede ser artista, existiendo ese impulso natural a despertar e intentar canalizar la imagen en una piedra, por ejemplo, cosa que las bellas imágenes perduren en este mundo. Los sueños son idealizaciones de la propia existencia. De esta forma, en cuanto arte, es transfigurador de lo que refleja la existencia como momento de la ilusión apolínea. “No

significa la negación de la realidad trágico-dionisiaca, una renuncia a vivirla, sino la posibilidad de vivir y soportar esa horrible realidad. En el sueño también lo terrorífico es contemplado con alegría.” (AP, pág. 239).

Nietzsche habla de este mundo de los sueños también en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* para legitimar el impulso a la formación de metáforas y un nuevo orden real. Nuevamente es el mundo del arte el que rasga la red de conceptos para buscar una nueva vía de posibilidad que se asiente en un campo más rico y dinámico. El mundo griego fue, en este sentido, creador de mitos, lo que lo hace, ante Nietzsche, ejemplar por su libertad creadora. En el sueño para el hombre todo es posible: ver a un pájaro que revela sigilosamente las leyes de la existencia, por ejemplo. Todo alrededor es una simple máscara de los dioses. “Este mundo del fingimiento enriquece al hombre, siempre y cuando tome conciencia de que en el fondo él mismo es un experto en crear ficciones y metáforas. Sólo así podrá celebrar sus saturnales como hombre libre y como señor que domina ya sobre las cosas.”(AP, pág. 239-240).

“Allí donde el hombre intuitivo, como en la Grecia antigua, maneja sus armas de manera más potente y victoriosa que su adversario, puede, si las circunstancias son favorables, configurar una cultura y establecer el dominio del arte sobre la vida; ese fingir, ese rechazo de la indigencia, ese brillo de las intuiciones metafóricas y, en suma, esa inmediatez del engaño acompañan todas las manifestaciones de una vida de esa especie.” (VMem, pág. 12)

Lo dionisiaco se manifiesta en el estado fisiológico y psicológico de *la embriaguez* (Rausch), el entusiasmo y el éxtasis. En él es característico la *hybris*, aquello que transgrede y se dispara hacia lo ilimitado. Hablamos acá de intoxicación transgresora de la ilusión, condición “que predispone al organismo y a los sentimientos a desbordarse creativamente.” (AP, pág. 240). En este sentido, sin embriaguez no hay arte. Pero tenemos que entenderla en un sentido amplio, es decir, no tan sólo como el efecto que resulta de la ingesta de vino o cualquier otro estimulante: es todo aquel estado en el que el hombre se siente y se encuentra fuera-de-sí. Todos los pueblos y los hombres, históricamente, han tenido esta experiencia fundamental.

“Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí.” (NT, 45).

Esta misma idea la encontramos posteriormente en el “Crepúsculo de los ídolos”.

“Para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estético, resulta indispensable una condición fisiológica previa: la *embriaguez*. La embriaguez tiene que haber intensificado primero la excitabilidad de la maquina entera: antes de esto no se da arte alguno.” (CI, pág. 90).

Como ya adelantábamos, ‘embriaguez’ no apunta tan sólo a ebriedad. Su sentido en la obra de Nietzsche nunca es unilateral. Pero algo es cierto: todo acto de arrobamiento, de éxtasis, de encantamiento, en definitiva, todo lo que nos haga estar fuera-de-sí, es producto de la embriaguez. Por una parte la identificamos con la voluntad de vida, “pero al mismo tiempo es una *mascara* que vela y oculta la verdadera realidad, la sabiduría execrable de Sileno.” (AP, pág. 241). Pero sin duda, la embriaguez es, para Nietzsche, fuente del sentimiento de fuerza acrecentado y plenitud excitada. Estas son las raíces en las que se funda todo fenómeno estético.

En la embriaguez se experimenta el sentimiento de *potenciación*: el siempre querer más y, a la vez, lo más alto. Esto implica una necesidad desbordante de querer autotranscenderse, lo que conduce, acto seguido, al olvido de sí mismo luego de quebrado el principio de individuación. Donde hay embriaguez, hay muerte del individuo o del sujeto: es inevitablemente arrastrado por la fuerza del devenir, donde Dioniso es el dios. Todo ahora es confusión en la conciencia individual, confusión causada por lo dionisiaco donde ahora “en vez de estar fuera de la naturaleza como un observador de las representaciones del propio sueño, uno de momento deja su propio yo y se une en la participación del hacer mundo de la naturaleza...lo subjetivo desaparece en aras de lo general y universal...y esa unidad superior es lo que hace que la diferencia desaparezca y se pueda proclamar la reconciliación universal.” (AP, pág. 241).

“En la embriaguez dionisiaca, en el impetuoso recorrido de todas las escalas anímicas durante las excitaciones narcóticas, o en el desencadenamiento de los instintos primaverales, la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta: vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como una sola cosa, de tal modo que el *principium individuationis* aparece, por así decirlo, como un permanente estado de debilidad de la voluntad. Cuanto más decaída se encuentra la voluntad, tanto más se desmigaja todo en lo individual; cuanto más egoísta, arbitrario es el modo como el individuo está desarrollado, tanto más débil es el organismo al que sirve.” (VdM, pág. 249).

Hay dos dimensiones que se derivan de este estado: 1) Reconciliación del hombre con la naturaleza, en cuanto momento en que el artista está posibilitado para unirse místicamente con lo Uno primordial; 2) Reconciliación entre los hombres, en cuanto pérdida de los distingos morales y sociales. Nietzsche nos habla del artista convertido en obra de arte, del juego de la

naturaleza con el ser humano, pero también el artista en cuanto creador, juega con la embriaguez. Estos rasgos son esencialmente constitutivos de todo acto creador en la autotranscendencia manifestada en el arte: “en ese estado el hombre se acerca al fundamento del ser.” (AP, pág. 242).¹²

“El artista dionisiaco es el juego con la embriaguez. Cuando no se lo ha experimentado en sí mismo, ese estado sólo se lo puede comprender de manera simbólica: es algo similar a lo que ocurre cuando se sueña y a la vez se barrunta que el sueño es sueño. De igual modo, el servidor de Dioniso tiene que estar embriagado y, a la vez, estar al acecho detrás de sí mismo como observador. No en el cambio de sobriedad y embriaguez, sino en la combinación de ambos se muestra el artista dionisiaco.” (VdM, pág. 247).

También la embriaguez es productora del sentimiento de *plenitud*: ahora para él nada es extraño. Se hace de una serenidad que le libera de todo temor al mismo tiempo que está abierto a todo lo que lo rodea, asumiendo toda consecuencia riesgosa que ello conlleve. “Esta especie de euforia titánica en el artista, que le hace sentir en posesión de todas sus fuerzas, la proyecta en las cosas enriqueciéndolo todo con su plenitud y perfección. Es un ejercicio de violencia de la fuerza artística, que trata de transformar el mundo entorno hasta que se refleje esa plenitud que nosotros somos.” (AP, pág. 242). Razón esta última por la que se ve el artista forzado a idealizar el mundo y verse como una imagen y la vida como algo más ligero.

La embriaguez es un fenómeno dionisiaco que se expresa en lo corporal y como experiencia creadora, donde la experiencia mística y la inclinación a la forma se unen como actividad propia del crear artístico-metafísico. “De esta manera, la embriaguez creadora efectúa por un lado la transfiguración de las cosas, la apertura del ser; por otro lado, fuerza también lo experimentado así en la forma, la forma artística.” (AP, pág. 242).

¹² Al respecto véase el artículo publicado por la profesora Ana Escribár “Nietzsche y el arte como superación de la dualidad sujeto-objeto” en Revista de Filosofía, Universidad de Chile, Vol. XXIX-XXX, 1987, pág. 45-52. (N. del A.).

3. Interpretación del mundo al hilo del arte

La sabiduría trágica en la metafísica de artista de Nietzsche, carga con un profundo escepticismo cognoscitivo, ya que los fundamentos del mundo y el hombre son imposibles de conocer por la ciencia. Esto es radical y crucial en Nietzsche, quien lo hereda indirectamente de Kant y directamente de Schopenhauer, hombre donde se sostiene en esta primera etapa de su vida. Es decir, toda filosofía que pretenda tener validez científica, está imposibilitada a penetrar en la esencia de las cosas, “y permanece siempre atada al ámbito de las representaciones, de la apariencia y de la ilusión.” Teniendo esto presente, la ciencia es problemática para Nietzsche ya que “aniquila las posibilidades del mito como algo necesario para la vida. Pero a pesar de las limitaciones que le otorga a la ciencia, el hombre no puede renunciar a una explicación total de la existencia.” En este sentido, es necesario el mito, el cual permite “justificar el sufrimiento y afirmar la existencia”, de esta forma él “niega todo carácter responsable en el mundo, en tanto que interpreta a éste como un juego artísticamente necesario.” (AP, pág. 200).

“...sólo después de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta su límite, y de que su pretensión de validez universal esté aniquilada por la demostración de esos límites, sería lícito abrigar esperanzas de un renacimiento de la tragedia...” (NT Cap. 17)

Es necesario ver a la ciencia con la óptica del artista, ya que desde la ciencia es imposible conocer el problema de la misma. “Ese mundo inventado y creado por el hombre como ilusión y necesidad es, por tanto, un ‘mito’ necesario e indispensable para vivir.” Es de esta forma como Nietzsche postula la necesidad del mito y la re inserción de éste en la cultura, desde el punto de vista estético: “sin él la ciencia ni siquiera podría existir.” “El mito es visto como la repulsión de una especie de ideal artístico y creador, de tal manera que también es considerado como una obra de arte necesaria para la vida.” (AP, pág. 200).

Aunque Nietzsche piensa que “la renovación de la cultura” pasa por la “revalidación del mito”, esto sólo es posible a través del arte. La música interpreta en un nuevo y profundo significado el mito trágico, razón por la cual tiene su cumbre más alta en la tragedia griega. “El mito consigue en el arte de la tragedia su máxima expresividad y significado, pues la función del arte consiste, precisamente, en que hace revivir el mito y lo protege frente a las

amenazas de la historia.” Esta fuerza y poder del mito, por consiguiente, sólo puede ser en el arte y su medio, es decir, el artista, del sujeto creador que es en realidad el que recrea el mito nuevamente. Por eso la importancia que tiene en la estética nietzscheana la figura del artista: “no es estética de la obra de arte, sino una estética vista desde la óptica del artista y desde su fuerza y poder creador.”(AP, pág. 201).

3.1 El arte desde la perspectiva del artista

El arte es considerado partiendo de la experiencia de la artista: la voluntad que se manifiesta fenoménicamente es concebida como lo dionisiaco, donde el sujeto se declara, en definitiva, como artista. Artista que siempre está en relación con el artista primordial, el cual lo trasciende: sólo se convierte en artista en cuanto médium de expresión del único y verdadero artista. La relación que el artista mantiene con su obra es fundamental. El no es el mismo luego de realizar su obra. De hecho es ella la que lo hace ser artista, pero, al mismo tiempo, el valor de ésta consiste en el valor que entrega a la existencia humana. “Lo que le interesa realmente a Nietzsche es el *proceso* de producción de una obra de arte, lo que *acontece* en su origen. Pero esta donación de sentido que acontece en toda obra de arte no es un acontecer subjetivo. El sujeto nunca es origen del arte, sino que el artista se origina sólo con el crear de su obra de arte...Por lo tanto, Nietzsche piensa el arte trascendiendo el ámbito de la mera obra de arte, porque en la palabra ‘arte’ se designa al mismo tiempo el crear, es decir, el ser metafísicamente activo.” (AP, pág. 203).

3.2 Lo Uno primordial o el artista primordial (Ur-eine).¹³

Importante para comprender el planteamiento estético nietzscheano es la interpretación que este hace de “la metafísica de la voluntad” de Schopenhauer. Escuchemos a Guervós: “La

¹³ A fines de 1870 Nietzsche escribe: “¿Cómo nace el arte? Como remedio al conocimiento. La vida sólo es posible por las *ilusiones* artísticas. La existencia empírica condicionada por la representación. ¿A quién es necesaria esa representación artística? Si el uno primordial necesita la apariencia, su ser es entonces la contradicción. La apariencia, el devenir, el placer.” También: “La incapacidad del uno de interpretarse a sí mismo. El uno produce de sí mismo, en la serenidad griega, la apariencia: ¿cómo puede existir la apariencia? Sólo como apariencia artística. Nada se *al uno, a lo que es.*” Véase ETA, pág. 56.57. (N. del A.).

voluntad, entendida como ‘cosa en sí’, como principio irracional y fuerza ciega, consigue sólo una conciencia de sí misma en su suprema manifestación, que es el hombre, en el que alcanza su propia autoconciencia. Por eso, la voluntad en su misma esencia es voluntad de vivir, con lo que la *vida* se convierte en la razón metafísica fundamental de la voluntad...Ahora bien, esa aspiración inagotable y el eterno deseo insatisfecho se convierten en el *único* soberano del universo. Pero es precisamente esa carencia y necesidad imperiosa lo que hace de la voluntad un perpetuo dolor y sufrimiento, algo que Nietzsche percibió con claridad desde el principio, al ver que Schopenhauer identifica la voluntad con la *vida* y la vida con el *dolor*, aunque él posteriormente pensase la vida como voluntad de poder.” (AP, pág. 203).

Este todo de la voluntad y sus manifestaciones, es reinterpretado por Nietzsche en un sentido estético como Ur-Ein o Uno primordial: voluntad artística, fuerza caótica y ciega, que busca forma y expresión en la apariencia. Este Ur-Ein resulta ser el centro de la Metafísica de Artista de Nietzsche ya que es “en la obra de arte trágica donde se representa de una forma patética el significado profundo de ese Ser que busca denodadamente su propia redención.” (AP, pág. 204). En la tragedia lo Uno primordial, la voluntad y lo dionisiaco son lo mismo para Nietzsche, pues el valor estético que les da va asociado a la ‘creación’.

En cuanto voluntad única encuentra finalidad fuera de sí misma. “Creando mundos y destruyendo mundos se arriesga en el querer a sí misma.” Bajo el principio de individuación y sus formas constitutivas se manifiesta, “creando inconscientemente el mundo...su propia ‘obra’ (representación), su propio ser como otro, como bella apariencia.” Es un constante moverse sobre sí misma aunque, en cuanto querer, busca no ser un mero proceso. He ahí su necesidad de objetivación. “Constantemente debe crear y destruir, para poder ser y estar en devenir. Creando destruye y destruyendo edifica otra cosa. Sólo la unidad del existir y pasar, crear y destruir constituye la vida, en la que se objetiva la voluntad, para llegar a presentarse en la apariencia de sí misma.” Razón por la cual el llamado Uno primordial “tiene que expresarse necesariamente para poder verse libre de su sufrimiento y deshacerse de las contradicciones que habitan en él”, con lo cual las contradicciones deja que “se reconcilien en la unidad de la apariencia. Así, pues, de la misma manera que el artista se aliena o se exterioriza en la obra, liberando de esa forma sus tensiones internas”, la voluntad que se enreda en sí misma rompe sus propias ataduras perdiéndose en la invención de infinitos mundos, “en un placer embriagador.” De esta forma, “la voluntad se busca a sí misma en la representación como lo otro en la imagen de sí misma, y se demuestra en esta relacionalidad consigo misma, también en otro, como una subjetividad maniatada. La voluntad de

representación es lo uno y lo otro, y al mismo tiempo aquello que distingue a ambas de sí. Por eso la voluntad es todo y nada; es una relación que se relaciona consigo misma, un movimiento que se mueve en sí mismo... Todo se mezcla en una unidad ambivalente, y esa ambivalencia se encuentra en el juego. Lo mismo se dice del ‘mundo’, que es a la vez artista y obra de arte, es decir, su propia obra.” (AP, pág. 204-205).

Este es el fundamento metafísico de la estética de Nietzsche, en la medida que nos presenta al mundo como obra de arte de una voluntad sufriente y horrible, sentido estético que justifica la vida como un todo.

3.3 El artista trágico: médium de las tendencias primordiales

El hombre-artista está invitado por el artista primordial a crear el mundo estéticamente y, en este sentido, es un ser privilegiado, pues, es a través de él que el único artista festeja el placer de su redención en la apariencia. En el hombre se da, entonces, esta doble cualidad de ser obra de arte y artista, así como el mundo, al mismo tiempo, “cuyo arte es el instrumento a través del cual la naturaleza llega a su perfección y el *Uno primordial* alcanza su propia redención...el artista se hace obra de arte de la divinidad, es sólo el instrumento de esta fuerza primordial que se libera de sí mismo jugando ‘su juego artístico’ en la ‘amplitud central de su placer’, en las formas que juegan; su arte, el arte de la obra de arte, no acontece a causa del hombre, sino que sirve como el grado más alto de los posibles mundos de la apariencia, al gozo y a la redención del artista primordial sufriente.” (AP, pág. 208-209). Como nos dice Fink, “mediante el hombre y en él tiene lugar –*en cuanto en el arte éste se abre universalmente a los poderes universales de Dionisio y Apolo*- un acontecimiento cósmico.”. (FN, pág. 30).

Aún siendo el hombre sólo una parte de la obra de arte del mundo cumple un rol extraordinario, ya que da la posibilidad de la plena satisfacción en su placer creados al Uno primordial. El placer lo logra la voluntad en la obra que crea a partir del hombre-artista y el mundo, el cual es su primera creación: en el contemplarlas radica su placer. “La voluntad se automanifiesta como obra de arte y, al mismo tiempo, se transforma en pura intuición de sí misma.” (AP, pág. 209). A esto Nietzsche lo llama *transfiguración*: una forma más elevada de la naturaleza. Somos las figuras en el sueño de un dios. El artista humano se convierte en una ilusión, en tanto expresión de un artista universal. En sentido radical, lo universal es siempre

un artista que juega un juego universal consigo mismo en cada objetivación. No hay nada por sobre él, razón en la que radica que la esencia del mundo y de la vida sea artística.

Pero esta función del artista no es suficiente, ya que la “alienación de la bella apariencia de corte apolíneo, que le redime del sufrimiento ancestral, necesita de un complemento capaz de reconciliar la forma bella del arte con la fuerza oscura dionisiaca, la cual también podría manifestarse artísticamente.” (AP, pág. 210). Según Nietzsche, en el mundo griego se dio esta reconciliación a través de la tragedia. Las dos fuerzas artísticas, la apolínea y la dionisiaca se dirigen hacia un fin común:

“Ahora ya no parecerá inconcebible el que la misma voluntad, que, en cuanto apolínea, ordenaba el mundo helénico, acogiese dentro de sí su otra forma de aparecer, la voluntad dionisiaca. La lucha entre ambas formas de aparecer la voluntad tenía una meta extraordinaria, crear una *posibilidad más alta de la existencia* y llegar también en ella a una *glorificación más alta* (mediante el arte). No era ya el arte de la apariencia, sino el arte trágico la forma de glorificación: en éste, sin embargo, queda completamente absorbido aquel arte de la apariencia.” (VdM, pág. 264).

La finalidad artística del uno primordial se realiza en el arte trágico, donde la apariencia no oculta el contenido que muestra la experiencia dionisiaca, reestableciéndose de esta forma la unidad que se había extraviado con el principio de individuación: se supera al hombre en cuanto individuo, ya que el reconocimiento e identificación en lo más profundo y verdadero de la existencia, es inevitable. La identidad psicológica individual se pierde, es decir, cae la conciencia de lo distinto, para sumergirse, a la vez, en lo general-humano que lo transforma en otro.

“Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir; la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias parécenos ahora necesarios, dada la sobreabundancia de las formas innumerables de existencia que se apremian y se empujan a vivir, dada la desbordante fecundidad de la voluntad del mundo; somos traspasados por la rabiosa espina de esos tormentos en el mismo instante en que, por así decirlo, nos hemos unificado con el inmenso placer primordial por la existencia y en que presentimos, en un éxtasis dionisiaco, la indestructibilidad y eternidad de ese placer. A pesar del miedo y de la compasión, somos los hombres que viven felices, no como individuos, sino como lo único viviente, con cuyo placer procreador estamos fundidos.” (NT, pág. 146-147).

Esto último es lo que permite al artista trágico afirmar la *vida* en su totalidad, es decir, en un sentido inclusivo radical, con sus ilusiones y sus horrores, con su sufrimiento y su placer; pero

también es lo que le permite vivir. En último termino, “es el modo en que el artista *salva* al individuo mediante la afirmación consciente de la vida...El artista trágico en cuanto artista dionisiaco es, entonces, el prototipo de hombre que de una manera suprema y ejemplar afirma este mundo (weltbejahendsten) con todas sus fuerzas y con plena consciencia.” El artista trágico-dionisiaco es, entonces, aquel que es capaz de darle a la vida una dimensión más profunda, más metafísica: lleva al individuo hacia la identificación con eso otro que lo trasciende, que está más allá de él, a saber, “con el Uno primordial, con su dolor y contradicción, y de transportarle a un marco nuevo de libertad.” (AP, pág. 210-211).

El artista trágico es capaz de ver la esencia de las cosas y por esto siente náuseas ante la posibilidad de obrar, ya que sabe que su acción es inútil, pues es imposible que cambie el curso de las cosas. Pero es entonces donde el arte aparece como suprema medicina, como posibilidad de gozar insoportable del absurdo.

“El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto por el velo de la ilusión..., es el conocimiento verdadero, es la mirada que ha penetrado en la horrenda verdad lo que pesa más que todos los motivos que incitan a obrar...Ahora ningún consuelo produce ya efecto, el anhelo va más allá de un mundo después de la muerte, incluso más allá de los dioses, la existencia es negada, junto con su resplandeciente reflejo en los dioses o en un más allá inmortal. Consciente de la verdad intuida, ahora el hombre ve en todas partes únicamente lo espantoso o absurdo del ser... reconoce la sabiduría de Sileno, dios de los bosques: siente náuseas...Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él el arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir...sometimiento artístico de lo espantoso, y lo cómico, descarga artística de la náusea de lo absurdo.” (NT, pág. 80-81).

En el artista trágico llegan a unirse los estados fisiológicos del sueño y la embriaguez, condiciones en la que pierde el ‘yo’ en la contradicción y el dolor y expresando, posteriormente, en imágenes simbólicas lo que siente. Esto es porque en él ahora actúa el genio del mundo, que necesita que éste se acerque a Apolo para se presente transformado en imagen. Toda imagen verdaderamente artística está producida por la pasión que derrama el Uno primordial en el artista trágico, pero la expresión de esta pasión sólo es posible por la imagen apolínea, razón por la cual se puede pensar que ambos instintos son momentos de un solo y continuo flujo en el proceso de creación artística.

“Aquel reflejo a-conceptual y a-figurativo del dolor primordial en la música, con su redención en la apariencia, engendra ahora un segundo reflejo, en forma

de símbolo o ejemplificación individual. Ya en el proceso dionisiaco el artista ha abandonado su subjetividad: la imagen que su unidad con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica, que hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor primordiales junto con el placer primordial propio de la apariencia.” (NT, pág. 65)

“Si el artista trágico refleja o representa la vida trágica del mundo, y si el juego del artista trágico refleja la naturaleza lúdica esencial de la existencia, ambos, naturaleza y artista, se entregan a la creación y destrucción más allá del bien y del mal.” (AP, pág. 213). Es cierto que el arte trágico es una imitación, pero lo es de la *poiesis* de la naturaleza, que representa el fenómeno estético por excelencia: el arte humano es una mimesis del arte de la naturaleza.

3.4 La ilusión artística veraz¹⁴

Tengamos presente siempre que la belleza no se encuentra en el objeto representado, sino más bien *en el modo* como nos la representamos, es decir, en la forma: “Disfrutar de la belleza es *deleitarse en las formas* bellas.” (NT. Cap. 16). La reducción del arte a la bella apariencia tiene su clave aquí, pues al separarse de su contenido, se hace posible entonces que “lo bello pueda coexistir con ese fondo horrible y repulsivo de la existencia.” Es así como se entiende que Apolo triunfe sobre Dioniso, que la belleza pueda redimir el dolor y vencer a la sabiduría de Sileno; y si el orden no es intrínseco a las cosas, sino que el caos es la esencia del mundo, “nada más grandioso que inventar historias bellas. La ausencia de un dios providencial conduce a una alegría suprema en las posibilidades artísticas del hombre. Pero para una respuesta así es necesario el arte. El arte nos capacita para suplir ese desorden mediante la bella apariencia.” (AP, pág. 191-192).

Nietzsche pone a la bella apariencia del arte como fenómeno positivo en la medida que está junta con la ilusión, la mentira, el engaño, como condiciones de posibilidad de vivir la vida.¹⁵ Evidentemente este es un giro radical frente a las concepciones tradicionales de la estética, “en cuanto el arte ya no se pone en relación con la verdad, sino con la apariencia.” Así

¹⁴ En el verano de 1872 Nietzsche escribe: “*Veracidad del arte*: sólo él es ahora sincero. Así volvemos, dando enormes rodeos, a la actitud *natural* (en los griegos). Se ha demostrado que es imposible erigir una cultura sobre el conocimiento.” Véase ETA, pág. 172. (N. del A.).

¹⁵ En el verano de 1873 Nietzsche escribe: “El instinto de mentira es fundamental.” Véase ETA, pág. 156. (N. del A.).

aparece uno de los principios estéticos fundamentales: “el arte es la forma suprema de la apariencia o, en otros términos, la progresión de la apariencia es el proceso artístico originario (Urprozess)” y esto sólo “en cuanto...la apariencia sólo puede existir como apariencia artística.” (AP, pág. 192).

Queda claro que el arte es *ilusión* y no verdad, lo que no quita que cumpla una función metafísica fundamental. “No es sólo la necesidad del hombre la que conduce a la creación del arte, sino que el genio mismo del mundo busca una redención a través de la creación humana del arte” (AP, pág. 191):

3.4.1 El artístico mundo de las apariencias: El Olimpo

Nietzsche toma el modo de ser artístico del pueblo griego como modelo de donde saca el principio de la *necesidad* del arte para la vida:

“Aquel Olimpo luminoso logró imponerse únicamente porque el imperio tenebroso del Destino, el cual dispone una temprana muerte para Aquiles y un matrimonio atroz para Edipo, debía quedar ocultado por las resplandecientes figuras de Zeus, de Apolo, de Hermes, etc. Si a aquel *mundo intermedio* alguien le hubiera quitado el *brillo* artístico, habría sido necesario seguir la sabiduría del dios de los bosques, acompañante de *Dioniso*. Esa *necesidad* fue la que hizo que el genio artístico de este pueblo crease esos dioses.” (VdM. Cap. 2).

Esta fue la gran estrategia de los griegos que les permitió mirar su propia existencia a través del espejo transfigurador del arte, espejo que en ningún minuto los llevo a negar la existencia. Fue la genial estrategia que transfiguró las pasiones humanas, lo que les permitió afirmar la voluntad de vida. Nunca se engañaron, sino que jugaron con la vida mintiendo. Ellos sabían muy bien que el arte era capaz de transformar el dolor en placer, la miseria en riqueza. Por este lugar encontramos la función que cumplen los dioses olímpicos en la cultura griega. Los dioses para los griegos representan algo más que un deber religioso: “su función es primordialmente existencial, en la medida que la creación de los dioses supone la superación de la sabiduría de Sileno, y su misma existencia justifica la vida humana.” El Olimpo es Olimpo de la apariencia. Si bien es, por una parte, “un producto de la ponderación más alta de la existencia y su consumación más pura; por otra parte,...pone de manifiesto una transfiguración incondicionada de la existencia, un reino libre de lo bello, un mundo de la belleza pura que brilla por encima de las cosas. En definitiva, y en última instancia, ese

‘Olimpo de la apariencia’ no es más que la suprema realización estética de la vida creadora.”(AP, pág. 194-195).

“¡Oh, estos griegos! Ellos sabían como *vivir*: para eso hace falta quedarse valientemente de pie ante la superficie, el pliegue, la piel, venerar la apariencia, creer en las formas, en los sonidos, en las palabras, en todo el Olimpo de la apariencia. Los griegos eran superficiales -*¡por ser profundos!*” (GC prologo de 1886, pág. 6).

Los griegos bien sabían lo insoportable que la vida hubiese sido sin transfigurarla en los dioses olímpicos. Las divinidades hacen accesible la vida, pues ellas se hacen cargo del horror y aniquilamiento. Pero es el hombre el que pone las características de la existencia en ellas, las hace responsable y así desaparecen. He aquí su función de “proteger frente a la irrupción caótica de lo dionisiaco y del desorden intrínseco de las cosas...por eso se puede definir el Olimpo de la apariencia como un producto del instinto apolineo de belleza.” (AP, pág. 195).

“Ver la propia existencia, tal como ésta es ahora, en un espejo transfigurador, y protegerse con ese espejo contra la Medusa – ésta fue la estrategia genial de la «voluntad» helénica para poder vivir en absoluto. ¡Pues de qué otro modo habría podido soportar la existencia este pueblo infinitamente sensible, tan brillantemente capacitado para el *sufrimiento*, si en sus dioses *aquella* no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior! El mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico, mundo de belleza, de sosiego, de goce.” (VdM. Cap. 2).

La existencia se les hizo soportable en la medida que pretendieron, con la misma llama instintiva que busca proteger del frío mortal a la vida, dar luz a la noche oscura del todo. Este es el gran ingenio del griego, ingenio que surge sólo a partir de la necesidad de vida y que los hace inventar libremente la imagen de lo que sería para ellos una vida ideal, sin dejar de tener conciencia de que dicho invento es tan sólo un magnifico espejo protector que transfigura el horrible rostro de la existencia. Es por esto que “la creación del mundo olímpico por los griegos hay que entenderla no simplemente como una creación artística, sino como un ‘fantástico desbordamiento de vida’...un mundo sublime en el que se despliega la vida con una ‘jovialidad’ inexplicable.” (AP, pág. 196). El hombre, de esta forma, toma una idea noble de sí mismo, tomando distancia de lo bueno y lo malo, valores que están deificados y donde la relación con sus dioses nunca fue de amo y señor.

Pero tras este resplandor olímpico se encuentra todo a oscuras, ya que el manto luminoso no mata la sabiduría de Sileno, sino más bien la encubre dejándola latente, reprimida por la

sonrisa de Helena y los griegos son conscientes de esto. “La verdadera y autentica realidad del hombre no es optimista, sino *trágica*...la presentación de la vida como un espectáculo que satisfacía a los dioses olímpicos significaba aducir una justificación de la existencia en sí.” La visión trágica que permite soportar la vida es “la perspectiva de la sociedad complaciente de los dioses” y este placer es “el que justifica el espectáculo” (AP, pág. 197).

El sujeto mantiene con la realidad una relación ilusoria, en cuanto aquel construye verdades ilusorias sobre éste. Es cierto que la vida misma es una ilusión, pero hay que distinguir la ilusión artística de la ilusión moral o religiosa. La primera es una producción que no pretende verdad y, en este sentido, hay conciencia de la apariencia; la segunda, en cambio, se ha olvidado que es ilusión y, por ende, pretende verdad, es decir, no hay conciencia de la ilusión en cuanto tal. Por esto la ilusión artística se convierte, en cuanto arte, para Nietzsche en “el organon del conocimiento”.¹⁶ Desde este lugar nos aparece la diferencia entre una mentira moral y una extramoral. La primera es para Nietzsche propia de los sistemas filosóficos metafísicos, de Platón en adelante; la segunda, por el contrario, es propia del hombre artístico en cuanto posee capacidad productiva de crear valores. El segundo es el primordial, aquel hombre que es todo hombre, pero con la diferencia de que tiene conciencia del fondo de las cosas porque mantiene su ojo asilado con la seguridad que le da su instinto; en cambio el primero, se ha olvidado porque está ya sujeto a una única construcción, la que llama verdadera, lo que es su valor supremo, es decir, ha dejado de lado su seguridad instintiva, para pasar al ámbito de la razón. Lo más propio del arte, en este sentido, es destruir las ilusiones metafísicas, a modo de un despertador que suena moleestamente hasta que uno se despierta. El artista conoce el proceso ilusorio, sabe que su sentido radica en tener utilidad, en ser para soportar la vida y por esto él miente conscientemente y pretende mostrar la “apariencia como apariencia”. (AP, pág. 197-198)

¹⁶ En el verano de 1872 Nietzsche escribe: “Si se trata del valor del conocimiento, si por otra parte una bella ilusión, por poco que se crea en ella, tiene totalmente el mismo valor que un conocimiento, se ve que la vida necesita ilusiones, es decir, no-verdades que se tienen por verdades. Se necesita la fe en la verdad, pero basta la ilusión, esto es, que las ‘verdades’ se demuestran por sus efectos, no por sus argumentaciones lógicas, por la prueba de la fuerza. Lo verdadero y lo eficaz tienen un valor idéntico, uno se inclina aquí ante la fuerza.” Véase ETA, pág. 151-152. (N. del A.).

El arte no pretende “engañar y, como tal, ser verdadero”, ya que la mentira artística es consciente de su apariencia “y está al servicio de la vida, aceptando sus aspectos más sombríos.” (AP, pág. 198). Justamente, la mirada humana ha tenido la habilidad de llegar a lo más profundo, y ante el horror, ha tendido un velo, la mentira consciente, “viril, sana y leal”: el mundo de los Olímpicos. De esta forma, queda claro el hecho de que una obra porque está envuelto en la ilusión, ya que con el fondo que subyace, no se podría hacer, no se podría vivir.

La bella apariencia no tiene nada que ver con la ilusión idealista metafísica que escapa a lo trágico desfigurando lo real. Mas bien tiene que ver con una “ilusión transparente” donde en la superficie se “simboliza lo profundo, imagen en la que entra lo que no tiene imagen...el arte como la *bella superficie* de una profundidad horrible...representa...el mundo de las formas, ‘velación’ de la verdad, medio indispensable para soportar toda la fuerza disgregante, componente esencial de la vida”, razón por la cual afirmamos que “decir que el arte es mentira tiene un valor positivo.” (AP, pág. 198-199).¹⁷

A diferencia de la ciencia, el arte es verídico, es veraz frente a la vida. Este criterio de verdad, le da una potencia afirmativa, “la fuerza y el poder transfigurador del arte.” No hay huida de la realidad, sino que hay “una función de incitamiento a la vida...la mentira pertenece a la vida.” Por esta razón es que no importa que el poeta y el artista estén clasificados por Platón como mentiroso, pues frente al supuesto de la verdad platónica, se opone la veracidad frente a la vida, único tribunal que existe. “Si la sabiduría profunda de Sileno, el carácter trágico de la existencia, es la única condición del arte, y el arte nos pone en comunicación con el dolor primordial, es el mismo arte el que nos salva de ese dolor, del sentido profundo de la vanidad del todo.” Ni el horror ni la salvación a través del velo de Maya del arte apolíneo, son conocidos por los racionalistas y el mundo empírico: “...el velo de maya se rasga hacia lo originario, pero después viene de nuevo rasgado en sentido inverso, hacia lo sublime de la imagen del sueño. Lo sublime y lo pasional, emociones y sueño, lo divino y lo natural se funden en un mundo, donde la cultura científico-racional todavía no ha destruido la potencia creativa de lo originario.” (AP, pág. 199).

¹⁷ A fines de 1870 Nietzsche escribe: “No hay profundidad bella sin una profundidad horrible.” Véase ETA, pág. 82. (N. del A.).

4. Sólo como fenómeno estético se justifica la existencia y el mundo

Según Fink, Apolo y Dionisio, en cuanto contraposición, son la “unidad de un proceso fundamental distendido entre dos polos.” (FN, pág.35). Hemos mencionado ya más arriba que la existencia está justificada sólo como fenómeno estético y, en este sentido, hemos visto que en el arte queda todo transfigurado: lo bello, hermoso y también lo terrible, feo, espantoso. Todo resplandece en la transfiguración. En las imágenes brillantes de lo que existe el fondo primordial se encuentra a sí mismo: esto es arte para Nietzsche.¹⁸ ¿Cómo se entiende esto? Nietzsche este enigma lo pretende abordar desde el fenómeno de la disonancia, a saber: “oír y a la vez querer ir mas allá del oír.” (FN, pág.36). En la tragedia queremos ver e ir más allá de lo que vemos, tratamos de acceder a eso otro que nos está vedado, pero que se muestra en el drama trágico. Este mismo fenómeno dionisiaco se da tanto en la disonancia como en la imagen trágica.

“Ese aspirar a lo infinito, el aletazo del anhelo dentro del máximo placer por la realidad claramente percibida, nos recuerdan que en ambos estados hemos de reconocer un fenómeno dionisiaco, el cual vuelve una y otra vez a revelarnos, como efluvio de un placer primordial, *la construcción y destrucción por juego del mundo individual*, de modo parecido a como la fuerza formadora del mundo es comparada por Heráclito el Oscuro a un niño que, jugando, coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego los derriba.” (NT, pág. 198-199 las cursivas son mías).

¹⁸ En el otoño de 1869 Nietzsche escribe: “¿Qué es el arte? ¿La capacidad de producir el mundo de la voluntad sin voluntad? No. Producir de nuevo el mundo de la voluntad sin que, en cambio, *quiera* el producto. Se trata entonces de una producción de lo que carece de voluntad por la voluntad e instintivamente. Con conciencia eso se llama artesanía. Sin embargo, salta a la vista el parentesco con la generación, sólo que aquí renace la voluntad por completo.” Véase ETA pág. 53. Posteriormente, en el verano de 1878 dirá: “Estuve enamorado del arte con verdadera pasión y al final no vi nada más que arte en todos los seres, en la edad en que normalmente otras pasiones ocupan el alma de forma razonable.” Loc. Cit. Pág. 63. (N. del A.).

Todo lo existente es un juego en la indistinción de lo terrible y lo bello, donde todo aparece nítido, “un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer”. (NT, pág. 198). Y aquí es donde Fink encuentra la distancia que toma Nietzsche de Schopenhauer, ya que la distinción entre fenómeno y cosa en sí no es una demarcación separadora de dos ámbitos, sino, más bien, es un proceso creador, un movimiento que realiza el fondo primordial y que va creando la multiplicidad de todo lo existente individualizado. Es “el fondo primordial el que juega al juego del mundo” donde la obra del artista es tan solo una copia, “una endeble repetición de la *poiesis* más imaginaria de la vida universal”, y por esto Fink afirma que “tan pronto se lo entiende como arte trágico, el arte se convierte en el símbolo ontológico de Nietzsche. Al hilo de él concibe la potencia, la esencia básica del ser.”. (FN, pág. 36). Por esto, así como el artista se redime en su obra, que canaliza en la belleza todo lo horrible y espantoso, también el fondo cósmico momentáneamente descansa en la quietud de la imagen de las figuras múltiples de lo finito. Pero si bien lo Uno primordial juega al juego de la construcción, también juega a la destrucción, mejor dicho, en todo acto de construcción, de nacimiento de una imagen, esta la semilla de la destrucción de la misma, ya que “en el placer de la procreación y del amor se agita también el placer de la muerte, de la aniquilación.”. (FN, pág. 36). Esto es crucial - y lo primero decisivo que encuentra Fink en el libro- en la transformación del esquema que toma de Schopenhauer, en el cual lo único que es real es la voluntad y las representaciones del mundo surgen y son sólo para el intelecto humano que posee las formas puras de la subjetividad, es decir, espacio y tiempo, los que no tienen realidad metafísica, sólo están en el hombre. Por ende, el mundo como fenómeno existe solo para el hombre. Separándose de esta concepción, Nietzsche piensa al Uno primordial como lo creador de la apariencia en cuanto juega el juego del mundo y, de esta forma, se encuentra y contempla a sí mismo. “El fenómeno es, pues, algo necesario para la posibilidad de la conciencia de sí de la voluntad. Esta tiene que salir de sí misma, tiene que dividirse para poseerse, y luego escapar otra vez a la división para alcanzar con ello su conciencia de sí.”. (FN, pág. 37). Lo trágico es el lugar de autoconocimiento de lo que realmente existe, es el juego al que juega el ser en su juego cósmico, y se ve a sí mismo jugando.

Detengámonos un momento en esto último. El mundo es considerado por Nietzsche como obra de arte del supremo y único artífice: el Uno primordial. Pero éste es Uno y a la vez contradicción primordial, “extiende el dolor primordial y, a pesar de ello, conoce también el placer primordial... ‘es’ contradicción, lucha, diferencia y diversidad.” De esta forma escinde la plenitud del ser, “marca el vacío, la ausencia, la carencia de algo en su fundamento.” Se da,

entonces, la diferencia en el principio. En cuanto contradicción antecede todo lo fenoménico y es su condición de posibilidad, pues “éste se constituye por la diferenciación contrapuesta. De ahí que el mundo empírico surja desde esa contradicción en cuanto devenir como un *proceso originario artístico*.” Por lo tanto, se nos presenta como aquel “incesante movimiento de las diferencias”, en cuanto proceso originario creador, el cual “repite el hombre en el crear artístico”. Pero esta contradicción primordial, en cuanto proceso intemporal, “es también *causa sui*,” pero nunca al modo como entendió la tradición metafísica. “Tal vez el nombre de Dioniso sea su nombre adecuado, en cuanto que presenta un dios que vive eternamente y al mismo tiempo muere eternamente.” El origen del mundo de la realidad empírica, de la apariencia, radica en éste dolor primordial, pues es él en cuanto sufrimiento del Uno primordial el que necesita y exige ser *redimido*, “y él se redime en la medida en que el ‘artista primordial’ del mundo, produce su modelo.” Pero en el momento en que se vuelve hacia fuera, “se pone de relieve otra cosa, la *apariencia artística*, mediante la cual alcanza su redención”, siendo el espectáculo de la tragedia el lugar donde encuentra “su propio autoconocimiento, en la medida que se representa artísticamente a sí mismo, proyectando su ser más íntimo en símbolos y en imágenes.” (AP, pág. 206-207).

Lo segundo decisivo para Fink es “que la realidad más originaria es presentada con el símbolo del juego...ha descubierto ya el concepto básico y central de su filosofía, con el cual remonta hasta Heráclito.” Este juego es el poder contrapuesto entre Dionisio y Apolo, “la liga antitética de dos potencias fundamentales.” Pero frente a la obra inmensa de Nietzsche, no es más, por el momento, que “una intuición grandiosa”, que lo ayudará a expresar la “inocencia del devenir”, “para expresar una consideración del mundo opuesta a toda interpretación moral, cristiana, una mirada que penetra en el todo de la totalidad de lo que existe, más allá del bien y el mal.” (FN, pág. 37).

Nos encontramos en el punto más radical de su obra. Su formulación la encontramos llegando al final del apartado 5, que luego volverá a retomar en la sección 24 La palabra justificación se toma, aún sabiendo el caudal religioso que ella arrastra, como fundamento de su teoría estética en cuanto el arte es donde reside el sentido y la fuerza para hacer legítima esta vida. Pero tenemos que tener presente que esta justificación Nietzsche la plantea como eterna, con lo que la justificación navega por los mares del eterno retorno: la vida se justifica una y otra vez placenteramente como fenómeno estético. También la justificación tiene su ámbito desarrollado en la metafísica del artista, donde se deja en evidencia que los griegos sabían la esencia horrible de la vida y de la naturaleza toda, lo que destruye, per se notum, a todo

individuo en el mar de contradicciones trágicas. Pero ellos justificaron la existencia en la bella apariencia, cosa que queda reflejada en la inmensa cantidad de mitos que construyeron. De aquí que Fink afirme que la cumbre de la interpretación trágica elaborada por Nietzsche en su primera obra sea “el mito en el modo como acontece.” (FN, pág. 35). Pero esto tiene su importancia en el hecho de que el artista primordial, el Uno primordial se ve reflejado en estas imágenes y proyecciones artísticas, por ende, necesita al hombre para su redención.

En la época de *La gaya ciencia*, Nietzsche se vuelve hacia el arte nuevamente con la intención de crear nuevos valores cosa que el sentido vuelva a entrar en esta vida y no el nihilismo. Pero dicho arte al que apela no es una metafísica justamente, sino más bien, algo humano en todas sus aristas. Precisamente porque el arte es algo esencialmente humano, nos resulta con el carácter de ser una terapia, un remedio frente a la vida. Justamente así nos acercaremos la formulación que nos interesa en *El nacimiento de la tragedia*.

“Como fenómeno estético, la existencia aún nos es *tolerable*, y mediante el arte se nos entregan los ojos y las manos y por sobre todo la buena conciencia, para poder hacer de nosotros mismos un fenómeno estético.” (GC, pág. 102).

Con esto último nos aparece nítida la afirmación de que sólo a través del arte es soportable la existencia: sin el arte no hay sentido para la existencia, ya que las fuerzas para vivir no tendría fuente alguna posible. Cuando caen los mundos ideales y divinos, el arte nos muestra nuestro rostro tal cual es, nos permite mirarnos a nosotros mismos desde nuestra vida en cuanto nuestra gran creación, “mirar nuestra vida como miramos una obra de arte plástico en el marco de esa obra de arte universal que es la vida como un todo.” (AP, pág. 337-338).

Pero si la justificación de la existencia y el mundo ya no depende de ningún dios o ideal, si ya no hay ante quien justificarla, entonces la instancia de legitimación no es externa en ningún sentido, “ya que la historia del mundo y la vida misma no persiguen ningún plan ni están ordenados a un fin, sino que es mas bien como un ‘juego’ o una ‘comedia artística’. Pero tampoco por esto hay que dejar la justificación en manos de la ciencia o de la moral, pues ellas tan sólo distorsionan la realidad y la existencia, “mientras que la estética en un sentido original implica siempre una rica percepción del mundo y de la vida.” (AP, pág. 338).

Entonces, decir que la vida se justifica estéticamente remite a valorar el mundo desde el ojo de la forma artística. Estéticamente quiere decir aquí aceptar la vida en la perspectiva de que es siempre engaño, ilusión, apariencia, mentira, etc., cosa que moralmente es inaceptable. Pero es que, precisamente, la justificación moral nunca es pretendida por Nietzsche, en ninguno de sus periodos. Por el contrario, la

mentira, la ilusión, la apariencia son siempre formas artísticas, formas de ser y estar en el mundo y es desde ellos desde donde se justifica la existencia: no hay nada más que formas de arte en el mundo, los que, a su vez, justifican, dan sentido de ser a todo lo que se presenta como ser vivo. He aquí el hueso del asunto. “En realidad con la formulación de este principio lo único que pretende es llevar hasta sus últimas consecuencias el criterio de valor que había establecido desde el principio: ver la vida desde la perspectiva del arte. Si la existencia puede hacerse todavía soportable, y si el existente es todavía capaz de transformar su vida y hacer algo de sí, es porque ha dejado de creer en el ‘en sí’ de las cosas. El ser de las cosas se hace aceptable por la imposición de la ‘forma’ (realidad apolínea) sobre ellas, pues ya no hay naturaleza ‘real’ de la existencia para ser transformada.” (AP, pág. 338). De esta forma, y sólo de esta forma, es posible una justificación imponiendo la forma a todo contenido, es decir, embelleciéndolo. La vida en su dimensión estética es lo que resulta de un arduo trabajo sobre uno mismo, donde nos ponemos en constante interpretación con la violencia propia de todo artista. “La vida, por tanto, sólo puede ser justificada estéticamente en la medida en que tiene en sí misma su propio sentido y no soporta ningún tipo de racionalidad técnica...la vida, en cuanto se automanifiesta y exterioriza, tiene en sí misma una estructura *hermenéutica*.” (AP, pág. 339). Esta sería la razón por la cual la vida no acepta sentido o fines que se establezcan desde fuera, ya que éstos son el objeto de su propio arte. Entonces, la justificación de la vida se encuentra en ser ella misma productora de su propio sentido, en ser autoprodutora de sentido: no es el fin el que le da sentido, sino la acción de ir hacia un fin, aun siendo éste inhóspito. La agresiva tesis “sólo como fenómeno estético se justifican eternamente el mundo y la existencia” lleva consigo el germen destructor de la metafísica, aun que sea desplegado sólo posteriormente. El arte tiene que hacer lo que la moral y la metafísica tradicional no han podido hacer, es decir, justificar el mundo.

Antropológicamente hablando, se mantiene en Nietzsche la idea de la autocreación en cuanto somos nosotros los que hacemos algo de nuestra existencia y, en este sentido, seguimos siendo obras de arte ya que nunca somos algo dado, sino siempre propia invención. Pero para esto es necesario autorreconocerse en la medida de que tan solo podemos llegar a ser lo que somos comprendiendo lo que hemos llegado a ser. He aquí la contribución más elevada de la tragedia griega, pues es ella la que nos muestra el mundo caótico pero aparentemente ordenado y, en este sentido, siempre endeble, siempre siendo una posibilidad de transformación del mundo a partir de él y nosotros. De esta forma se nos presenta el contraste entre lo que es la naturaleza en su auténtica verdad y la mentira de una cultura que insiste en comportarse como si fuera la única verdad o realidad posible, similar al contraste que realiza Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* entre el núcleo eterno de las cosas y el mundo de la apariencia en su conjunto. “De esta forma, la tragedia revela el verdadero rostro del mundo real y lo que hay detrás de toda apariencia, al mismo tiempo que hace tomar conciencia al

individuo de que él no es diferente del resto de la naturaleza, que forma parte de ella y pertenece a ella.” (AP, pág. 340).

La justificación sería, entonces, expresión de la autosuficiencia que muestra el mundo ya que no necesita nada que sea una relación significativa que esté por sobre él, pues él siempre es significativo en cuanto obra de arte. Es decir, lo verdaderamente importante nunca va ser el resultado sino aquello que posibilita a éste, la semilla de la que resulta el fruto. Esto en Nietzsche nunca deja de tener un sentido práctico, ya que el arte es pensado como una instancia que legitima, pues sólo estéticamente puede justificarse la existencia, lo que se aleja de una finalidad ética y se acerca a una finalidad de producir una gran obra de arte: toda la fuerza dionisiaca que se manifiesta en el arte es anterior a toda moral, “es un modo de percibir el mundo en devenir, más allá del bien y del mal, que son estáticos, de manera que la existencia es justificada solamente cuando es afirmada. El arte nos muestra así que podemos desde nosotros mismos crear el orden, el sentido, la lógica, y que no hemos de someternos a una alternativa en que solamente quedan dos opciones, o la fe en un Dios o el caos.” (AP, pág. 341). Es la posibilidad de que nos sintamos profundamente orgullosos de nuestro hacer y de nosotros mismos lo que, acto seguido, potencia la vida al máximo. De esta forma, la función del arte es siempre vital en el sentido de hacernos obra de arte, fenómeno estético, ya que siempre el hombre creador va ser una obra de arte.

Ha de quedarnos claro entonces de que la justificación estética de la existencia y el mundo nada tiene que ver con una religión o una moral con sus sentimientos de culpa o pecado. Pero, como ya habíamos dicho, la justificación es siempre ante alguien, el que no puede ser un dios, pero sí ante una fuerza que sea capaz de construir y destruir el mundo como un niño que juega en su eterno placer. Esta fuerza, por lo antes dicho, puede ser “el dios-estético Dioniso en el cual se revela el trágico doble rostro jánico del principio cósmico de construcción-destrucción del mundo, un juego que justifica también lo disarmónico.” (AP, pág. 341).

“...en el libro mismo reaparece en varias ocasiones la agresiva tesis de que sólo como fenómeno estético está *justificada* la existencia del mundo. De hecho el libro entero no conoce, detrás de todo acontecer, más que un sentido y un ultrasentido de artista, - un «dios», si se quiere, pero, desde luego, tan solo un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos, un dios-artista que, creando mundos, se desembaraça de la necesidad implicada en la plenitud y la *sobreplenitud*, del *sufrimiento* de las antítesis en él acumuladas.” (NT, pág. 32).

La función de la fórmula “sólo como fenómeno estético están eternamente justificadas la existencia y el mundo” es estratégica y está llena de intención en su primera obra. Por una parte, es provocativa en el hecho de querer justificar la existencia no desde una perspectiva moral y con intenciones de superar ése tipo de justificación; por otra parte, se utiliza para tomar una distancia radical con la ética y la estética de Schopenhauer. “Es cierto que Schopenhauer también había definido la tarea del arte como un instrumento para ‘solucionar el problema de la existencia’, pero esa solución no había buscado en una justificación de existencia, sino en la negación del mundo y de la vida, y en su superación, como una consecuencia de su pesimismo fundamental.” (AP, pág. 341-342). Nietzsche, en cambio, encuentra una posibilidad filosófica para afirmar la vida sin que con ello se termine negando el sufrimiento y el dolor del mundo que, en último término, son la vida misma. Su “metafísica de artista” tiene como sentido último esta superación del plano moral como única alternativa de justificación. Por esto, lo bello y mesurado se justifica pero también en relación con lo feo y desmesurado, aquello que toda moral o concepción estética que se sostenga en una ética niega.¹⁹

El mundo es justificado como fenómeno estético en relación al placer que se provoca el *Ur-Eine* a sí mismo en la apariencia, no en relación a algún bien salvador, lo que apunta a una satisfacción que él mismo se causa en cuanto único y verdadero creador. Toda justificación de la vida que se busque aquí se proyecta estéticamente. Esto quiere decir que tampoco es aceptable el optimismo teórico, pues tan sólo es una justificación teórica y, por ende inauténtica, dada su distancia de la vida. “Una cultura que rechaza el efecto narcotizante de una elaboración teórica del mundo, y asume el sentido de la existencia con los ojos bien abiertos hacia los abismos oscuros de la misma, tendrá necesariamente una visión distinta del mundo y, como consecuencia de ello, una representación diversa de la justificación de la propia existencia.” (AP, pág. 342). De hecho, el conocimiento estético del mundo, en cuanto productivo, vale decir, poético, con lo cual se llega a decir que hay sentido o es legítimo vivir la vida, se enfrenta al conocimiento teórico del mundo. La comprensión del mundo en términos conceptuales y categoriales es estática y, en último término, desplaza y no supera el

¹⁹ En el verano de 1878 Nietzsche escribe: “En otro tiempo creí que el mundo, desde un punto de vista estético, era una representación dramática y, como tal, imaginada por su autor, pero que como fenómeno moral era un *engaño*; por esto llegué a la conclusión de que sólo se puede justificar el mundo como fenómeno estético.” Véase ETA, pág. 63. (N. del A.).

lado horrible de la existencia, ya que su entendimiento queda corto y lo único que puede hacer es invocar a un dios o a alguna moral para dar cuenta de él: aviva más la sabiduría del dios de los bosques. “Los griegos trágicos...fueron capaces de vivir sin una justificación socrática y revistieron sus exigencias teóricas, al mismo tiempo que su arte trágico les podía proporcionar la justificación requerida.” Es cierto que de buenas a primera la tragedia parece negar la posibilidad de una justificación tal y también es cierto que deja en evidencia el sinsentido de nuestro sufrir y su carácter inexorable. “Pero la tragedia también nos recuerda que esa vida, a la que podemos proporcionar algún sentido, es sólo apariencia e ilusión, aunque en el fondo y en lo profundo no sea más que una parte de una naturaleza caótica. El drama trágico les mostraba en qué sentido la vida era un *fenómeno estético*, y cómo el mundo es un objeto de placer y está lleno de belleza en cuanto fenómeno estético, y que sólo como tal podía ser justificado. Por eso los griegos, a juicio de Nietzsche, comprendieron que el mundo en que vivimos y la cultura que busca su sentido no es más que *expresión artística* de ese otro mundo al que nosotros no podemos dar un sentido.” (AP, pág. 343). Este ojo griego es el que también se proporciona un consuelo metafísico en cuanto necesario para poder sostener su existencia en esta marejada de absurdos que es la vida: ¡la vida sólo es soportable como fenómeno estético!²⁰

²⁰ En la primavera de 1888 Nietzsche, en relación a su primera obra, escribe: “El arte es aquí considerado como la única fuerza contraria superior a toda voluntad de negación de la vida: como lo anticristiano, antibudista, antinihilista *par excellence*...es la *redención del que conoce*, del que ve el carácter terrible y problemático de la vida y quiere verlo, del que conoce trágicamente. Es la *redención del que obra*, del que no sólo ve el carácter terrible y problemático de la vida, sino que lo vive, lo quiere vivir, del hombre trágico, del héroe...es la redención del que sufre, como camino a los estados en que el sufrimiento es querido, transfigurado, divinizado, en que el sufrimiento es una forma del gran éxtasis...” Véase ETA, pág. 74-75 (N. del A.).

A modo de conclusión

Hemos dejado sentados gran parte de los elementos fundamentales de la filosofía-estética de Nietzsche. Hay que considerar que el pensamiento de Nietzsche brota desde un saber intuitivo, que se sostiene sobre planteamientos generales de Schopenhauer para luego desprenderse hacia la configuración de su propio pensar. Más adentrado en su obra esto último se ve con mayor claridad, pero lo cierto es que nos encontramos con su primer intento de justificar el todo de la existencia finita. Posteriormente en Zarathustra reconocerá que la respuesta al por qué de la existencia en un ente externo, sólo se sostiene en cuanto “humo coloreado ante los ojos de un ser divino insatisfecho.” (AhZ, “De los de detrás del mundo”, pág. 29). Pero el sentido de la existencia está marcado, en su primera obra, más bien no por un pesimismo negador de la voluntad, aunque es innegable que no es el sujeto el que crea en el mundo: es el dolor primordial el que lleva todo a cabo en la búsqueda de su autoconciencia, construyendo y destruyendo mundos. Es un movimiento incesante e insaciable el que mueve todo el aparato del mundo y del hombre y que consigue su placer supremo en la obra de arte de la tragedia griega. Pero nunca se habla de negación de la vida o suspensión de la voluntad. Lo que se suspende es el individuo. Al contrario hay voluntad primordial en el hombre-artista, el cual es capaz de realizar en su obra un reflejo de las tendencias del ser primordial y gozar en el horror, ya que la voluntad goza en él. Pero está subordinado al querer universal. He aquí lo de comedia del arte: esta voluntad nunca es racional, al modo de querer conducirse correctamente hacia su placer. El mundo es resultado de una no planificación por parte de la voluntad, es decir, el mundo es un resultado cualquiera, azaroso que es descifrado, sólo al modo de la apariencia, por el artista trágico. Nietzsche habla del juego de la voluntad con ella misma, a través del hombre y en su eterno placer. Ella juega al juego del mundo y es sólo en este juego donde llega a tener autoconciencia de sí misma. Si la relación con lo que construye fuera moral, desaparecería de inmediato la posibilidad del juego consigo misma: el desprendimiento no podría darse sufriría por destruir, ya buscaría algo más que su placer.

Pero en este juego de la voluntad, el hombre recibe un suplemento vital, se medica. En la tragedia griega se medica con el horror, con el absurdo de su hacer. Es en ese momento donde el arte tiene carácter de responder a una necesidad práctica: a la urgencia de sentido. El arte es vital en la medida que es transfigurador del mundo: el punto más elevado de la naturaleza.

Elevar una carcajada por el absurdo de estar vivo, eso es medicina pura, es vida. Si hay arte, aun quedan fuerzas. El hecho de estar develando lo más íntimo del ser, descarga en el hombre un placer desbordador que se manifiesta en todos los músculos del cuerpo que se sueltan y mueven por sí solos.

La primavera anuncia la fiesta. La naturaleza invita y coge no sólo al hombre, sino a las bestias, los árboles, todo lo que tiene vida. Ella se manifiesta como vida. Primero que nada es impulso vital, es un salto hacia el más elevado vivir. En este minuto el pueblo se pierde en lo Uno, se funde con él y el Estado, la sociedad, los abismos que separan a un hombre de otro, dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza. Este es el verdadero arte que en su embriaguez dice la verdad. ¡Ex ore parvulorum veritas! ¡In vino veritas!; es crear y destruir, el ser humano es creación y destrucción infinita: el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en obra de arte.

En definitiva, lo que podemos afirmar con seguridad es que Nietzsche no busca una ascesis con su teoría de la tragedia. Lo fundamental, a la inversa, es que el individuo como tal nunca va a lograr ser redimido a excepción de que se sumerja en el estado estético fundamental de la embriaguez, es decir, que llegue al ‘fuera-de-sí’ hasta perderse en lo general humano. Una vez en ese estado, a través de la masa extasiada llega la redención, pero siempre de la voluntad única, de lo Uno primordial. La comedia del arte tiene actores que no conocen al autor de la obra, pero sienten su paso en el oleaje indómito de los ditirambos y tragedias griegas. Ellos gritan eufóricos: ¡vamos que hay vida!

Bibliografía Fundamental

Nietzsche, F. “El nacimiento de la tragedia.”, versión española de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

Fink, E. “La filosofía de Nietzsche.”, versión española de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

De Santiago Guervós, L. “Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche.”, Editorial Trotta, Madrid, 2004.

Bibliografía General

Nietzsche, F. “Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es.”, versión española de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

Nietzsche, F. “Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo.”, versión española de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

Nietzsche, F. “Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro.”, versión española de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

Nietzsche, F. “La ciencia jovial. ‘La gaya scienza’.”, traducción de José Jara, Monte Avila Editores, Caracas, 1990.

Nietzsche, F. “La filosofía en la época trágica de los griegos.”, traducción, prólogo y notas de Luis Fernando Moreno Claros, Editorial Valdemar, Madrid, 1999.

Nietzsche, F. “Así habló Zarathustra.”, traducción y notas de Juan Carlos García Borrón, Editorial Planeta, Madrid, 2001.

Nietzsche, F. “Estética y teoría de las artes.”, Prólogo, selección de textos y traducción de Agustín Izquierdo, Editorial Tecnos, Madrid, 2001.

Nietzsche, F. “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral.”, traducción de Luis M. Valdés, Editorial Tecnos, Madrid, 1990.

Safransky, R. “Nietzsche. Biografía de su pensamiento.”, traducción del alemán por Raúl Gabás, Tusquets Editores, segunda edición, Barcelona, 2002.

Vattimo, G. “El sujeto y la mascara. Nietzsche y el problema de la liberación.”, traducción de Jorge Binaghi, Editorial Península, Barcelona, 2003.

Esquilo. “Tragedias completas.”, versión rítmica al español de Manuel Fernández-Galiano, Editorial Planeta, Madrid, 2000.

Escríbar, A. “Nietzsche y el arte como superación de la dualidad sujeto-objeto.”, *Revista de Filosofía*, Universidad de Chile, Vol. XXIX-XXX, 1985, pág. 45-52.