



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Filosofía

La Estética de lo Trágico: los juicios de lo Bello y de lo Sublime.
(Una aproximación a las reflexiones filosóficas de la estética nietzscheana a partir de la kantiana)

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

Alumna:
Lidia Escobar Cabello

Seminario de Grado "Lecturas Contemporáneas de Nietzsche"

Profesor:
Raúl Villarroel

Santiago, Chile
Noviembre de 2007

Índice

	Página
Introducción.....	3
I-. 1.1-.Lo trágico: La concepción estética del mundo..... (Fundamentación de la estética nietzscheana)	6
- 1.2-.La tragedia como arte esencial en Nietzsche.....	12
- 2-.La dimensión más profunda y propia del arte; lo dionisiaco.....	15
II-. 1.1-.La estética de los juicios.....	21
- 1.2-.La estética de los juicios kantianos: Sobre lo Bello y lo Sublime.....	24
- 1.3-. La configuración estética de los juicios en Nietzsche..... (El marcado carácter kantiano)	37
III-. 1.1-.El arte y El Poder: El arte como voluntad de poder (En camino hacia la última filosofía de Nietzsche)	49
- 1.2-.Arte, Voluntad y Creación.....	53
Conclusión.....	58
Bibliografía.....	61

Introducción.

El arte, cualquiera sea su forma referencial, es la apreciación sintiente del mundo en el que vive el hombre, el arte es también la simbolización de las emociones más puras del hombre que piensa y siente la constelación de objetos que suscitan su facultad de juzgar.

La experiencia del arte, por ello, puede ser un confuso objeto de apreciación, que llega a manifestarse en el hombre que la experimenta desde los más diversos ángulos de captación.

La expresión de vida, que refleja el arte, como medio estético de constitución de la naturaleza que envuelve al hombre; se aparece ante él como un elemento tan natural, que sin quererlo deja velada su esencia más pura y trascendental, haciendo dificultosa su comprensión absoluta.

Quizás por eso, todas las reflexiones filosóficas, orientadas a dilucidar la verdadera realidad emotiva que lo vincula con el hombre, resultan ser investigaciones extensas y poco resolutivas de forma inmediata. Que hacen al hombre participe de un juego en el que los elementos son siempre los mismos, intentado darles sentido; para lo cual inventa nuevas formas de comprensión, que le otorguen un poder sobre lo que capta, que suele reflejarse en la categorización del mundo, que se mueve entre la dilucidación de la belleza y la sublimidad.

Con respecto a esta última elucidación del arte, que la vincula con la reflexión sintiente de los sentimientos estéticos, que hacen comprensible la experiencia de mundo del hombre, desde el plano de Lo Bello y Lo Sublime, es que se enraíza la investigación presente, la cual pretende ver, cómo el papel que desempeña el arte en la configuración y articulación de la obra de Nietzsche, consigue darle un orden interno a su doctrina estética.

Entre las ideas que se destacan, para el ofrecimiento de una visión estética de la obra de Nietzsche, en el marco de la comprensión de las categorías estéticas de Lo Bello y Lo Sublime, están: la configuración del arte desde la dimensión trágica del mundo, que intenta

demostrar la experiencia del arte como experiencia vital del hombre, mediante la apreciación de las figuras representativas del arte nietzscheano que son Apolo y Dionisio en la manifestación de sus estados apolíneos y dionisiaco que dan lugar a la comprensión de la vida, del hombre y del arte.

Por medio de la intuición de estas figuras, en especial la de Dionisio, se trata de erigir el tema central de la investigación de este trabajo, que pretende demostrar (en algún sentido) como se consolidan las denominaciones de las perspectivas estéticas categoriales, de la reflexión sintiente de la apreciación de Lo Bello y Lo Sublime, en el marco de las referencias kantianas, que a la postre se orientan como guías para la designación nietzscheana de estos sentimientos estéticos que tratan de explicar el mundo; que hacen que el camino designativo del arte en Nietzsche, termine por desembocar en el elemento último y unificador de su pensamiento que es *La Voluntad de poder*, en tanto, cierre lógico de la estratificación designativa del arte.

Volviendo la apreciación conceptual de la obra y de los temas, un elemento atrayente para el estudio y la reflexión.

Pues, a fin de cuentas, la apreciación del mundo, responde desde hace muchos años, a una inquietud artística del hombre, que lo lleva a representar mediante símbolos y figuras alegóricas su experiencia del mundo, un mundo en el que proyecta las vivencias sentidas de sus emociones, en el plano de la actividad creadora que es el arte, ya que la vivencia de lo sentido, sólo se comprende desde la apreciación de sus facultades internas de comprensión.

Si bien, la tarea de configuración del arte y de las reflexiones categoriales de los sentimientos estéticos, resulta ser una actividad arriesgada, desde la perspectiva nietzscheana, ella se lleva acabo con la mayor prudencia, indicando en muchas ocasiones que las determinaciones que se sacan, son sólo aproximaciones tentativas, las cuales de ningún modo pretenden clasificar el pensamiento y la obra de Nietzsche dentro de un marco que no corresponde.

“El arte y nada más que el arte: ¡Es el que hace posible la vida, gran seductor de la vida, el gran estimulante de la vida!

El arte es la única fuerza superior opuesta a toda voluntad de negar la vida, es la fuerza anticristiana, la antibudista, la por excelencia... El arte es la única fuerza superior opuesta a toda voluntad que no solamente percibe el carácter terrible y enigmático de la existencia, sino que lo vive y lo desea vivir; del hombre trágico...El arte es la redención del hombre que sufre, como camino hacia estados de ánimos en que el sufrimiento es querido, transfigurado, divinizado; en que el sufrimiento es una forma del gran encanto”

Friedrich Nietzsche, La voluntad de poderío n 848.

I- 1.1-. Lo Trágico: La Concepción Estética del mundo. (Fundamentación de la estética nietzscheana)

“El pensamiento trágico es la intuición de la unidad de todas las cosas y su afirmación consiguiente: afirmación de la vida y de la muerte, de la unidad y la separación. Mas no una afirmación heroica o patética, no una afirmación titánica o divina, sino la afirmación del niño Heráclito, que juega junto al mar”¹

A través del tiempo tanto la obra como el pensamiento del filósofo Friedrich Nietzsche se han visto sometidos con inhabitual violencia a variados tipos de interpretación, provocando con ello una serie de contextos posibles, desde los cuales se podría llegar a comprender su filosofía. Una filosofía que ha marcado en varios aspectos al período filosófico del siglo XX.

Sin embargo, cabe señalar que el gran punto de encuentro que posee su filosofía, el cual no siempre se ha tenido en consideración de una forma absoluta y trascendental, está conducido por uno de los aspectos más significativos de su pensamiento que hace referencia *“a la reflexión sobre el arte y a la perspectiva estética desde la que es pensado”*. Ella ha pasado a ser el hilo conductor de su filosofía y pensamiento; lo que se manifiesta de forma clara a lo largo de toda su obra, donde la figura del arte se ha posicionado como aquella piedra angular que orienta sus escritos.

Pero el gran problema que se expresa en la filosofía de Nietzsche, está fundado en la idea de que no sería posible encontrar una exposición teórica sobre la estética que permita dar cuenta de forma detallada y clara de su primacía sobre su pensamiento y su obra, dado que, una posible estética nietzscheana, a simple vista resulta ser tan compleja como absurda.

¹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza editorial, Primera edición en “Biblioteca de autor”: 2000, Madrid, Introducción por Andrés Sánchez Pascual, pág. 20.

Más bien, para poder llegar a comprender o hablar de una estética en Nietzsche y de su posterior manifestación sobre su filosofía. Lo primero que hay que tener en consideración, que lo señala el propio Heidegger, es que Nietzsche efectúa sus primeras aproximaciones de la estética desde la perspectiva de la *inversión* de los preceptos clásicos del arte, tratando de elaborar un sistema que fuera capaz de contribuir a la superación de la crisis de la cultura occidental, debido a que el arte sería aquel capaz de *mostrar el verdadero camino, donde el arte es la manifestación del organom de la filosofía*.

Se señala de este modo, al arte como aquel camino que le permite mostrarle a la filosofía en qué consistiría su tarea, dado que él es el topos en el que se desplegaría la fuerza creadora más alta que posea el hombre.

Para comenzar a hablar de la fundamentación de la estética en el pensamiento de Nietzsche, es menester, insertarse en el despliegue de las etapas de desarrollo de su estética y con ello de su pensamiento, que lo que hacen es mostrar los diversos cambios de perspectivas que se producen dentro de la configuración de su obra.

Etapas de su pensamiento

En el primer período, correspondiente a su juventud, el pensamiento filosófico es asumido dominado por la influencia de su entusiasmo romántico, por la metafísica schopenhaueriana y por los ideales estéticos de Wagner. Encontrando la máxima expresión de dicha etapa en la obra titulada *El nacimiento de la tragedia*, donde plantea el problema del arte desde la duplicidad de las figuras estéticas de lo apolíneo y de lo dionisiaco, que se erigen como dos fuerzas antagónicas, tomando como paradigma la figura de la música. En este período, todavía está muy presente la imagen del pathos (griego) del arte como elemento de conocimiento del mundo; para Nietzsche en este periodo el artista es considerado de forma primordial en la actividad creadora, en tanto Uno-primordial.

Una de las representaciones que más sobresale, es la de la música, que es considerada por Nietzsche como la expresión verdadera del sentir dionisiaco, volviéndose la referencia

fundamental del arte, como bien se comprende desde su primera obra, en la que el espíritu de la música influencia todas las designaciones del arte. En otros términos, se podría decir, que la primera etapa de su desarrollo estético está dominada por la sombra de la figura de Wagner.

En el despliegue de la segunda etapa, que corresponde al período intermedio, se concibe un giro en su pensamiento estético, a partir, de su ruptura con Wagner y Schopenhauer. Dando origen al periodo crítico de *Humano demasiado humano*, en el cual el arte y el artista en conjunto pasan ser objeto de la psicología. El giro que se concibe se produce, en la comprensión filosófica y del arte, en donde el arte pasa a ser el centro de la filosofía, no habiendo ahora más una justificación metafísica que avale la superioridad de Apolo y Dionisio. El arte es ahora, comprendido como un objeto de reflexión analítica, buscando su fundamento en la esfera existencial y humana.

En este punto el arte empieza a orientarse hacia la libertad que quiere lograr el artista que crea, por ello la alianza fraternal que se producía entre Apolo y Dionisio que en la primera etapa era la base de la explicación estética, ahora deja de ser un sustento primordial, y lo que se busca es dar una explicación más acabada del mundo del arte. Si bien esta es una etapa en la que su pensamiento desea alejarse del arte, debido a la fuerte decepción sufrida con Wagner, la comprensión que él posee del arte no cambia absolutamente, ella sigue siendo la misma de su período de juventud, un ocultar por medio de un velo la realidad de la vida.

En la tercera y última etapa, la de su pensamiento maduro, el despliegue que tiene el pensamiento estético sufre un giro respecto de su primera etapa. En este período el arte remite fundamentalmente a la voluntad de poder del sujeto, en tanto, expresión de la plenitud de la fuerza vital; con la introducción de la voluntad de poder, Nietzsche evidencia sus más profundas intenciones sobre el arte.

Por un lado la voluntad de poder que rige su pensamiento estético le permite poner de manifiesto la realización de hacer las cosas bellas, de entender que el arte debe ser

considerado como un exceso de poder que tiene que ser liberado, estableciendo así la armonía y el equilibrio de las fuerzas, es así como arte y poder se articulan para demostrar la verdadera dimensión del arte y sus posibilidades de creación infinita. En esta etapa las figuras estéticas originarias de Apolo y Dionisio, vuelven a cobrar una relevancia significativa, sólo que desde la configuración de Dionisio apolinizado. Observándose la idea de concepción circular que se teje en torno a su filosofía, en tanto que el punto de partida de la estética es el arte dionisiaco y el término es el mismo arte dionisiaco, sólo que comprendido de acuerdo a otros elementos.

Es a partir de la exposición señalada, que se explica, cómo el arte empieza a encontrar su lugar propio en la filosofía nietzscheana, y de igual modo ella comienza a ser concebida con superioridad por el filósofo, motivo por el cual Nietzsche lo que hace es re-estructurar el contenido tradicional del arte, asumiéndolo como una estructura independiente de los preceptos filosóficos, con capacidades autónomas de desarrollo; en donde el arte es posible de ser concebido en completa libertad. De acuerdo a esto, Nietzsche lo que trataba de hacer era romper con las cadenas clásicas de la tradición que subordinaban el arte a la religión y a la moral, al igual que a las demás actividades culturales. Porque desde un principio vio que la estética tenía el objetivo de velar por aquello natural del hombre, que son: sus instintos. Que haría del arte ese saber fundamental de los instintos, de la vida misma del hombre donde la estética pasaría a justificarse como aquel contenido pulsional y excitante de la naturaleza.

De acuerdo a lo señalado se puede determinar, aunque sea de forma tentativa, que la estética nietzscheana y con ello el arte que envuelve esa concepción, estructura su contenido impulsado por las diversas etapas de desarrollo del pensamiento del filósofo que han ido dejando de manifiesto la fuerte necesidad de encauzar los contenidos que estructuran su pensamiento y su obra. Y que a la postre configuran la posición efectiva que posee, sobre todo, el arte trágico en la experiencia de la vida que determina los juicios estéticos de comprensión del mundo de los sentimientos y afecciones.

La concepción estética del arte en Nietzsche hay que comprenderla a partir de la manifestación de lo trágico, en cuanto elemento configurador de significado del mundo – mundo en el que se desenvuelve el hombre, que revela la calidad trágica de la existencia y del destino, a la vez que implica la ruptura con el modo tradicional de entender la tragedia, donde dicha ruptura debe ser comprendida como la conciencia de la escisión, en tanto problema esencial desde el cual se origina el mundo moderno, y como intento de determinar el problema por medio de una re-interpretación de lo trágico. Lo que en otras palabras significa que, la postulación de lo trágico desde la perspectiva nietzscheana de la escisión, comprende la determinación de la dualidad de sujeto y objeto, es decir, en términos un tanto más formales, la escisión de la concepción trágica del arte, lo que hace es poner en evidencia la imposibilidad determinativa que tiene el sujeto para poder certificar la existencia de algo que no se manifiesta como sujeto de la misma forma que él lo hace a través del acto del pensamiento por el cual él acredita su propia existencia; quedando sentada la determinación de la diferencia en la dualidad de lógica y existencia².

Si nos ceñimos a los preceptos de la tradición³, la tragedia ha sido comprendida, ya desde la Poética de Aristóteles, a partir de un principio de inteligibilidad, desde el cual el sentido de la totalidad es la totalidad del sentido. Y de acuerdo a ello, la concepción heredada que se poseía, lo que hacía era manifestar aquel destino –en tanto sustancia de lo trágico- como aquello que pertenece al ámbito de la totalidad, en la medida en que puede realizar y consumir en sí mismo la coherencia de la unidad de un sentido que contiene envergadura universal. Esta noción de unidad y totalidad de una existencia se especifican en la catarsis, manifestación de la obra trágica donde la tensión es liberada y donde además resuena la implicancia de una escisión, más aún de una doble escisión; por un lado, en la medida en que el héroe trágico perece, por el otro lado, en tanto, el espectador de la tragedia consigue la elucidación del destino como unidad y totalidad. Esta doble escisión se constituye, para hacer ostensible la estructura en la cual se hace posible el resultado del conflicto bajo el

² El punto está en que con ello no queda sentada la formalización plena de la escisión, puesto que no se ha tomado en consideración la diferencia interna que afecta a la sujeto y que lo hace que él se escinda de sí mismo.

³ Se hará mención a la determinación tradicional de la tragedia, con el fin de poder esclarecer el cambio estructural que manifestó Nietzsche en torno al arte y a la calificación del concepto de lo trágico en el ámbito de su filosofía.

principio de inteligibilidad. Queda sentado de este modo, que el carácter de lo trágico para la concepción tradicional se determina a partir de la superación inteligible del conflicto originario. Con esto lo que se quiere es poner de manifiesto el carácter de la inteligibilidad de toda la teoría tradicional de la tragedia, en oposición al posterior planteamiento que desarrollará Nietzsche. Es decir, a partir de los puntos que determinan a la sustancia trágica como una unidad de racionalidad que trata de obtener una comprensión de la existencia que no posee en sí misma dicho carácter, Nietzsche se desvincula, y configura una determinación post tradicional de lo trágico, en la cual quiere dejar expresado la necesidad de que haya una recuperación de la índole primigenia del arte que había quedado sepultada por la incorporación del sustrato de la inteligibilidad.

La nueva afirmación de la tragedia, le permite a Nietzsche poder expresar que su idea de lo que es la tragedia y con ello lo trágico dentro del ámbito de su filosofía no se constituye como una acción libre en la cual el espectador lo que hace es descargar las emociones que le provocan los afectos trágicos, de tal modo que quede en supresión cualquier idea de expulsión de emociones. Más bien lo que guía el camino interpretativo del mundo estético de éste filósofo, en particular, es la posibilidad de encauzar para un posterior acoplamiento las designaciones de la vida y la muerte, como de lo uno y lo múltiple, al igual que lo infinito y lo finito. A partir de esta configuración del fenómeno de la tragedia y del elemento de lo trágico, se manifiesta la constitución del mundo moderno.

En donde lo trágico pasa a ser la clave primordial que permitirá dar cuenta de una manera más precisa de la escisión, que lo que hace es determinar a aquella experiencia moderna, desde el cara a cara de la finitud y la infinitud. La tragedia de acuerdo a esto, queda graficada como una especie de límite del poder de la razón.

Lo que busca Nietzsche en su filosofía de la experiencia estética, es la posibilidad de comprensión de ese ámbito en el cual subsiste el marcado carácter de la contradicción que resulta un acontecimiento insuprimible, que está marcado por las figuras representativas por excelencia de la tragedia, las cuales son Dionisio y Apolo, figuras que resuenan ya desde la primera etapa de desarrollo estético en el que la máxima expresión es la obra *"El*

nacimiento de la tragedia". Nietzsche lo que quiere hacer, es utilizar los poderes de las fuerzas de la naturaleza de Apolo y Dionisio para poder configurar la determinación del arte trágico que atraviesa su obra de principio a fin. Y que a la postre recorrerá su obra y su pensamiento a través de sus diversas etapas de maduración.

1.2.- La tragedia como arte esencial

El pensamiento nietzscheano que se proyecta en toda su obra, de forma absoluta, está marcado fuertemente por el aspecto estético, que comienza a quedar impregnado en forma de premisas fundamentales, ya desde de su obra que lleva por título de *El nacimiento de la tragedia*; si bien en ella se traza parte de los fundamentos concluyentes de lo que será la estética nietzscheana, todo resulta ser todavía una propuesta indefinida, sin capacidad de determinar de forma clara y resolutiva la orientación estructural de su "*filosofía del arte*". Dado que dicha teoría, está constantemente fluctuando entre las vivencias y pensamientos que la experiencia diaria del filósofo le van otorgando, como claramente lo van mostrando las diversas etapas de desarrollo de su estética que se van configurando a lo largo de sus fases de maduración, que lo que hacen es mostrar las bases en las cuales se sostendrá su pensamiento estético de la vida y del arte.

Por ello a pesar de las iniciales falencias de configuración de la filosofía del arte nietzscheano, el concepto del arte como tal se manifiesta en la forma de un germen que se potencializa gracias al amparo del espíritu dionisiaco. Se señala de este modo, que la estética y el arte nietzscheano se logran caracterizar de forma potente por medio de la perspectiva dionisiaca que determina en su ser a la filosofía del arte. Y con ello a todo el posterior desarrollo evolutivo del pensamiento crítico del filósofo, desde las formulaciones de la "muerte de Dios" hasta la afirmación de que el arte es un juego que el mundo juega consigo mismo.

La figura de Dionisio, de este modo, se estructura con mucha más fuerza resolutiva que la de simple figura antagonica u opositora de la fuerza apolínea en términos de conceptos

estéticos, como originariamente se lo había planteado, lo dionisiaco pasa a ser la forma en la que Nietzsche concibe la vida misma del hombre, algo así como un fenómeno que tiene que ver con el devenir del mundo.

El arte se dispone junto a la figura de Dionisio – una figura que es entendida a lo largo de las obras de Nietzsche como: *“lo dionisiaco, comparado con lo apolíneo, se muestra como el poder artístico eterno y originario que hace existir al mundo entero de la apariencia”*⁴ - a asumir el predominio de lo trágico como elemento esencial e indisoluble de lo que es su estética, y con ello de lo que es la experiencia artística. Es decir, el arte nietzscheano se alinea con los elementos trágicos que proporciona la figura emblemática del dios Dionisio y del artista trágico, los cuales develan la forma pura en la que se presenta el mundo sin las ilusiones decorativas de las falsas apariencias, que lo que hacen es sumergir en un mundo falseado los verdaderos sentimientos que debería proporcionar el arte.

El dolor y la contradicción, la dimensión pura del dolor del ser, son el alimento que nutre la creación artística. Motivo por el cual el sujeto de la creación, es aquel que fundamenta gran parte de la estética nietzscheana más bien que la simple obra que se origina de ella. En otras palabras “el artista creador”⁵ es el eje sobre el que descansa la estética y el arte mismo, puesto que él es el encargado de llegar a manifestar el fundamento metafísico de la estética.

Más aún, al artista le compete tener que comunicar la experiencia o actitud trágica, mediante el arte, él hace palpable la valentía y libertad del sentimiento al igual que el estado en el que se encuentra una vez superado su miedo existencial; motivo por el cual se asumía una aportación metafísica por parte del artista. Por otro lado se determina que el artista incorporado al mundo trágico del arte, es aquel a quien le compete las representaciones de lo que son el sueño y la embriaguez (correspondientes a las determinaciones otorgadas a la

⁴ El nacimiento de la tragedia, sec. 25. pág. 201. Alianza Editorial, intr. y trad. de Andrés Sánchez Pascual.

⁵ Cuando Nietzsche hace referencia a la figura de un artista creador, tiene en mente la experiencia del artista como base enmarcadora de la realidad que se quiere representar. Que a la larga termina por establecer la metafísica de artista, la cual tiene como pilar fundamental la idea del artista primordial (Ur-eine o Urein, que indistintamente utiliza a lo largo de sus obras) que desempeña la voluntad artista y que manifiesta la experiencia trágica de la vida.

figura potenciadora de Dionisio) en las formas de estados fisiológicos, en otros términos, el artista trágico o de la tragedia, es aquel en el que se articulan los elementos de los instintos artísticos de forma armoniosa y complementaria.

De este modo, se asume (en cierto sentido) que el artista de algún modo pierde parte total o parcial de su “yo” en el dolor y contradicción que le provoca el mundo, no quedándole más remedio que tener que expresar lo que siente a través de imágenes simbólicas.

“no actúa la subjetividad empírica, sino el “genio del mundo”, el corazón mismo del ser, que para ser plenamente expresado necesita que él se arrime a Apolo y lo transforme en imagen. No hay imagen verdaderamente artística que no esté generada por la pasión del Uno y de lo dionisiaco, pero no hay expresión, si lo apolíneo no sublima en la imagen pura el gran dolor del ser, el dolor primordial”⁶

No cabe duda, luego de todo lo dicho que la intención de Nietzsche con respecto a la configuración de lo que es el arte dentro de su filosofía, tiene un marcado trasfondo tanto filosófico como metafísico, que trata de encuadrar el problema de la relación que se produce entre el ser y el aparecer que dan lugar a su filosofía trágica. Por ello hace uso de un principio que le permite dar respuestas a las determinaciones del arte, motivo por el cual entran en juego dos elementos esenciales que le dan vida a la producción artística y que representan experiencias estéticas puras. Estos elementos o mejor dicho fuerzas, son personificados por Apolo y Dionisio⁷, dioses que le dan existencia a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco y que en una primera instancia son concebidos a modo de fuerzas opositoras que grafican mundos artísticos diferentes, pero que un momento dado se condensan como un solo elemento provisto de todas las características esenciales que permiten definir el arte y la producción artística como una corriente estética dominada por

⁶ Luis E. de Santiago Guervós. Arte y poder, aproximación a la estética de Nietzsche. Pág. 212, sección II, la estética dionisiaca. Editorial Trotta.

⁷ Las figuras de estos dioses al comienzo de las obras de Nietzsche, especialmente en el nacimiento de la tragedia, son concebidas bajo una determinación ambigua y poco especificada, que no permite dilucidar con mucha precisión el horizonte fenoménico al cual caracterizan dentro de la producción artística. Lo cual el propio Nietzsche llega a reconocer en algún momento, y dictamina que la dualidad estética de lo apolíneo-dionisiaco que él grafica en una de sus primeras obras, a la larga se va a constituir en el elemento esencial de su pensamiento estético; que será focalizado en la fusión armoniosa de dichos elementos a la hora de experimentar la producción artística originaria del sujeto.

el impulso más fuerte del hombre, que es su voluntad, una voluntad de poder (como reconoce el mismo Nietzsche al final de su etapa de maduración filosófica)

Así. hay que decir que el arte en Nietzsche va de la mano de la representación pura del sustrato trágico del mundo y el hombre (en tanto sentimientos), él es algo así como la forma suprema en la que el hombre, el artista, grafica la creación orientada por la fuerza de poder más grande; la de *la voluntad*.

La representación artística, entendida bajo los preceptos del sentimiento de lo trágico, que entrega la determinación del arte sobre el mundo, pone en evidencia el sustrato más humano del hombre; haciendo de él la designación esencial de la vida y la existencia del hombre. En tanto él es capaz de entender que el dolor que emerge del sentimiento trágico es una parte necesaria e integrante de la vida misma.

“lo trágico exalta y santifica el dolor, puesto que todo devenir y crecer, todo lo que es garantía del futuro implica dolor. No hay por tanto arte ni creación, si no hay agonía o angustia”⁸

2-. La dimensión más profunda y propia del arte; lo dionisiaco.

“La embriaguez: el aumento de sentimiento de poder; la interior necesidad de hacer de las cosas un reflejo de la propia plenitud y perfección”⁹

Durante los primeros años de creación, Nietzsche se vio envuelto en el fuerte influjo que producían en él sus apegos al arte griego antiguo (en cuanto drama y poesía) en conjunción con la determinación que ellos poseían del mundo, al igual que con las influencias de los pensamientos de Schopenhauer y Wagner; dos grandes figuras que marcaron rotundamente la orientación de sus escritos iniciales.

⁸ Arte y poder, sec. II, pág. 268.

⁹ Friedrich Nietzsche, La voluntad de poderío 806, Pág. 439, Editorial Edaf, S. A., Madrid, 1981. Traducción de Anibal Froufe, Prólogo de Dolores Castrillo Mirat.

A partir de ellos Nietzsche comienza a crear guiado por una corriente reflexiva que se mueve por el influjo griego, una determinación clásica, desde donde prorrumpirá una idea que hasta aquel momento no había sido develada con claridad; la de mundo artístico que acoge los instintos y los estados representativos de la vida del hombre.

La obra de Nietzsche que primero recoge estas determinaciones es *El nacimiento de la tragedia*, un escrito en el que se estructuran los instintos estéticos esenciales del hombre griego como del arte mismo, quedando graficadas dos figuras categoriales: Apolo, que designa lo apolíneo en el influjo del sueño y Dionisio, que por su parte designa lo dionisiaco en el influjo de la embriaguez. Figuras que son concebidas como determinantes de una dualidad absoluta que grafican mundos constitutivamente diversos, que se mueven en la constante contraposición de uno y del otro.

Esta primera aproximación que Nietzsche hace de las figuras de los dioses del arte, será el precedente que guiará el posterior camino de sus obras. En el nacimiento de la tragedia de Nietzsche, que él mismo presenta en su "*Ensayo de autocrítica*" – y que antecede a su obra, da cuenta del punto de partida de su pensamiento; el que se centra en el resguardo de la unidad del hombre y por lo tanto de todo ente, con lo Uno originario.

En otros términos Nietzsche plasma en su obra *El nacimiento de la tragedia* la idea de un pensamiento místico, que es recogido por el influjo de la experiencia dionisiaca, la que posee como carácter esencial la disolución de la individualidad que se fusiona con el ser. A partir de ello se pone en marcha una concepción del mundo que marcará la determinación formal que hasta el momento se tenía de la vida y del arte.

Las determinaciones estilísticas de las figuras artísticas de lo apolíneo y lo dionisiaco, son la configuración más elemental que desarrolló Nietzsche en sus primeros escritos, en los cuales intentó plasmar las connotaciones más propias y precisas de legitimación de su *filosofía del arte*. Lo que quedo claramente evidenciado a lo largo de sus obras posteriores, en las cuales el elemento artístico caracterizaba de forma extraordinaria el mundo del arte, ya que los estados artísticos tenían en sus manos las determinaciones de la naturaleza, es

decir, ellos se regían como fuerzas conexas de la naturaleza en el hombre. Eran algo así como instintos artísticos de la naturaleza, que permitían graficarla de una forma precisa a través de la activación del hombre.

De esta manera la naturaleza quedaba regida por los impulsos artísticos que se plasmaban en el hombre, que a la vez le permitían a él poder alcanzar la sensación más agradable y placentera de la existencia misma.

Aunque cabe señalar, que de entre los dos estados artísticos propuestos por Nietzsche, ya sean en su obra *El nacimiento de la tragedia* como en las que lo preceden, el impulso dionisiaco que se manifiesta en el estado de embriaguez tiene un valor estético fundamental, no sólo dentro de su pensamiento sino que también dentro de la configuración de su filosofía del arte.

Lo dionisiaco¹⁰, es una manifestación artística que se hace presente de una manera fisiológica y psicológica en el influjo de lo que produce la embriaguez, la que lo hace revelarse como un entusiasmo y un éxtasis, con connotaciones características que apuntan hacia la transgresión y lo ilimitado; que le otorgan la connotación de principio capaz de destruir lo ilusorio. De este modo la “*embriaguez*” resulta ser un estado necesario y primordial para el despliegue acabado de la producción artística.

“Para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estéticos, resulta indispensable una condición fisiológica previa: la embriaguez. La embriaguez tiene que haber intensificado primero la excitabilidad de la máquina entera: antes de eso no se da arte ninguno”¹¹

¹⁰ Para Nietzsche lo dionisiaco que se manifiesta en la determinación de la embriaguez, es un concepto que estuvo constantemente presente, en cuanto elemento cargado de connotaciones liberadoras y potenciadoras del arte. Por mucho que sea considerado un concepto ambiguo y ambivalente (como muchos otros conceptos nietzscheanos), debido a su ampliado sentido terminológico alemán (*Rausch*) designándolo como un estado que se alcanza por efectos del vino, o incluso de cualquier otro tipo de estimulante, al igual que un estado en el que el sujeto se encuentra fuera de sí mismo (pérdida de conciencia).

¹¹ F. Nietzsche. *Crepúsculo de los ídolos*, “Incursiones de un intempestivo”, parágrafo 8, pág. 90. Alianza Editorial, Madrid.

De esta manera el sentir del estado embriagador lo que hace es preparar al organismo y a los sentimientos (que se desarrollan dentro de él) para poder alcanzar el desbordante impulso creativo, que le otorga la denominación de estado estético fundamental. Quizás por ello, desde algún punto de vista de la estética el elemento de lo dionisiaco resulta ser entendido como un síntoma de la voluntad de la vida misma del sujeto, que a la vez se mezcla con una idea de máscara que lo que hace es velar y ocultar la verdadera realidad.

Pero ante todo Nietzsche lo que resalta del estado estético de la embriaguez es la conjunción de dos sentimientos: *“lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de plenitud y de intensificación de las fuerzas”*¹².

Los elementos que caracterizan al estado de embriaguez, y sobre los que llega a ser caracterizado, apuntan a dos dimensiones, una tiene que ver con la reconciliación de los hombres entre sí y la otra con la reconciliación del ser humano con la naturaleza, en cuanto le permite al artista la unión mística con lo Uno primordial.

De acuerdo con esto, la dimensión de la embriaguez se expresa como un acto de potenciación, entendida como un acrecentamiento de querer siempre lo más alto o de llegar a ello, un autotranscenderse; que termina por conducir al sujeto al autoolvido. De este modo la embriaguez determina la muerte del individuo, por medio de la succión del devenir que es la imagen de Dionisio.

Se estipula así que la embriaguez lo que hace es conducir al sujeto a una cierta sensación de confusión en la conciencia, que lo lleva a dejar parte de su yo suspendido para poder unirse a la tarea de hacer mundo con la naturaleza.

Se configura de este modo, que el sujeto en el estado de embriaguez se transforma:

“Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre...El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia

¹² CI. “Incursiones de un intempestivo”, parágrafo 8, pág. 91.

artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez"¹³

Ya que en último término la embriaguez se revela como: *"el juego de la naturaleza con el ser humano, así el acto creador del artista dionisiaco es el juego con la embriaguez"*¹⁴.

La embriaguez desde otra perspectiva, es reconocida también como una experiencia que se produce en el artista y que le proporciona un sentimiento de plenitud.

*"En este estado uno enriquece todas las cosas con su propia plenitud: lo que uno ve, lo que uno quiere, lo ve hechido, prieto, fuerte, sobrecargado de energía. El hombre de ese estado transforma las cosas hasta que ellas reflejan el poder de él, - hasta que son reflejos de la perfección de él"*¹⁵

Se revela así, que el artista poseído por el influjo embriagador que proporciona lo dionisiaco, se hace poseedor de una euforia artística tal que lo determina en el dominio de todas sus fuerzas para poder proyectarlas sobre las cosas y así poder configurarlas con toda su perfección y plenitud. Determinándose de este modo, que por medio del sentimiento de plenitud el sujeto lo que hace, es preocuparse de las cosas que lo rodean, del mundo que lo envuelve, y estructurar sus formas para completarlas.

En este estado estético se encuentra de forma latente la actitud fundamental del artista, que consiste en una determinación corpórea¹⁶ de designación de las cosas, que lo hace diferenciarse rotundamente de la caracterización de los no artistas, ya que en el fenómeno dionisiaco de la embriaguez se reúnen las experiencias corpóreas del sujeto con las experiencias creadoras; en las que se encuentran unidas vivencias místicas con inclinaciones hacia la forma (en cuanto actividad metafísica de la creación artística).

¹³ NT., sec. 1, pág. 46.

¹⁴ La visión dionisiaca del mundo (escritos preparatorios), en *El nacimiento de la tragedia*, pág. 247.

¹⁵ CI, "Incursiones de un intempestivo", párrafo 9, pág. 91.

¹⁶ La relación que se postula entre embriaguez y contenido corpóreo, fue dilucidada más tarde por Heidegger; en términos de sentir el sentimiento en el cuerpo, es decir, la embriaguez se vincula con lo corpóreo por medio del sentimiento, ya que el sujeto cuando crea siente en un sentir-se del cuerpo lo que va creando o lo que le provoca una creación.

“La embriaguez es un sentimiento, y lo es de modo tanto más auténtico cuanto más esencialmente domine la unidad del ser templado que vive corporalmente”¹⁷

Lo dionisiaco, es un estado estético, que presupone una serie ampliada de estados que tratan de dejar esclarecido los diversos niveles experimentales que resuenan en torno a él, los cuales tienen como misión esencial transformar la designación estética que inicialmente había tenido esta fuerte figura reveladora de experiencias artísticas, donde el concepto de embriaguez termina siendo un sustrato determinante que se une con su elemento antagónico de lo apolíneo en el sueño, ya que la forma excelsa de la creación artística está determinada por la unión armónica de los elementos dionisiaco y apolíneo, en la estructuración de una experiencia anclada en el contenido fraternal de Apolo y Dionisio representada en el símbolo de la unidad trágica que grafica lo dionisiaco en la embriaguez.

“El arte de la tragedia nos enseña con modelos ejemplares cómo vivir frente a <hechos> de existencia. Pero la tragedia no sólo nos ilustra y nos instruye con estos <hechos>, sino que también invita activamente a su audiencia a participar en una experiencia en la que se ponen en juego sufrimiento e ilusión, la propia identidad mudable y en peligro, pero sin embargo fuerte...esto explica que Nietzsche aspire a una cultura trágica y tome como modelo estético de sus expectativas culturales la tragedia”¹⁸

¹⁷ Martín Heidegger, Nietzsche I, Pág. 103, Ediciones Destino, Colección Áncora y Delfín, Volumen 887. Traducción de Juan Luis Vermal.

¹⁸ Luis E. de Santiago Guervós. Arte y poder, aproximación a la estética de Nietzsche. pág. 268-269 (sección II, la estética dionisiaca). Editorial Trotta.

II- 1.1- La estética de los juicios.

Dentro del período intermedio de la obra nietzscheana¹⁹, de los escritos: *Humano demasiado humano*, *Aurora* y *La ciencia jovial*, ha sido encontrado un material de gran envergadura que ayuda al estudio de su reflexión estética, y que de algún modo puede servir de hilo conductor para encauzar la investigación que estructura la filosofía del arte de Nietzsche.

Durante este período su reflexión estuvo marcada por el carácter negativo que provocó su alejamiento de la metafísica, lo cual significaba que ya no habría un fundamento capaz de justificar la superioridad de los elementos artísticos de Apolo y Dionisio, en tanto, sustentos estéticos del arte. Lo que de algún modo significaba un cierre al cumplimiento inicial del arte, planteado en *El Nacimiento de la tragedia*, que comprendía al arte como un elemento que servía de fundamento al mundo real.

Aunque si se presta una detenida atención a la obra del período intermedio, se podrá notar que hay además un carácter positivo que ayuda a encauzar el despliegue de la filosofía de Nietzsche, orientado a un modo de pensar genético y psicológico, que le permite al filósofo poder dar una dimensión vital al compromiso que tiene el hombre con la naturaleza, el cual está referido, en algún respecto, a la idea de la “facultad de juzgar”, una facultad que guiará el proceso de construcción de las denominaciones de los juicios estéticos de lo bello y de lo sublime. Dicha facultad puede ser comprendida desde diversos aspectos²⁰, uno de ellos es el que lo ciñe a las cuestiones que son estrictamente estéticas.

¹⁹ N. del A. Sobre este tema hay que hacer una aclaración. Si bien el material encontrado en la obra intermedia de Nietzsche resulta ser bastante cautivador a la hora de encauzar las reflexiones estéticas del arte trágico, en torno a ella no se han realizado las investigaciones suficientes que puedan avalar de forma absoluta los planteamientos que a continuación se desarrollaran, más bien tendrían que ser entendidos bajo el marco de unas premisas tentativas.

²⁰ Con referencia a la designación comprensiva que pudiera llegar a tener la facultad de juzgar dentro de la filosofía nietzscheana, uno de los aspectos que resulta ser más importante para el progreso del presente trabajo, es la que lo relaciona con la facultad de juzgar en cuanto ámbito de lo estético que lo emparenta con los postulados kantianos desarrollados en la “Crítica de la facultad de juzgar”.

Desde esta perspectiva, la facultad de juzgar se ve en la obligación de rechazar los postulados infundados de la metafísica, y trabajar por el desenmascaramiento de los motivos psicológicos que lo llevarán a encontrar conceptos más adecuados, por medio, del procedimiento de la “química de los conceptos y sensaciones”, que se anuncia en los primeros aforismos de *Humano demasiado humano*.

La estética de Nietzsche se ve determinada, por los trazos de inicio a fin establecidos bajo la designación: de que la experiencia estética es un enigma, caracterizado por la experiencia del placer, en la que se encuentran actividades y estados que desarrollados enriquecen las explicaciones de las manifestaciones estéticas, ya que son los lazos del placer (cosas pequeñas y más próximas) asociados a la experiencia estética, son los que determinan la experiencia estética del hombre en el mundo, en formas sublimadas y bellas.

Gracias a la facultad de juzgar, a la facultad de distinguir, es que le es posible al hombre poder reconocer diversos criterios de valoración, y además mediante el gusto se articulan los criterios singulares de cada hombre de valoración.

En la lectura de los escritos intermedios de Nietzsche se percibe su intención de querer establecer juicios que sean certeros y precisos, pero a la vez lúdicos y exploratorios, que de alguna manera sean capaces de dar cuenta del lugar en el que él, como individuo se ubica y se distingue.

Uno de los primeros en plantear esta delimitación fue Immanuel Kant en la primera parte de su tercera obra crítica, “La Crítica de la facultad de juzgar o del juicio”. En ella Kant hace un análisis de los juicios de Lo Bello y de Lo Sublime en la legitimidad de la facultad de juzgar, que fueron recogidas por la tradición filosófica, de la cual más tarde se valdría Nietzsche (de un modo encubierto) para la estratificación de sus análisis estéticos de distinción y configuración del mundo.

De este modo las nociones de *gusto* y de *facultad de juzgar* que aparecen en unos apuntes de Nietzsche del otoño de 1877, encabezados bajo el título: “Sobre la doctrina artística”, se

conducirá la presente reflexión estética nietzscheana; que tendrá como fin poder erigir las designaciones de los conceptos de lo bello y de lo sublime como influencias directas de las determinaciones kantianas.

A través del recurso kantiano, que instituye la configuración de los juicios estéticos de lo bello y lo sublime, se intentara establecer una unión con los posteriores supuestos nietzscheanos, con el fin de poder evidenciar la relación de fondo que podría existir entre los postulados de estos dos filósofos. Para ello es menester, plasmar primero la estratificación enunciativa kantiana, en cuanto a forma en la que se erigen sus determinaciones de los juicios, lo que ellos significan y lo que determinan.

Para luego poder darle forma a los enunciados estéticos que Nietzsche configura desde su visión de arte trágico, en cuanto, estímulo de vida, aunque sea de una manera indirecta.

1.2-. La estética de los juicios kantianos: Sobre lo Bello y lo Sublime.

De acuerdo a las reflexiones kantianas aquellos juicios reflexivos que se instauran dentro del ámbito del desarrollo de los principios estéticos, apuntan directamente a las disposiciones afectivas del espíritu de cada uno de los individuos, es decir, el individuo en su particularidad de sujeto pensante y sintiente, posee una disposición afectiva que le permite poder emitir diversas sensaciones ya sean de agrado o desagrado frente a variados estímulo. De ahí que la resultante afectiva no sea siempre igual en los diversos sujetos, para algunos se encuentra alegría en las cosas que para otros puede resultar desagradable o belleza en lo que otros hallan repulsión.

En una primera instancia esto denotaría que los juicios de gusto apuntan directamente a un principio de individuación que posee cada hombre en oposición a un principio de objetivación mancomunada que hiciera ver y sentir todas las cosas bajo un mismo prisma.

De ahí que lo importante de los juicios estéticos sea lo que el sentimiento siente, como bien lo expresa Kant, a raíz de las diversas sensaciones que lo van afectando, más que los objetos mismos del exterior que cautivan en algunos momentos su atención. Lo que importa en los juicios estéticos es la intensidad de la emoción que se percibe en el momento en el que el sujeto es afectado por una emoción que le provoca los sentimientos que lo llevan a considerarlas bajo los cánones de lo bello y de lo sublime. Es así que las observaciones estéticas que se dirigen a las designaciones de los juicios estéticos se amparan en las disposiciones internas del sujeto y no en las cosas externas que suscitan su interés.

Si uno sólo tuviera la capacidad de concentrarse en las diferentes sensaciones sobre las que descansan las intencionalidades del sujeto que provocan el contento o el disgusto de él, internándose de este modo en lo más profundo del sujeto y no tanto en la condición de las cosas externas que las suscitan, profundizando de ese modo sobre la más peculiar sensibilidad de cada hombre, la que produce el sentir agradable o desagradable de las cosas que lo impresionan por medio de su sentir, se podría afirmar claramente qué es un

sentimiento de belleza y con ello lo qué es bello, de igual modo el qué es un sentimiento sublime.

Pero no es tan fácil como parece, para poder alcanzar la determinación más precisa de dichos sentimientos, es necesario, realizar un trabajo de reconocimiento interno en el cual la razón se vuelve sobre sí misma, lo que en ningún caso debe considerarse un abandono del ámbito de la universalidad y la necesidad, sino que más bien es la consideración reflexiva de la razón, es decir, la razón se flecta sobre sí misma; siendo con ello, capaz de cubrir un ámbito trascendental de la finalidad sin fin de las cosas que percibe el sujeto.

Surgiendo así el reconocimientos de las distintas instancias que afectan el sentir del sujeto, el reconocimiento sintiente de los objetos, el cual por medio del sentir común que alcanza le permite enunciar que hay casos en los cuales por desconocimiento se reconoce el juicio como si fuera sólo para quien lo está enunciando, olvidándose de la pretensión de universalidad subjetiva que quieren alcanzar los juicios de lo bello y lo sublime.

De ahí proviene que algunos sientan placer con lo que a otros produce asco, y la viva repugnancia sentida por éste hacia lo que para aquél deja por completo indiferente.

El campo de las observaciones sobre las que se entretajan los nexos funcionales de estas particularidades de la naturaleza humana es muy amplio, y oculta aún buena parte de descubrimientos tan interesantes como instructivos.

Por el momento me remitiré sólo a algunos puntos que me parecen esencialmente destacables en este terreno de la predicación del juicio, el cual fielmente fue caracterizado por el filósofo alemán Immanuel Kant en su crítica del juicio. Ellos me ayudaran a poder dilucidar con mayor precisión las posteriores interpretaciones que Nietzsche hace al respecto de lo que él entiende por bello y por sublime, dentro de su filosofía y principalmente en el terreno de su filosofía del arte.

Todo hombre, si bien busca constantemente la respuesta a las cosas que lo inquietan, siempre lo hace en base a un sistema metodológico coherente por principio, en el cual no se produzcan confusiones internas; pero este no es el caso que se da en el interior de la crítica y con ello en los respectivos juicios de lo bello y lo sublime, como lo reconoce Margarita Schultz²¹, donde reconoce que en la exposición kantiana del principio de la facultad de juzgar, se produce una aparente contradicción de los enunciados, pero que a su vez puede ser entendido como un tipo de recurso expresivo que busca poder comunicar de una forma un tanto más precisa los diversos tipos de acontecimientos realizados por Kant. Que son desarrolladas en cuatro puntos.

1° la oposición de la “*finalidad sin fin*”

Aquí lo primero que hay que entrar a considerar es que “*fin*” es el objeto de fundamento real de su posibilidad, el cual puede ser el concepto de un objeto, el fin siempre apunta a un objeto siendo; en cambio la “*finalidad*”, es la causalidad de un concepto con respecto a un objeto -la finalidad apunta a una causalidad.

Es decir, cuando Kant dice que en la facultad de juzgar se produce una finalidad sin fin, a lo que se refiere es que no hay objeto en el cual se encarna el fin, en el juicio sólo se muestra la forma final que se ocupa del sujeto, es decir, se da una finalidad conforme a fin, pero sin fin porque no hay objeto. Ya que las cosas pueden, como se dijo, ser conforme a un fin sin la necesidad que éste esté presente.

Como lo que pasa con la definición de belleza, la que Kant expresa así: “*belleza es la forma de la finalidad de un objeto, cuando es percibida en él sin la representación de un fin*”²².

Esto es la belleza, es lo que se expresa sin que haya de por medio algún tipo de fin, y por lo mismo sin que se busque la representación de un objeto. En este punto lo que hay que considerar no es más que el tipo de organización que se lleva a cabo dentro del proceso de

²¹ En sus estudios sobre las funciones de la contradicción en la crítica del juicio. Revista de filosofía, Universidad de Chile año 1988; Estudio de Margarita Schultz.

²² Definición de belleza que se saca del tercer momento de la facultad de gusto. Immanuel Kant, Crítica del juicio, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, Colección Austral, Edición y traducción Manuel García Morente

juzgar, ya que por mucho que todo esté establecido con relación a un propósito, a una causa, dicha causa no necesariamente tiene que tener la forma de un objeto como fin; como ocurre con lo bello, lo cual se da sin que esté de por medio un concepto que establezca qué es lo que debe ser considerado bello.

Y es así porque la finalidad por ser algo simplemente formal no comprende para sí fines concretos acotados de las cosas, ella logra compatibilizar con la idea de la inexistencia de fines delimitados en un concepto del conocimiento.

2º oposición, la cual resulta una especie de complemento de la 1º oposición, que reza así: la *“legalidad sin ley”*.

Esta aparente oposición tiene íntima relación con la forma en la cual trabaja el entendimiento en el juicio de gusto de lo bello con la imaginación, es decir, el entendimiento en la facultad de gusto que da como resultado lo bello, tiene una forma de trabajar con la imaginación que se caracteriza por un libre juego en el estado del espíritu de estas dos facultades, dado que no hay presión de una facultad sobre la otra como ocurría en la facultad de conocer²³, porque en la facultad de gusto sobre lo bello no hay interés de la razón por lograr algún tipo de conocimiento sobre lo que está juzgando, aquí todo se da en libertad y armonía de las facultades, las cuales se participan mutuamente sin ningún tipo de presión.

En otras palabras no hay subordinación de una facultad a la otra como en los juicios de conocimiento (como ya se señaló), lo cual tampoco resulta de algún tipo de azar. Sino que más bien lo que sucede aquí es que cada una de las facultades tiene una misión que desempeñar para que el trabajo de ambos no resulte vano; donde al entendimiento le corresponde contribuir con su gran capacidad de organización para que de ese modo el despliegue que realiza la imaginación no se torne infructuoso, ya que ella es aquí productiva

²³ En la Crítica de la razón pura, Kant determina que hay tipos de conocimientos en los cuales intervienen diversas facultades, como es el caso del conocimiento teórico en el cual entendimiento e imaginación se conjugan por medio de una ley que implica la sumisión de una facultad a la otra para que se posible el conocimiento de los fenómenos.

y autoactiva. Dando así cada una de las facultades su trabajo más propio en una unión libre e indeterminada.

Es decir, el entendimiento asume la misión de orientar a la imaginación y no así de llenarla de conceptos, leyes que la determinen de una manera arbitraria. Ya que si hubiera una intervención del entendimiento sobre la imaginación en sentido de que él procede a obligarla a desenvolverse según leyes; la satisfacción resultante no sería la de lo bello, sino que más bien de lo bueno que no sale del juicio de gusto como tal.

3° Kant dice en la Analítica de lo sublime, que en el sentimiento de lo sublime se conjugan dos cosas, que por esencia resultaría contradictorias, *“la atracción y el rechazó”*, relacionándose de este modo el sentimiento con un placer negativo o con el agrado negativo de la contemplación de tal acto.

Lo cual se produce en el espíritu del sujeto, cuando él se ve enfrentado a ciertos fenómenos de la naturaleza cuya magnitud lo sobrecoge, lo rebasa; cuando el espíritu del sujeto se entrega al acto contemplativo de los fenómenos de la naturaleza él concibe ante sí ciertos espectáculos que en una primera instancia provocan una sensación de pequeñez y desprotección que se traduce en un rechazo inmediato ante lo contemplado, porque el sujeto se siente indefenso, desprotegido, arrojado a su suerte, sin un resguardo de su vida; pero en la medida en que el sujeto se hace partícipe de tal acto sobrecogedor y logra sobreponerse al primer sentir, logra concebir el verdadero atractivo que tiene el acto, poseyendo una lucidez respecto de la magnitud que motiva el sentimiento de lo sublime. *“El sentimiento de lo sublime es un tipo de experiencia interna que vive el sujeto, es un agrado que por medio de un impedimento momentáneo de las energías vitales provoca un rechazó, el cual una vez que es superado hace emerger el sentimiento de lo sublime como tal, como un sentir indirecto”*²⁴

El sentimiento de lo sublime recoge en armonía los contrastes de los sentimientos que se entrecruzan entre la fascinación y el terror de lo que esta siendo contemplado por el sujeto.

²⁴Esta referencia al sentimiento de lo sublime Kant la plasma en la Analítica de lo sublime, parágrafo 23, Crítica del juicio.

En este tipo de juicio que recoge lo sublime hay que decir que se produce una mayor subjetividad que en el juicio de lo bello, debido a que aquí el sujeto busca en su sentimiento aquello que lo hace sentir y pronunciar un juicio de lo sublime.

4º oposición que surge de las ideas estéticas en donde la imaginación se mueve en las representaciones de un *“pensar sin pensamiento”*

La idea estética es entendida por Kant como *“la representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que, por lo tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible”*²⁵.

Esto pareciera ser una contradicción, el pensar sin pensamiento, pero no es así, sólo es un recurso que impone Kant para poder entender de una forma más precisa cómo es llevado a cabo el desarrollo de lo bello y lo sublime como juicios universales libres de objetivación y conceptos que intervengan a modo de una exigencia de conocimiento.

La imaginación lo que hace es desplegarse, por ser muy poderosa en la creación, en un tipo de actividad que le significa el avivar de sensaciones y representaciones, las cuales lo que hacen, es vincularse a una idea central, activando de cierta manera al pensamiento sin que se sobrepasen los límites de pensamientos determinados.

A fin de cuenta lo que concibe la imaginación en su afán de producción es crear y crear constantemente ideas que estén libremente representadas por el pensar que las concibe, sin que sea necesario que haya un pensamiento determinante de ellas y por lo tanto una representación más formal que la que se quiere. En palabras de Kant: *“cuando bajo un concepto se pone una representación de la imaginación que pertenece a la exposición de aquel concepto, pero que por sí misma ocasiona tanto pensamiento que no deja nunca recoger en un determinado concepto, y, por tanto, extiende estéticamente el concepto mismo de un modo ilimitado, entonces la imaginación, en esto, es creadora y pone en movimiento la facultad de ideas intelectuales para pensar, en ocasión de una*

²⁵ Esta definición aparece en la Analítica de lo sublime, parágrafo 49, Crítica del juicio.

representación, más de lo que puede en ella ser aprehendido y aclarado”(exposición hecha en la crítica juicio)

La facultad de juzgar de acuerdo a todo lo dicho hasta este momento, permite el desarrollo de dos tipos de sentimientos que se mueven entre el placer y el dolor que ellos producen en el sujeto que los vive, en ellos se despliega un principio a priori que se desplaza en una contradicción que consiste en una finalidad sin fin, es decir, los sentimientos de lo bello y lo sublime son sentimientos netamente naturales del sujeto, los cuales no necesitan de la intervención objetivadora que busca la entrega de conocimiento.

Por ello, es menester considerar más acabadamente los delicados sentimientos que Kant concibe en torno a su estética a través de dos clases, los cuales son: el sentimiento de lo sublime y el de lo bello.

Lo Bello

El juicio de gusto de lo bello, es un juicio que no vela por la existencia de un objeto, sino que más bien, está referido al sujeto que reflexiona en el juicio sin conceptos determinados de la razón. En la representación del juicio de lo bello, hay una manifestación de satisfacción libre y desinteresada; no habiendo interés presente ni de los sentidos ni de la razón, que permiten la generación de un juicio de gusto referida a lo bello. Esta determinación del juicio reflexivo de lo bello, marca la diferencia con los otros juicios teóricos del conocimiento y prácticos de la moral, donde la procedencia de los juicios está determinada por conceptos que pretenden dar validez universal a lo que se enuncia.

El juicio de lo bello, es un juicio que se encuentra libre de todo concepto, con el fin de poder poner el objeto que lo cautiva como algo que place en sí mismo, y que por lo mismo, que se refiere a la satisfacción del sujeto sin un interés objetivo, sino que por el contrario, hay una satisfacción subjetiva exigida para todo aquel que se complace con el objeto, como lo bien lo expresa Kant en las líneas siguientes: *“estimar una cosa como bella, exige a los otros exactamente la misma satisfacción; juzga no sólo para sí, sino para cada cual... La*

cosa es bella y, en un juicio de la satisfacción, no cuenta con la aprobación de otros porque los haya encontrado a menudo de acuerdo con su juicio, sino que la exige de ellos"²⁶

Lo que determina que en una instancia final el juicio de lo bello, sea aquello que place sin conceptos de la razón (establecidos), como algo universal.

El juicio sobre lo bello, no encierra una necesidad cerrada, que pretenda saber de una forma a priori en qué consiste el placer sentido frente a un tipo de representación determinada o un juicio que pretenda dar una ley que sea capaz de expresar cómo se siente el sujeto ante aquello que está delante de él, sino que por el contrario, lo que busca el juicio de gusto de lo bello es expresar, la necesaria satisfacción que debe estar presente en el sentir o percibir lo bello, mediante una aprobación subjetiva de todos los hombres.

Concibiéndose, una especie de juego libre de las facultades que se unen y dan vida a la configuración de los juicios, que en el caso de lo bello, está comandada por la unión mancomunada de las fuerzas representativas de la imaginación y del entendimiento, quienes configuran la finalidad de lo bello, descansando la finalidad de éste, en una finalidad sin fin, que no es otra cosa que la unión armónica de las facultades representativas, donde la belleza pasa a ser *"la forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin"*²⁷

En este plano de la determinación de los conceptos representativos de lo que es lo bello, mediante el juicio de gusto caracterizado por el juego libre de las facultades de la imaginación y el entendimiento, cada facultad realiza la actividad que le corresponde, con la única diferencia que en este plano la imaginación no se ve sometida a los conceptos del entendimiento. Lo que hace la imaginación es reflexionar sobre la forma de la representación que ella ha presentado, transformando su labor reproductiva (de antes) en una productiva, donde el entendimiento intercede a modo de regulador de la actividad de la

²⁶ Crítica del juicio, Pág., 143.

²⁷ Crítica del juicio, Pág., 173, definición de belleza sacada del tercer momento.

imaginación para que ella no se desborde, mediante una ley subjetiva; referida la forma de la legalidad (mediante la ordenación lógica de lo que se presenta).

Lo Sublime

Ahora en cuanto a nuestra determinación suprasensible, de lo sublime, al igual que lo bello, es algo que place por sí mismo, donde no hay dependencia de conceptos determinantes; y por el mismo motivo no hay interés encerrado en el objeto representado, sino que más bien hay una referencia directa al sujeto y al sentimiento que despierta en el sujeto sintiente la representación. Lo único que diferencia a estos juicios sobre lo bello y lo sublime, es la referencia del objeto, es decir, mientras que en lo bello prima la referencia a la forma del objeto, en lo sublime lo que cautiva y suscita el sentimiento en el sujeto sintiente, es lo informe de un objeto representado como ilimitado, aunque pensado en totalidad. Ya que el sentimiento de sublime lo que hace es sobrevenir al espíritu al relacionarse sus facultades de la imaginación y de la razón en un juego libre.

En este juego libre de las facultades representativas, la imaginación lo que hace es tratar de representar como totalidad un objeto ante la razón, que le resulta ilimitado, superando en un sentido sus capacidades sensibles, que le acarrearán un dolor al sujeto que lo lleva a suspender sus facultades vitales de una forma momentáneamente, para luego poder desbordar en una emoción mayor de superación lo que experimento.

La exposición de lo sublime encierra, dentro de su configuración, dos determinantes muy importantes que tiene que ver con la forma en la que se le presentan a la imaginación los objetos y como ella debe desplegar sus capacidades para poder referirse a ellos, ya que los objetos en ocasiones pueden presentarse como algo tan grande que parece casi imposible poder conocerlos, o tan fuertes que uno no es capaz de resistirle; considerándose a partir de ellos dos derivaciones del sentimiento de lo sublime: lo sublime matemático y lo sublime dinámico.

Sublime Matemático

La imaginación dentro del proceso constitutivo del sentimiento de lo sublime, lo que hace es aprehender la multiplicidad que le aporta la afección de un objeto, para luego poder encontrar aquel límite del objeto que ella le impone cuando le da forma. De este modo el sujeto con la ayuda de la imaginación es capaz de juzgar la presentación intuitiva del objeto, (por una parte) con respecto a su magnitud, teniendo en consideración lo grande o cuán grande sea el objeto. Teniéndolas presente dentro de la apreciación estética de las magnitudes, para que ellas representen un juicio estético, en este caso de lo sublime en cuanto matemático.

Lo sublime matemático puede ser entendido como ese sentimiento en “*comparación con lo cual todo lo demás es pequeño*”²⁸. Es decir, dentro de esta denominación del juicio de lo sublime en la dimensión de lo matemático, se refiere directamente a la idea de la magnitud, en tanto, que algo es concebido como absolutamente grande para el espíritu, donde no hay medidas fuera de ellas comparables con su grandeza, ya que todo resulta más pequeño que ella.

Sublime Dinámico

Ahora en cuanto a la otra división, que se hace en el análisis de lo sublime, lo referente a lo sublime dinámico. Hay que decir, que este sentimiento, está representado por el elemento de la fuerza, en tanto, capacidad de resistencia ante lo que se presenta delante del sujeto.

En otros términos para que lo que presenta la naturaleza, pueda ser juzgado por cada uno de los sujetos de una forma dinámica como sublime, debe estar presente la provocación de terror en el espíritu en la que posteriormente se potencia la superioridad de las fuerzas ante los obstáculos.

“Rocas audazmente colgadas, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador... llamamos gustosos sublimes esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima

²⁸ *Ibíd.*, Pág. 163.

de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da valor para poder medirnos con el todo-poder aparente de la naturaleza”²⁹.

Es decir, la sublimidad dinámica que expresa el sujeto sintiente de las emociones, no tiene que ver con algo encerrado en la naturaleza, sino que el espíritu del sujeto que se ve afectado por fenómenos de fuerza sorprendentes que paralizan momentáneamente al espíritu para luego hacerles reaccionar su conciencia ante lo vivido, con la idea de que ellos poseen una capacidad superior a la naturaleza, que le da la posibilidad de poder juzgar lo vivido o experimentado sin temor, pensando su determinación reflexiva como sublime³⁰.

Reflexiones finales: de lo Bello y lo Sublime

Comprendiéndose luego de esta exposición, que “lo bello es aquello que place al sujeto universalmente y sin la determinación de un concepto”, y lo sublime por su parte es, “aquello que no está encerrado en cosa alguna de la naturaleza (de manera directa), sino que más bien en el espíritu mismo del sujeto; en la medida en que él logra admitirse como superior a la naturaleza tanto dentro de él como fuera de él”.

Ellos dos placen por sí mismos, ninguno supone algún tipo de juicio determinante, sino que todo lo contrario en ellos está presente un juicio reflexivo; hay satisfacción no en lo meramente agradable para ellos, ni en conceptos determinantes. Son juicios particulares que tienden a lo universal. Lo *bello* es lo que se refiere a la forma del objeto, a su limitación; es decir, a su diseño y composición, dado que lo bello es en la naturaleza. Y por su parte lo *sublime* puede ser ocasionado por un objeto informe, aquí se representa ilimitación. Lo bello tiene conceptos indeterminados del entendimiento, en cambio lo sublime tiene conceptos indeterminados de la razón. En el primero la satisfacción va unida a la

²⁹ *Ibíd.*, Pág. 204, párrafo 28, de lo sublime dinámico de la naturaleza.

³⁰ N. del A. La reflexión de lo sublime, en cuanto, dinámico; es recogida y acogida más tarde por Nietzsche en sus consideraciones estéticas del arte. Permittedole poder expresa con mayor fluidez parte de sus ideas determinantes de lo bello y lo sublime, sobre todo con respecto a este último sentimiento, que es considerado por Nietzsche bajo las mismas implicancias kantianas del espíritu captador del hombre.

representación de la cualidad del objeto, hay placer directo (de impulso de vida) imaginación libre. En cambio, en lo sublime se manifiesta la satisfacción como unida a la representación de la cantidad del objeto, éste como sentimiento está relacionado con el dolor (de manera indirecta). En lo bello el objeto está como predeterminado a una finalidad subjetiva en la naturaleza, siendo lo bello predicable de un objeto, no así lo sublime que, cuyo sentimiento es contrario a la representación del juicio, sino que más bien lo sublime es predicable en sentimientos, lo sublime es lo más subjetivo de lo subjetivo, en definitiva, en lo sublime es primordial el sentimiento que es conforme a una finalidad.

“Para lo bello de la naturaleza tenemos que buscar una base fuera de nosotros; para lo sublime, empero, sólo en nosotros y en el modo de pensar que pone sublimidad en la representación de aquélla” “el sentimiento de lo sublime lleva consigo, como carácter suyo, un movimiento del espíritu unido con el juicio objeto, y, en cambio, el gusto, en lo bello, supone y mantiene el espíritu en contemplación reposada...”³¹

Ahora, si llevamos estas determinaciones a un plano más concreto, se puede decir con referencia a la emoción que es en ambos agradable, pero de una manera diferente. Es decir, la vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa; logran producir agrado, pero un agrado unido al terror; en cambio, en la contemplación que se realiza de las campiñas floridas, los valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando; entre muchas otras, proporcionan también una sensación agradable, pero con una diferencia de que aquí hay un agrado alegre y sonriente.

Para que las impresiones de lo sublime y lo bello puedan ocurrir en cada uno de nosotros con una fuerza apropiada, con respecto a la primera se debe tener un sentimiento de lo sublime; y para disfrutar de buena manera la segunda, es preciso el sentimiento de lo bello. Ya que es muy distinto por un lado, apreciar las rocas audazmente colgadas, las nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y truenos, las cuales no pueden ser sublimes; y por el otro lado las platabandas de flores, setos bajos y árboles recortados en figuras, la que en cambio no pueden ser bellos.

³¹ Analítica de lo sublime, párrafos 23 y 24.

Por ello, el mundo en sí tiende a ser concebido en la dualidad de los sentimientos de lo que es lo bello respecto a la naturaleza y lo que es lo sublime respecto al sentimiento interno del sujeto, por lo mismo; la noche se torna sublime, el día bello. En la calma de la noche estival, cuando la luz temblorosa de las estrellas atraviesa las sombras pardas y la luna solitaria se halla en el horizonte, las naturalezas que posean un sentimiento de lo sublime serán poco a poco arrastradas a sensaciones de amistad, de desprecio del mundo y de eternidad.

En cambio el brillante día infunde una activa diligencia y un sentimiento de alegría. Quedando establecido que *“Lo sublime, conmueve; lo bello, encanta”*. La expresión del hombre, dominado por el sentimiento de lo sublime, es seria; a veces fija y asombrada. Lo sublime presenta a su vez diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía, en algunos casos meramente un asombro tranquilo, y en otros un sentimiento de belleza extendida sobre una disposición general sublime. A lo primero se lo denomina lo sublime terrorífico, a lo segundo lo noble, y a lo último lo magnífico (dentro de la serie en la que se manifiesta lo sublime). Una soledad profunda es para nosotros sublime, pero de naturaleza, por su parte terrorífica. De ahí nace el hecho que los grandes y vastos desiertos, han sido siempre la atmósfera en que la imaginación ha visto terribles sombras, duendes y fantasmas.

Quedando así que lo sublime ha de ser siempre considerado grande, magnífico, monstruoso; por su lado lo bello no necesita de un tamaño determinado puede ser también pequeño. Lo sublime ha de ser sencillo, como sentimiento del sujeto; lo bello puede por su parte estar engalanado, adornado. Por lo mismo tanto una gran altura como una profundidad, son consideradas sublimes; lo único es que a este sentimiento (el de lo sublime) lo acompaña siempre una sensación de estremecimiento y sobrecogimiento, la cual se conjuga con un asombro. Por ejemplo, la iglesia de San Pedro en Roma es magnífica. En su traza, grande y sencilla, ocupa tanto espacio la belleza - oro, mosaico -, que a través de ella se recibe la impresión de lo sublime, y el conjunto resulta magnífico. Un arsenal debe ser sencillo; una residencia regia, magnífica, y un palacio de recreo, bello. Un largo espacio de tiempo, es sublime. Si corresponde al pasado, resulta noble; si se le considera en un porvenir incalculable, esto contiene algo de terrorífico. Un edificio de la más remota antigüedad, es

venerable. La descripción hecha por Hades de la eternidad futura, infunde un suave terror; la de la eternidad pasada, un asombro inmóvil.

En consecuencia lo bello y lo sublime son juicios reflexivos independientes de objetivación, que buscan la universalidad subjetiva en el sentido común de aquellos que se ven envueltos en el acto de juzgar y predicar. Siendo motivaciones que alimentan el espíritu del sujeto en conjunción con la determinación misma del mundo y la experiencia que en él se alcanza. Ellos son sentimientos embelesados que necesita la experiencia del yo experimentante, para poder situarse con mayor precisión entre las cosas del mundo que circundan. En los cuales las oposiciones deliberadas son seña del funcionamiento interno de la facultad que la ayudan a poder expresarse mejor a ella y a los sentimientos de lo bello y lo sublime que caen bajo su dominio.

1.3-. La configuración estética de los juicios en Nietzsche. **(El marcado carácter kantiano)**

En el desarrollo de la filosofía de Nietzsche, el placer estético de lo trágico, es uno de los elementos que más cautivó su pensamiento a la hora de configurar una filosofía del arte, puesto que, lo problemático, lo terrible y lo ambiguo de la existencia en la medida que es experimentable y se vuelve experiencia de vida, le permite al sujeto poder acceder a nuevos modos de pensar o a nuevos horizontes de saber. De tal modo, que para él la idea de lo trágico es la presentación de la vivencia sentida y vivida, percibida como condición necesaria para enfrentar la adversidad de la vida con una mayor fuerza, *“Lo que no me mata me hace más fuerte”*³²

Por ello encuentra que la representación del sentimiento dionisiaco en la embriaguez, es la dimensión en la que el sujeto mejor manifiesta la verdadera experiencia de dolor de la vida, una imagen que suele ocupar Nietzsche para poder expresar esta idea del dolor de la experimentación existencial es la de la “embriaguez del convaleciente”, en otros términos;

³² C.I, “Sentencias y flechas” parágrafo 8, pág. 30.

la faceta que muestra la tragedia, en cuanto enfermedad y dolor, constituye un estímulo energético para poder decir sí a la vida.

Dentro de este marco trágico en el que sitúa Nietzsche al arte, a su arte, las designaciones de los conceptos estéticos que graficaban los sentimientos de lo apolíneo y de lo dionisiaco estructurados ya desde el *“Nacimiento de la tragedia”*, como configuraciones del mundo del sueño y de la embriaguez – las que trataban de estipular la dualidad del mundo en término de contrarios – pueden ser entendidas, dentro del período intermedio de la obra de Nietzsche e incluso en su última etapa, por medio de dos conceptos claves, que a la vez permiten comprender de una mejor forma a su estética dentro del marco de la tradición filosófica. Estos son los conceptos de Lo Bello y de Lo Sublime (desarrollados por varios antecesores filosóficos que van desde Platón, el Pseudo-Longino, Burke, hasta Kant, Schiller y muchos otros), los cuales como de alguna forma se había insinuado, deben ser entendidos casi como una proyección de los sentimientos de lo apolíneo y de lo dionisiaco, que están siempre presentes en la base de los contenidos filosófico-estéticos de Nietzsche.

Para poder explicar mejor la comprensión nietzscheana, de la doctrina kantiana de la estética de los juicios de lo bello y de lo sublime, que es recogida dentro de su obra como una parte importante de la determinación de su filosofía del arte, será preciso, tomar en consideración en algún momento, los postulados heideggerianos que lo que hacen es entregar una posible respuesta a la configuración que Nietzsche establece en torno a la doctrina trascendental de la estética kantiana, dejando de manifiesto los puntos de encuentro y de desencuentro que se conciben en las filosofías de estos dos hombres.

Lo Bello para Nietzsche

Lo primero que hay que tener en consideración en el establecimiento del comportamiento estético, ya sea con referencia a la doctrina kantiana o nietzscheana, es el factor determinante de su estado, lo “bello”.

Para Kant lo bello³³ “*es lo que, sin concepto, es representado como objeto de satisfacción universal*” (parágrafo 6, del primer momento de la cualidad, Crítica del juicio) es decir, para Kant la facultad de juzgar un objeto o algún tipo de representación se vincula directamente con la determinante “desprovisto de todo interés”, que establece lo que ha de considerarse bello.

A partir de esta designación, es que se hace necesario comprender ¿qué entiende Nietzsche del concepto de lo bello y de la belleza?, puesto que una respuesta a esta pregunta permitirá comenzar a establecer el sentido que le da Nietzsche a estos elementos dentro de su filosofía. Sólo que una respuesta que constituya una exposición y fundamentación clara a la pregunta, no es posible de dilucidar con total precisión, de él sólo es posible encontrar frases sueltas que no entregan una comprensión precisa y directa, sino que más bien concepciones tentativas que hacen transitar a los lectores de Nietzsche por un largo camino de investigación.

Ante esto, Heidegger³⁴ señala que para poder alcanzar una comprensión adecuada de las proposiciones acerca del concepto de belleza habría que adentrarse primero en las concepciones estéticas de Schopenhauer, debido a que Nietzsche se ve muy influenciado por las determinaciones de lo bello de este filósofo, manifestando una inversión en su planteamiento.

Nietzsche al denostar los planteamientos de Schopenhauer, lo que hace es desdeñar la estética kantiana, realizando una mala comprensión de ella, que lo conduce por el camino del malentendido respecto de la enunciación acerca de lo bello y del arte. Su mala interpretación está referida a la designación de lo “bello” que establece Kant “*lo bello es el objeto del mero agrado, agrado en el que se abre lo bello en cuanto bello, desprovisto de todo interés*”. Donde el sin interés, es el comportamiento que confina a la enunciación

³³ Las determinaciones de lo que sea lo bello o la belleza, al igual que de lo sublime, quedaron establecidas en el apartado anterior, en el cual se hace una descripción más profunda de la estética kantiana con el fin de poder facilitarle al lector la posterior comprensión nietzscheana de dicha doctrina y de su manifestación dentro de la filosofía de Nietzsche.

³⁴ Heidegger, plasma las interpretaciones nietzscheanas de lo bello y lo sublime en su libro, *Nietzsche I*, Ediciones Destino, S. A., 2000, Barcelona, Colección Áncora y Delfín, volumen 887.

kantiana a caer en la concepción corriente que lo que hace es mal interpretarla, comprendiéndola como una falta de interés respecto de una cosa o persona. Donde no habría parte de la voluntad del sujeto en juego.

Desde la perspectiva de Nietzsche el arte es concebido, mediante el estado estético de la embriaguez, en donde el agrado desinteresado no forma parte de la dinámica establecedora; evidenciándose uno de los primeros puntos de antagonismo frente a los postulados kantianos del comportamiento de lo bello. Nietzsche comprende erróneamente la definición de lo bello establecida por Kant, cerrándose a la verdadera dilucidación de lo que las palabras expresan.

“Lo que el juicio <esto es bello> requiere de nosotros no puede ser nunca un interés. Esto quiere decir: para encontrar algo bello tenemos que dejar que lo que nos sale al encuentro llegue ante nosotros puramente como él mismo, en su propio rango y dignidad... El comportamiento respecto de lo bello en cuanto tal es, el libre favor, tenemos que dejar en libertad lo que nos sale al encuentro como tal en lo que él mismo es, tenemos que dejarle y concederle lo que le pertenece y lo que nos aporta”³⁵

La mala comprensión de la doctrina kantiana descansa, según Heidegger, en dos errores (algo superficiales), que son precedidos del uno realmente decisivo. El primero de estos errores, está referido al anunciado acerca de lo bello que configura Kant, que suele ser entendido como el único y más radical de los enunciados, sin darle cabida a uno distinto. El segundo hace referencia a la mala comprensión del enunciado del interés, en el que se concibe que la exclusión del interés impide todo tipo de relación con el objeto, lo cual es precisamente lo contrario de lo que quiere expresar Kant, ya que, gracias al sin interés es posible que entre en juego la relación verdaderamente esencial que se quiere lograr con el objeto. Radicando todo, en el error decisivo que consiste en la omisión, según Heidegger, de no abordar efectivamente lo que Kant quiere expresar mediante la formulación del carácter esencial de la belleza y del arte.

³⁵ Martín Heidegger, Nietzsche I, Pág. 110-111, Ediciones Destino, Colección Áncora y Delfín, Volumen 887. Traducción de Juan Luis Vermal.

Por eso hay que aclarar que la finalidad de hacer referencia a la doctrina kantiana sobre lo bello y el arte, es exponer con mayor claridad la concepción que Nietzsche llegó a establecer años más tarde, de las determinaciones de lo bello y de lo sublime dentro de su pensamiento filosófico y su obra, dejando abierta la posibilidad de comprender su doctrina del arte desde su propio contexto histórico, sin reducir completamente esta parte de su pensamiento a la simple crítica kantiana, sino que más bien utilizarla como una guía ilustradora que revele su influencia (en ocasiones directa, en otras no tanto) estética sobre Nietzsche en lo que son estrictamente las reflexiones de los juicios estéticos.

Uno de los puntos de encuentro entre estos filósofos es a partir de la determinación de lo bello como aquello que agrada, con la diferencia que, Nietzsche comprende el agrado en función a elementos distintos de los de Kant.

Para Nietzsche, el agrado: *“depende del concepto de agradar y de aquello que agrada”*. Remarcando con ello el carácter de correspondencia (como dice Heidegger) que se tiene con el objeto que agrada. *“Llamamos entonces bello a aquello que corresponde a lo que exigimos de nosotros. Esta exigencia se mide, a su vez, de acuerdo con lo que nos consideremos nosotros mismos, con aquello de lo que nos creamos capaces y nos atrevamos como extremo que aún podamos soportar”*³⁶

Profundizando un poco más, desde otra perspectiva, para Nietzsche la belleza, en cuanto representación de algo, no es valorada por sí misma, sino porque ella es necesaria para la vida, para el despliegue de lo orgiástico y lo irracional. Al igual que la apariencia, que si bien es bella, la belleza que surge de ella no es más que la ilusión del resultado de una necesidad estética, ya que no hay nada que este más condicionado para el sujeto que el sentimiento de lo bello.

“Lo bello es, aquello que nos determina y determina nuestro comportamiento y nuestra capacidad en cuanto nos exigimos en nuestra esencia de modo sumo, es decir, nos

³⁶ *Ibíd.*, Pág. 113.

*elevamos más allá de nosotros mismos... En la embriaguez. O sea que en la embriaguez se abre lo bello. Lo bello mismo es lo que transporta al sentimiento de embriaguez*³⁷

De esta definición que se concibe en los planteamientos de Nietzsche, es posible hacerse una idea de lo que él comprende bajo el nombre de belleza o bello. Para él lo bello, es aquello que no se da de forma independiente del hombre, más bien el juicio de lo bello surge de su determinación en cuanto vanidad específica (como lo señala en CI, “IncurSIONES de un intempestivo”, Pág. 98), es decir, el sujeto impulsa la orden de la designación de las cosas que deben ser entendidas como bellas: *“Nada es bello, sólo el hombre es bello: sobre esta ingenuidad descansa toda estética, ella es su primera verdad”*³⁸

Así, mientras que para Kant la actitud estética que desarrolla el sujeto en los juicios es comprendida mediante la caracterización desinteresada, que significa que el espectador pronuncia una distancia con referencia al objeto del que emite un juicio, en donde se comprende que no hay interés alguno de la razón de designar con conceptos los objetos a los que se refiere. En cambio, para Nietzsche la figura del espectador como pronunciator director de la experiencia del arte es un factor determinante dentro de su estética. La consideración de la experiencia del arte es fundamental.

Por ello para Nietzsche, todo hombre se encuentra de alguna forma vinculado por “interés” a lo que considera bello, a lo que le agrada, pues *“sólo percibo como bello lo que corresponde a un ideal (“feliz”) de mi propio impulso”*.

Lo Sublime

Se llega, entonces, a la idea de que la comprensión acabada de la estética nietzscheana, sólo se concibe en vista de la idea del otro concepto estético que configura los juicios del arte, *lo sublime*. Un término que aparece en el pensamiento y la obra de Nietzsche ya en su época de juventud, que se presenta como una especie de ideal estético entre lo dionisiaco y lo

³⁷ *Ibíd.*, Pág. 114.

³⁸ CI, “IncurSIONES de un intempestivo”, parágrafo 19, Pág. 98.

apolíneo que tiene la finalidad de ir más allá del simple concepto de belleza, en cuanto bella apariencia; aspirando a encontrar la verosimilitud o el símbolo.

Y ¿Qué es lo sublime? ¿Puede llegar a ser considerado un concepto estético de envergadura junto al de belleza o bello? ¿Es la condición que faltaba para poder comprender la estética nietzscheana como la representación del arte trágico, que comprende la vida del sujeto desde su dimensión más profunda, el dolor? Lo sublime es la representación sintiente de los sentimientos más profundos y sobrecogedores del espíritu humano. Lo sublime es para Nietzsche aquel proyecto de la voluntad de poder del hombre, que evidencia la proyección artística de lo terrible.

Lo sublime, el concepto estético del arte trágico, puede ser entendido mediante la designación de la embriaguez del sufrimiento. *“aquellos sentimientos de la náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la existencia en representaciones con las que se pueda vivir: esas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo ridículo, descarga artística de la náusea de lo absurdo”*³⁹

Mediante la introducción del concepto de lo sublime Nietzsche visualiza la manifestación del arte trágico griego, y proyecta en él el camino que conduce al superhombre, en cuanto, el superhombre es la forma suprema de lo sublime.

Quizás por ese motivo Nietzsche ve en la representación de los estados estéticos de lo apolíneo y de lo dionisiaco la relación de fondo que los une a las determinantes de lo Bello y lo Sublime. Que hacen que su estética sea entendida a la larga, como la posición artística dual del mundo. En cuanto lo dionisiaco es la impronta comprensiva del sentimiento de lo sublime, y lo apolíneo de lo bello (en tanto forma, figura, representación armónica de los objetos percibidos).

³⁹ VdM., en NT., Pág. 260.

Sólo que este primer sentimiento, manifiesta la reunión de otras categorías estéticas, que mediante lo bello de la apariencia no se podían dar, como: lo trágico, lo absurdo, lo terrible, lo grotesco, lo feo, y muchos más.

“Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir”⁴⁰

Reflexión sintiente de los sentimientos estéticos

Considerando los múltiples matices que configuran los conceptos estéticos que se relacionan con las ideas de lo bello y de lo sublime en Nietzsche, hay que estipular que los juicios estéticos se apoyan conjuntamente, en estos dos sentimientos, por mucho que entre ellos subsista una diferencia abismal; que confiera a lo bello a la referencia de la forma del objeto, mientras que a lo sublime al de un objeto sin forma. Sin embargo, Nietzsche hace uso de estos dos sentimientos, y encuentra en los planteamientos de Kant una guía para el establecimiento de sus definiciones.⁴¹

Así lo sublime nietzscheano desde la perspectiva que se la ha pensado, puede equipararse a la designación kantiana de lo sublime (como lo sublime dinámico), pues ambos conciben que la representación de este sentimiento, está dirigida a elevar el espíritu hacia un estado estético contemplativo interno del sujeto, en el que hay ciertas definiciones de la potencia y la violencia dionisiaca de la naturaleza. Lo sublime entonces, se da, cuando la sensibilidad del sujeto que percibe un objeto, como una realidad terrible, logra sobreponerse al

⁴⁰ Edmund Burke, Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello, Pág. 29, Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S. A.), 2001, Madrid, Segunda Edición, Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balanguer. Burker es la referencia inmediata que tiene Kant, para poder establecer su determinación sobre lo sublime.

Mediante su estudio de los sentimientos de lo bello y de lo sublime (en el año 1757), configura los precedentes escritos que por obligación deben ser consultados, a la hora de querer esclarecer la distinción estética de dichos sentimientos.

⁴¹ La referencia kantiana que manifiesta Nietzsche en la designación de sus juicios estéticos de lo bello-apolíneo y lo dionisiaco-sublime, está marcada por una doble determinación: una positiva, que el permite encontrar en Kant las respuestas apropiadas para poder estructurar el sentido correcto que tienen los sentimientos de belleza y sublimidad dentro de su filosofía del arte. La otra negativa, que se manifiesta en la orientación esencial que tiene cada uno de estos sentimientos en cada una de estas filosofías.

sentimiento y desaparece lo terrible, consagrándose el estado de sublimidad en el que se encuentra el espíritu.

En lo que si se diferencian Kant y Nietzsche es en que para Nietzsche lo sublime no está condicionado por el orden de la razón y de la moral como lo está hecho en Kant, más bien, lo que intenta hacer Nietzsche por medio de la instauración de su filosofía del arte y de sus conceptos de belleza y de sublimidad es tratar de elaborar un pensamiento capaz de romper con el dominio de la razón como facultad imperante y renovar el poder verdadero que tiene la naturaleza y la vida.

En el marco de la comprensión de la estética de Nietzsche, las alusiones a la estética de Kant y de otros autores, que orientan su pensamiento en la misma línea conceptual estética, sirven significativamente para poder entender el sistema nietzscheano del arte trágico; articulando su significatividad en torno a las fuerzas artísticas fundamentales de lo apolíneo y dionisiaco, que a la postre se terminan por relacionar con los conceptos funcionales de lo bello y de lo sublime.

“lo bello se basa en un sueño del ser, lo sublime se fundamenta en un abarrotamiento del ser. La tempestad en el mar, el desierto, las pirámides es lo sublime de la naturaleza... Los desmanes de la voluntad ponen de relieve las impresiones sublimes, los instintos sobrecogedores... La medida de la voluntad pone de relieve la belleza. La belleza y la luz, lo sublime y la oscuridad”⁴²

Lo sublime, por tanto, es entendido por Nietzsche, como aquel sometimiento artístico ante lo que se manifiesta como horrible e insoportable; es una realidad que muestra el “velamiento de la verdad”, un mundo intermedio; que prefigura el carácter de lo sublime. Para poder explicar esta designación connotativa, Nietzsche se vale del simbolismo del coro de sátiros en la tragedia. En ella, el sátiro repite el sufrimiento del dios, con la ayuda de la

⁴² Texto on-line: <http://www.nietzscheana.com.ar>, de Friedrich Nietzsche. Kritische Studienausgabe, 7, 149. Edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari. 15 vols. Walter de Gruyter, Berlín, 1999. Traducción hecha en google.

marcada expresión sublime de la embriaguez dionisiaca, que lo hace convertirse en el portador de la sabiduría trágica, convirtiéndose el coro en el origen mismo del arte trágico.

Así sublimidad y tragedia se corresponden mutuamente, permitiendo la ritualización del horror a lo sublime, una liberación de lo dionisiaco en el mundo apolíneo. *“En la tragedia tiene lugar la sublimación del horror de la naturaleza en el arte”*⁴³. En otras palabras, el arte de la tragedia posibilita la presentación del sentimiento de sublimidad, a la vez que lo sublime muestra en la tragedia su esencia más pura.

Al describir de este modo, el estado de sublimidad que se presenta en el arte de la tragedia, la consideración vinculativa que une a Nietzsche con los planteamientos kantianos del arte, se vuelve cada vez más evidente, pues lo que hace Nietzsche al acercarse a las ideas Kant, *“es transformar la violencia patética del entusiasmo griego en un principio de la moral”* donde *“lo sublime como sometimiento del horror tiene lugar en una representación simbólica de algo que no se manifiesta”*⁴⁴ alcanzando de ese modo un equilibrio entre el horror de la naturaleza y la forma de manifestarse en el arte.

La tragedia, le permite a lo sublime poder revelar en simbolismos lo terrible de la vida bajo la máscara de lo bello, pues lo terrible del mundo sólo se hace accesible para el hombre gracias a la máscara de lo bello.

De acuerdo a las consideraciones del período intermedio de la obra de Nietzsche, las dilucidaciones de los sentimientos estéticos de lo bello y lo sublime se estructuran de tal forma que pareciera que en ocasiones se atraen y en otras se repelen de una manera insoportable. Pero a pesar de ello, se logran erigir con firmeza, guiados en muchas ocasiones por los preceptos kantianos del arte. El único problema que presentan dichas construcciones conceptuales es, que a medida que Nietzsche va manifestando sus diversas etapas de desarrollo de su estética y su pensamiento, su obra va cobrando diferentes matices

⁴³ Arte y poder, sec. II, Pág. 281.

⁴⁴ *Ibid.*, Pág. 281.

que distinguen notoriamente un período de vida del otro, y que lo hacen adoptar otras interpretaciones.

Ya que si se llega a considerar ahora lo sublime y lo bello, desde los postulados de su obra tardía, el giro estético que da su pensamiento maduro presenta notorios cambios de perspectivas. Su alejamiento de la metafísica del arte y de Wagner, lo hacen dejar atrás el fundamento de su idea de lo sublime, y así al perder la función dionisiaca del arte su protagonismo, lo sublime decayó y se vio en la necesidad de introducir un nuevo concepto que fuera capaz elevarse por encima de lo sublime y cobijar a lo bello y lo sublime en conjunto, apareciendo el concepto de supra-sensible. De este modo, se aprecia un giro en su pensamiento que da vuelta las iniciales determinaciones de lo bello y de lo sublime. Ahora: *“La belleza presenta la victoria sobre la imperfección de lo sublime, pero es más difícil de alcanzar que lo sublime, en la medida en que implica una superación de la decadencia, mientras que lo sublime forma parte integrante de la modernidad y de su decadencia... Apolo toma la iniciativa y Dionisio es apolinizado, como sublimación de lo sublime a través de lo bello. Bajo la superficie de la belleza de lo apolíneo se esconde lo sublime. Dionisio necesita de Apolo para que extienda el velo de la apariencia, a fin de que se haga soportable la presencia del dios para el hombre”*⁴⁵

A través de esta nueva caracterización, en la que se entiende a la embriaguez desde el sentido de lo apolíneo, se puede apreciar un cambio significativo en la forma en que Nietzsche ahora, en su última etapa, piensa este instinto estético como aquella condición del arte y como forma de vida. En el marco de un nuevo contexto de una fisiología del arte. Desde la fisiología del arte, lo apolíneo y lo dionisiaco que eran las formas correspondientes a los sentimientos estéticos de lo bello y sublime, son pensadas conjuntamente como formas de la embriaguez, transformando la significatividad que en su origen habían tenido estos instintos. Ahora *“la embriaguez apolínea mantiene excitado ante todo al ojo, de modo que éste adquiere la fuerza de ver visiones”*, mientras que *“en el estado dionisiaco, en cambio, lo que queda excitado e intensificado es el sistema entero de los afectos: de modo que ese sistema descarga de una vez todos sus medios de expresión y al mismo tiempo hace que se*

⁴⁵ Ibíd., Pág. 283.

manifieste la fuerza de representar, producir, transfigurar, transformar, toda especie de mímica y de histrionismo”⁴⁶

Determinándose, que en este nuevo marco Apolo y Dionisio, vuelven a unir fuerzan en una especie común: la embriaguez, el elemento constitutivo fundamental del procedimiento artístico. El cual cobra un valor fundamental en sus últimos escritos, porque Nietzsche identifica éste instinto estético con *la voluntad de poder*, en tanto implica por una parte, una sobre abundancia de la capacidad expresiva, y por otra la manifestación agudizadora de la capacidad receptiva que es propia de la inspiración artística del hombre.

La embriaguez, pasa a ser caracterizada como el sentimiento de plenitud, de la voluntad sobrecargada de las fuerzas instintivas.

⁴⁶ CI, “IncurSIONES de un intempestivo”, párrafo 10, Pág. 92.

III- 1.1- El arte y El Poder: El arte como voluntad de poder.

(En camino hacia la última filosofía de Nietzsche)

El espacio que ocupa el despliegue del arte dentro del pensamiento de Nietzsche es de una envergadura sorprendente, se comienza a estructurar desde la creación de su obra *El nacimiento de la tragedia* y sigue su curso de configuración hasta el pensamiento del último Nietzsche, en donde el arte en su forma más elemental está ligado de una manera indisoluble al pensamiento de la *Voluntad de poder*. Dicha relación que se percibe, surge a causa de varias razones, entre ellas están: que el arte a diferencia de cualquier otra actividad que desarrolle el hombre, se presenta como la más originaria de la voluntad de poder, es decir, en el despliegue del arte la voluntad de poder encuentra la manifestación más propicia. Otra razón que avala su pensamiento es que la idea de Nietzsche al relacionar o ligar su estética a la voluntad de poder, es hacer ostensible que lo que está en juego para él no es la reducción de la estética a la voluntad de poder, sino que por el contrario establecer una diferencia entre su actitud apasionada hacia el arte y la visión que presentaba su maestro Schopenhauer, para quien la estética está fundamentada en un sujeto sin voluntad, sin poder creador.

Esta particularidad que presenta su pensamiento, por lo mismo, ha sido destacada con una relevancia inigualable por muchos comentaristas, entre ellos el que más énfasis puso en el nexo revelador del arte y el poder es, Martín Heidegger⁴⁷ quien incluso llegó a considerar el arte como aquella máxima expresión que tiene el sujeto para poder expresar y manifestar la voluntad de poder que lleva dentro. Por ello la última parte de esta investigación de los pensamientos estéticos que configura Nietzsche a lo largo de su vida de pensador, será abordada principalmente desde la doctrina perceptiva del arte de Heidegger, como fundamentador del pensamiento estético de Nietzsche.

Para Heidegger el arte: “no es una manifestación entre otras de la voluntad de poder, sino que entre todas las manifestaciones es la manifestación suprema, la de mayor rango”. Que

⁴⁷ Este planteamiento es expuesto por Heidegger en Nietzsche I, a partir de la Pág. 135.

lo hace afirmar con fuerza que, *“Nietzsche interpreta el ser del ente como voluntad de poder. El arte es para él la forma suprema de la voluntad de poder. La esencia propia del arte esta prefigurada en el gran estilo”*⁴⁸.

Con ello, lo que intenta hacer Nietzsche es expresar una nueva filosofía que permita interpretar todo acontecer del mundo, desde el despliegue de la voluntad de poder, en cuanto arte esencial. Profundizando aún en su pensamiento lo que intenta hacer Nietzsche desde su doctrina de la voluntad de poder, es hacer que su estética trate de buscar un principio lo suficientemente unitario como para poder explicar todo. De esta manera, se concebiría un cierre en torno a las diferentes interpretaciones sobre el arte, que habían partido desde la configuración desdibujada que su pensamiento plasmo en *El nacimiento de la tragedia* hasta su última etapa en donde el arte se entiende como *Voluntad de poder*.

Lo que ayuda a Nietzsche a dar pie a la formulación de la premisa de considerar el arte desde la perspectiva de la voluntad, en cuanto voluntad de poder, es el fundamental carácter que trató de explicar la existencia del hombre desde su plano más conflictivo -lo trágico- el cual era lo dionisíaco y su poder simbólico. Influenciado notoriamente por los preceptos griegos que veían en la imagen de Dionisio la expresión más excelsa del poder. De ahí que arte y filosofía pudieron llegar a ser comprendidos desde la visión de la voluntad de poder, en cuanto voluntad griega de superación, que puede ser fielmente corroborado en su escrito de Zarathustra, en donde al comienzo de su predicación la idea de la voluntad de poder se promulga como la fuerza básica que subyace a todas las actividades del hombre.

*“Hay propiamente voluntad de poder donde el poder no tiene ya necesidad de combatividad en el sentido de lo meramente reactivo y todo lo liga desde la superioridad, en la medida en que la voluntad deja en libertad a todas las cosas para su esencia y para su límite propio”*⁴⁹

Si se considera detenidamente a la estética de Nietzsche, de principio a fin, se llega a la consideración, de que la idea de fuerza y de poder, se encuentra dominando su estética

⁴⁸ Nietzsche I, de Heidegger, Pág. 135.

⁴⁹ *Ibid.*, Pág. 136.

como sentimiento configurador, como bien se ilustra con su estética dionisiaca, en la cual la fuerza del instinto artístico que bajo la forma de la figura de la embriaguez, tenía la misión de explicar la capacidad artística del hombre como un productor de la obra de arte misma.

Esta fuerza y poder como manifestación suprema de la actividad del hombre en el despliegue de la creación artística, se fue haciendo prístina en el marco del contexto fisiológico y pulsional, a partir de *Humano demasiado humano*.

El arte es la forma en la que se articula la idea de la voluntad de poder, motivada por la carga de aquel Dionisio que determinó a la cultura del pueblo griego, como libertad del espíritu. “*Es en el arte en el que sobrevive el espíritu de Dionisio y el espíritu libre*”⁵⁰.

Pero ¿qué es realmente la voluntad, en especial esa voluntad de poder, que mueve el impulso artístico del hombre desde la doctrina nietzscheana del arte? La primera consideración que hay que tener en cuenta, es que para Nietzsche la voluntad no es otra cosa que voluntad de poder, y a la inversa que el poder no es nada más que la esencia de la voluntad. La Voluntad de poder es como lo dice Heidegger, *voluntad de voluntad*. A pesar de esto, Heidegger dice que Nietzsche se ve en la necesidad de volver a decir continuamente qué es voluntad.

“*La expresión nietzscheana <voluntad de poder> quiere decir: la voluntad, tal como se la comprende comúnmente, es propia y exclusivamente voluntad de poder... Voluntad de poder no significa que la voluntad, en concordancia con la opinión habitual, sea un tipo de apetencia, el cual, sin embargo, tendría como meta el poder, en lugar de la felicidad o el placer*”⁵¹

¿Cómo habría que entender entonces la expresión de poder, que acompaña de la designación de la voluntad artística del hombre? Heidegger dice que la expresión de poder, no está referida nunca a un añadido de la voluntad, sino que por el contrario ella significa

⁵⁰ Arte y poder, Pág. 603.

⁵¹ Nietzsche I, Pág. 51.

una especie de aclaración de la esencia de la voluntad misma. Y que sólo entendiendo esto se pueden dilucidar los aspectos bajo los que se comprende la caracterización de la palabra voluntad hecha con frecuencia por Nietzsche. Es decir, el poder de la voluntad no es concebido como una simple meta, sino que por el contrario ella es una especie de organismo que es y que tiene y que debe ejercerse.

Es así que para poder comprender de forma acabada esta nueva y última etapa de desarrollo estético en Nietzsche, es menester, tener en claro a qué están referidas las palabras voluntad (Wille) y poder (Macht) dentro del marco de la filosofía del arte. La voluntad y el poder son interpretados por Nietzsche en el sentido de fuerza, afectos e instintos, que a la postre se traducen en una doble perspectiva, la voluntad es por una parte: *“una pluralidad de instintos e impulsos en constante lucha unos con otros para obtener la supremacía. Es el eco de esa distante batalla, que se libera en las oscuras simas del inconsciente y que llega a la superficie distorsionada”*⁵². Ella por lo tanto, significa el despliegue de fuerzas constantes dentro de la vida, que va acompañado de manera esencial por la denominación del poder que como se señalaba más arriba, es una *“aclaración de la esencia de la voluntad misma”*⁵³

La voluntad de poder, por ello en tanto querer, es aquel estado de tensión en el que se encuentra el organismo artístico del sujeto, cuya fuerza busca descargar aquella carga de fuerzas. Es decir, la voluntad de poder, desde la perspectiva artística en la que la consigna Nietzsche puede ser comprendida como *un impulso creador, en tanto, estado descargador de fuerzas creativas.*

Esto se comprende mejor, desde el pensamiento habitual de Nietzsche, que considera que el arte no debe ser entendido como un simple estado contemplativo del espíritu, sino que más bien, como una fuerza del querer; en la que el poder, crea la voluntad, como bien lo decía Zaratustra: *“El querer hace libres: pues querer es crear: así enseñó yo. ¡Y sólo para*

⁵² Arte y poder, Pág. 607.

⁵³ Nietzsche I, Pág. 46.

*crear debéis aprender!*⁵⁴ Por lo tanto la fuerza que se empareja con el poder que se une a la voluntad en cuanto voluntad de poder, es siempre un impulso activo.

Precisando un poco más sobre la naturaleza del poder que se une a la voluntad artística del hombre, Nietzsche señala que el modo de ser que le es propio por naturaleza es la acción de no poder parar o dejar de aumentar, ya que en su esencia está el carácter de llegar a ser cada vez más. Sobre esta determinación descansa la denominación de que la voluntad de la que habla Nietzsche, es una voluntad que está impulsada hacia el poder, en cuanto acrecentamiento potenciador de poder, un poder creador. En otros términos la expresión de la voluntad tiene implícita la intencionalidad del querer algo, que no sería otra cosa que el poder, y el poder por su parte la designación de aquello con lo que el querer se relaciona, la voluntad. Se daría así una relación de correspondencia entre estos nuevos estados o formas de la manifestación del arte. *La vida se descarga en la forma de la voluntad de poder en el arte.* Es decir, el despliegue de la vida tiende a encontrar su afirmación en el arte, en tanto, descarga de la voluntad de poder.

¿Y dónde está esa fuente de realidad, en la que el arte, en tanto, visión creadora y liberadora de fuerzas por parte del artista se despliega en tanto acto creador? Esa fuente, es el estado estético de la embriaguez, en donde el arte del artista encuentra su realidad.

1.2.-Arte, Voluntad y Creación.

A partir de los planteamientos que se han expuesto hasta ahora, es posible comprender que para Nietzsche su visión del arte, está condicionada por variados factores que inciden en la estructuración definitiva de su significado⁵⁵. De acuerdo a ello, se hace pertinente, desglosar los elementos que configuran la última etapa de su pensamiento, en donde la experiencia del arte que expresa el sujeto, es una de las revelaciones más significativas, que

⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *Así hablo Zaratustra*, III, "De las tablas viejas y nuevas", Pág. 290, Editorial castellana: Alianza Editorial, S. A., Madrid, Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual.

⁵⁵ N. del A. Con respecto a estos factores que inciden en la designación definitiva de lo que sería el arte dentro de la filosofía nietzscheana, ellos de alguna forma ha sido tratados a lo largo de la investigación del presente trabajo, con el fin de evidenciar el esquema fundamental en el que se inscribe la figura del arte.

ayudan a comprender al hombre desde el arte y al arte mismo, en tanto, conformación de las diversas connotaciones asociadas a ella.

“El arte es para Nietzsche el modo esencial en el que el ente es creado como ente. Puesto que lo que importa es ese carácter creador, legislador y conformador que posee el arte, la determinación esencial (...) de este sólo puede llevarse a buen fin si se pregunta qué es (...) lo creativo en el arte”⁵⁶.

Y ¿Qué es lo realmente creativo del arte? ¿A qué está condicionado ese carácter creador? ¿Cuál es su finalidad dentro del marco del arte, revelador del poder? La esencia del arte se despliega en el impulso de la voluntad de poder del hombre, una voluntad que está condicionada por el carácter creador, en tanto sentimiento de placer embriagador que potencializa la realidad del arte desde el ámbito del sentimiento de poder.

Es decir, el arte se vincula con la voluntad, desde el punto de vista del artista creador, que expresa su sentir de la experiencia en el estado de embriaguez, en donde dicho estado estético potencia la fuerza que más tarde es liberada en la forma de un poder creador.

“Cualquier creación artística o acto estético, toda mirada estética, está condicionada por el poder de la embriaguez que mueve al artista a crear”⁵⁷

En el sentimiento de embriaguez se expresa la forma más alta de poder, su sentir es esencialmente fuerza y plenitud, ligada a la sensación de aumento de poder. Por ello, el arte encuentra en su manifestación, la sobreabundancia de fuerza, por medio de la cual, el artista enriquece todo lo que está a su alrededor y lo proyecta como la fuerza y el poder que emana de él mismo. La embriaguez se entendería, entonces, como una especie de sentimiento elevado de poder, en donde, se tiene en consideración la idea de hacer de las cosas un reflejo de la plenitud y la perfección que la voluntad del sujeto posee.

⁵⁶Nietzsche I, Pág. 131.

⁵⁷ Arte y poder, Pág. 611.

De ahí que la determinación de la voluntad de poder en cuanto voluntad creadora, signifique, en alguna medida, la conquista de un mundo que es cada vez mayor; y en él que sólo se alcanza el sentido pleno cuando se organiza de forma artística y estética el mundo en el que se vive.

De acuerdo a todo lo que se ha expresado, es menester, indicar que el nuevo elemento configurador de significado del arte, es aquel que comprende al arte desde la impronta del carácter creador. Como bien lo supo dilucidar Heidegger, quien pensaba que en la determinación del arte para Nietzsche lo esencial era, la pregunta por lo creativo; que a la postre le permitirá poder dilucidar de manera más precisa qué es en esencia el arte y cuál es su real importancia dentro de la determinación de que el arte es un gran estimulante para la vida.

Lo que sea el arte, es una pregunta que ha estado constantemente presente dentro de todas las etapas de desarrollo estético de Nietzsche, sólo que ahora desde la inserción de la voluntad de poder como elemento constituidor de realidad del arte en su última etapa, hace que el arte en cuanto actividad estética sea comprendida, bajo patrones nuevos de comportamiento y significancia, y que sea considerado por Nietzsche en tanto condición estética como un estado de experiencia de sentirse superior, de querer alcanzar un estado mayor, de sentimiento de poder sobre las cosas; donde se produce el juego libre de las fuerzas de conocimiento (como en Kant) y el punto supremo de la experiencia de poder.

La voluntad de poder, por consiguiente, en cuanto fuerza creadora lleva implícita la idea de *Autosuperación* o como en otras ocasiones lo designa Nietzsche la *Sublimación*, una determinación estética de la realidad de la vida del hombre, que representa el ideal estético entre lo dionisiaco y lo apolíneo, en tanto proyecto de la voluntad de poder del hombre.

Esta vida creativa que posee el sujeto, debe ser siempre interpretada como una voluntad de autopotenciación del poder en cuanto superación de uno mismo.

Para Nietzsche lo primordial del ideal estético del arte, que está unido con la voluntad de poder creadora, es la elevación artística del sujeto, que le permite trascender más allá de los límites ordinarios. *“la voluntad de poder es la autosuperación, ésta designa el acto de dar forma a una materia, porque querer para Nietzsche es trascender, y trascender es crear formas. Por eso, la voluntad de poder es fundamentalmente una exigencia de creación, ya que en el creador el poder y la fuerza se desborda”*⁵⁸.

Es así, como a raíz de la figura de poder que proyecta la voluntad del artista, se produce la idea de fuerza creadora, lo cual se afirma en el pensamiento de que la voluntad de poder es sobre todo una voluntad creadora. Ya que querer es poder, querer es crear y poder es crear, determinándose que para Nietzsche la voluntad de poder en cuanto fuerza creadora, es esencialmente arte. Que el arte sea voluntad de poder quiere decir, a fin de cuentas, que en el arte el artista anhela formas de poder y de dominio cada vez mayores.

De este modo, el arte asume la forma más clara en la que se manifiesta la voluntad de poder y de creación artística del sujeto; por consiguiente, el arte como voluntad de poder debe entenderse desde el artista que crea y que siente en su subjetividad la fuerza creativa del poder, que a la vez le permite al sujeto expresarse a sí mismo en la obra. Que es lo que quiere hacer el arte trágico, reflejando la vida trágica del mundo.

La creación del artista encuentra su lugar en la realidad de la embriaguez, que potencia la voluntad de poder creadora. Estableciéndose una relación positiva entre crear y autosuperarse, ya que toda nueva creación del artista representa una especie de poder, en tanto, productor de lo real y no reproductor de lo que existe; pues la fuerza creativa que posee el artista consiste siempre en un edificar cosas nuevas e ir las superando. De ahí, que la esencia del crear artístico sea siempre entendida en términos de superación de las metas futuras, finitas e intemporales de la voluntad, buscando así lo que todavía no llega a ser.

Dentro del camino de la autosuperación con la que tiene que lidiar el artista, este artista-creador se transforma en un caminante que camina sin una meta fija, sin un fin, que se va

⁵⁸ *Ibíd.*, Pág. 617.

viendo influenciado por las formas provisionales que debe superar, ya que él siempre tiene algo que decir, siempre tiene algo a lo que debe sobreponerse. Llegando a representarse el arte *“como un gran estimulante de la vida, como tónico vital, como perfeccionamiento y plenitud de la naturaleza, es el que realmente impulsa a vivir, lo que excita a la voluntad de poder y le fuerza a trascender sus propios límites”*⁵⁹

Se podría decir, en definitiva, que el arte llega a ser una forma específica de expresión de la vida, que a la postre es la expresión misma de la voluntad de poder creadora del hombre. El arte es el instrumento que sirve para expresar la vida en su dimensión más profunda, en tanto sentido genérico de la voluntad de poder. De ahí, que la voluntad de poder se manifieste como impulso creador de la vida, que en la figura del arte la eleva y le da un sentido más profundo. Donde el mudo dionisiaco representa ese juego libre de mecanicismos, que entrega la posibilidad de pensar el mundo como un impulso lúdico creativo del artista, siendo la realidad que mejor expresa la voluntad de poder.

Por ello está voluntad de poder del hombre, no es una voluntad que se determina por un resultado, sino que todo lo contrario, ella es una renovación constante mediante una incesante repetición.

⁵⁹ *Ibíd.*, Pág. 621.

Conclusión.

La Estética de lo Trágico: los juicios de Lo Bello y Lo Sublime.

La visión del arte, que muestra lo realmente esencial y trascendental de la existencia del hombre, desde comienzo de los tiempos estuvo rodeada de simbolismos y figuras ilusorias, que condicionaban la comprensión del hombre-artista a un plano artificial. En el que la fuerza creadora sucumbía ante los elementos transfigurados de un arte, que percibía el mundo. Impulsada por el resguardo hacia la verdadera experiencia creadora y motivadora de la obra. Que a la larga no era capaz de evidenciar la verdadera realidad desde donde el arte puede ser comprensible.

Quizás por ese motivo, la idea esencial de llevar a cabo esta especie de tesina era en primera instancia evidenciar a través del pensamiento de Nietzsche, la realidad que acoge la experiencia verdadera del arte, en la que se dan a lugar la configuración de los elementos estéticos que dan vida a las formas categoriales de Lo Bello y Lo Sublime. Llegando a descubrir que el motor vital de la experiencia del arte, ésta vincula primordialmente a la visión trágica de la existencia del hombre, que es capaz de patentizar mediante las figuras de Apolo y Dionisio la dimensión real en la que se mueve la motivación artística.

Para ello ayudó bastante, descubrir que el pensamiento de Nietzsche con el pasar de los años y con la adquisición de la madurez, era capaz de determinar el arte y el mundo artístico, de acuerdo a patrones de conductas manifiestamente contrarios a los impuestos por la tradición filosófica, que intentaban dejar de lado el rol del hombre como objeto creador y comprensor del mundo, de su vida, en definitiva de la representación del arte.

El arte de esa manera comenzó a posicionarse como el lugar en el que se asentaban las emociones puras del hombre y donde tenían la posibilidad de ser comprendidas de acuerdo a esa realidad.

El punto de partida de la apreciación estética del mundo, se evidenció a través de la comprensión dual del mundo, configurada por las fuerzas impulsoras de Apolo y Dionisio, en el influjo del sueño y de la embriaguez.

Así, primeramente, se buscó determinar que la dimensión estética del mundo era recogida mediante la apreciación de la realidad trágica que acoge los sentimientos e impulsos más básicos y elementales del hombre, pues la concepción de la tragedia era capaz de graficar por sí sola la verdadera experiencia de vida de cada cual, ella hacía posible la unificación de las cosas que rodean al hombre, afirmando con ello la vida; lo que le permitía convertirse en ese arte esencial que se requería hace mucho tiempo, pues daba explicación a lo que le es más propio al hombre, el sufrimiento y el dolor, sólo que ahora no vistos desde un trasfondo negativo, sino que más bien positivo en el que se evidenciaba la superación del espíritu ante la adversidad de los acontecimientos. Dicha apreciación lograba hacerse posible, gracias a la fuerza dionisiaca, que mediante el estado de embriaguez mostraba lo real y verdadero del mundo sin las máscaras de las falsas apariencias.

Y efectivamente lo trágico resultó ser, de acuerdo a los términos nietzscheanos, el elemento que faltaba para poder comprender la variable del arte como algo más natural, que ponía al descubierto las emociones del sujeto que sostienen la existencia de él en el mundo.

Dicha configuración trágica del arte que la determinaba junto a la figura de Dionisio a ocupar un sitio profundamente destacable dentro de la realidad estética de Nietzsche, debía servir de base para la estratificación categorial de los sentimientos de Lo Bello y Lo Sublime, en tanto reflejos de las potencias artísticas de lo apolíneo y de lo dionisiaco. En cuanto se presentaban como ideales constituyentes de la determinación estética de los objetos de la naturaleza que rodean al hombre. Teniendo en consideración la referencia kantiana de los juicios estéticos a modo de guías reflexivas.

Claramente se pudo llegar juzgar como válida la complementación de las potencias artísticas con los sentimientos de lo Bello y lo Sublime, a través de la concepción trágica de la estética, amparados en algunas ocasiones, en la construcción kantiana de los juicios

estéticos que tenían como exigencia la captación y acepción universal de los sentimientos. Desde ahí, sólo quedaba unir la idea de los sentimientos categoriales de Lo Bello y Lo Sublime a la determinación final del pensamiento nietzscheano, que permite dar una especie de cierre lógico a su doctrina del arte, por medio de su voluntad de poder, que no es otra cosa que la voluntad creadora del hombre que se activa con la fuerza embriagadora, que el arte de la tragedia presenta.

El arte de la tragedia, lo trágico mismo que manifiesta la vida, es la proyección de la experiencia del hombre que el estado de embriaguez impulsa, motivado por una fuerza básica que la voluntad de poder pone en activación cuando la potencia creadora del hombre quiere liberar sus emociones.

De este modo, todo lo que pueda ser el arte en nosotros y para nosotros, esto es, su carácter trágico de conceptualización del mundo, su enorme fuerza creadora proveniente del artista que crea, su comprensión sintiente del dolor y del placer que se grafica en los juicios de lo bello y lo sublime, que potencializan la dirección voluntaria de producción del sujeto mediante el poder liberador de las fuerzas a través del estado embriagador, todo esto se aúna en una sola representación de la obra de Nietzsche, que es su construcción de la filosofía del arte. Determinando con todo esto, que la afirmación del arte trágico, es la afirmación de la vida y de las de las emociones, porque a fin de cuentas eso es el arte la manifestación sintiente del mundo que experimenta el hombre día a día

Bibliografía.

- Friedrich Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual.
- *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1992, Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual.
- *Ecce homo, cómo se llega a ser lo que se es*, Ed. Cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual.
- *Humano demasiado humano, Un libro para espíritus libres*, Ediciones y Distribuciones Mateos, Madrid- España, Traducción Edmundo Fernández G. y Enrique López Castellon.
- *Así hablo Zaratustra*, Ed. Cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, Traducción, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual.
- *La voluntad de poderío*, Editorial Edad, S. A., Madrid, 1981, Traducción de Aníbal Froufe, Prólogo de Dolores Castrillo Mirat.
- Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello*, Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S. A.), 2001, Madrid, Estudio preliminar y traducción de Menene Gras Balaguer, segunda edición, 1997, Título original: *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757).
- Martín Heidegger, *Nietzsche I*, Ediciones Destino, S. A., 2000, Barcelona, Colección Áncora y Delfín, volumen 887.
- Luis E. de Santiago Guervós, *Arte y poder: Aproximación a la estética de Nietzsche*, Editorial Trotta, S. A., 2004, Madrid.
- Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, Colección Austral, Edición y traducción Manuel García Morente.
- *Crítica de la razón pura*, Santillana Ediciones Generales, S. L., 2002, Madrid, Taurus, Prólogo, traducción, notas e índices de Pedro Ribas.
- Revista de filosofía, Universidad de Chile año 1988; Estudio de Margarita Schultz.

- Revista de filosofía, Vol. LV – LVI, Universidad de Chile año 2000, *Homenaje a Nietzsche*, monografías de Eduardo Carrasco, Kathia Hanza y Pablo Oyarzún.

