



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Pregrado
Departamento de Filosofía

¿QUÉ NOMBRA EL CONCEPTO DE «META EXTRAORDINARIA DE LA VOLUNTAD» EN LA FILOSOFÍA TEMPRANA DE NIETZSCHE?

Trabajo Final, Seminario de Grado:
«Pensamiento Moderno»
Profesor guía: Enrique Sáez Ramdohr
Alumno: Cristián René Jiménez Plaza
Santiago de Chile, marzo de 2012

*Queda dedicado
este escrito a mis padres
Edith Plaza y René Jiménez,
por su incondicional apoyo en el
camino que me he propuesto recorrer.*

Índice

I. Prólogo	3
II. Introducción	10
III. ¿Qué nombra...?	12
1. La filosofía temprana de Nietzsche: consideraciones preliminares	14
<i>a) Apolo y Dionisos, divinidades artísticas</i>	14
<i>b) El principium individuationis y lo Uno originario</i>	22
<i>c) Justificación estética del mundo y la existencia</i>	31
2. Aclaración de la pregunta	39
<i>a) El hombre y la Voluntad</i>	39
<i>b) La meta extraordinaria de la Voluntad</i>	49
IV. Conclusión	59
V. Referencias bibliográficas	61

I. Prólogo

“*El arte -y no la moral- es presentado como la actividad propiamente metafísica del hombre*” (EA, 31). De este modo describe Nietzsche lo dado a la luz por *El nacimiento de la tragedia*, cuando quince años después de publicada esta obra, situado ya en la cumbre de su madurez filosófica, escribe en su *Ensayo de autocrítica* esta audaz sentencia. Llegar a comprender lo que esté a la base de ello, por la radicalidad de lo que en una primera lectura se nos insinúa, puede representárenos como la primera y más radical concepción a la hora de adoptar la *posición filosófica* necesaria que guíe nuestro rumbo en cualquier investigación que tenga por meta abordar los problemas centrales del pensar germinal de Friedrich Nietzsche. Ello, sin embargo, nos obliga a no tomar esta frase de modo aislado, sino que a recorrer un camino que nos abra paso hacia el *preguntar original* del filósofo trágico, para así intentar ganar la perspectiva desde la cual éste expresa su sentencia. Ganar dicha perspectiva significa dotar de *sentido* a lo dicho por ella. Así, teniendo a la vista lo anterior, esta tarea se nos muestra como el ganar aquello que inaugura la filosofía temprana de Nietzsche. El mismo *Ensayo de autocrítica* más adelante delimita nuestro camino y guía nuestro avanzar al confesar que “*el libro entero no conoce (...) más que un sentido de artista y un ultra-sentido de artista*” (EA, 32), pues la tesis planteada incisivamente en sus páginas es la de una justificación e interpretación puramente *estéticas* de la existencia y el mundo (cf. EA, 32). De este modo, aparece antes nosotros con más claridad lo que estaría a la base de la perspectiva que inaugura la filosofía temprana de Nietzsche: el arte se presenta como la *actividad propiamente metafísica del hombre* en la medida en que la existencia y el mundo poseen una justificación puramente *estética*, rechazando con ello una interpretación y significado morales de éstos. Ahora bien, lo que sea que miente una *justificación estética* debemos tomarlo aquí en relación al arte, pues éste aparece como la actividad más propia del hombre en tanto que *ser metafísico*. Poner atención al *fenómeno artístico* y su desarrollo es la estrategia nietzscheana para inaugurar con *El nacimiento de la tragedia* una filosofía que habla *desde la estética*.

La relación entre arte y *estética* en el marco de los problemas filosóficos contemporáneos parece natural. Las reflexiones de la filosofía del siglo XX han puesto al *fenómeno artístico* en un lugar preeminente en relación a otros modelos del saber o de actuar, como la ciencia, la política e incluso la ética. Autores como Walter Benjamin o

Theodor Adorno, aun dentro de la tradición dialéctico-materialista, han fundado un nuevo modo de relacionarse con el arte, en el que éste aparece en directa relación con la filosofía. La teoría estética de Adorno plantea, por ejemplo, que todas las obras de arte, e incluso el arte mismo, son «enigmas» (cf. Adorno, 1971, 162) que están a la espera de una interpretación mediante lo que él ha llamado “*solución objetiva*”, no como una objetivación que dé paso a un concepto, sino únicamente como aquello que le da una forma medible a ese *enigma* con la *verdad filosófica*. De este modo las obras poseen un *contenido de verdad* que únicamente la reflexión filosófica está llamada a desentrañar (cf. Adorno, 1971, 171). Adorno justifica así a la estética, como el modo propiamente filosófico que tiene el hombre de relacionarse con el arte y, de esta manera, con la verdad. En ese camino de comprensión de la reflexión que ha adoptado la filosofía en nuestro tiempo frente a los problemas del arte, resulta también fundamental el pensamiento de Martin Heidegger en torno a la obra de arte y su *origen*. En la medida en que en su filosofía el *origen* aparece propiamente como la *esencia del arte*, funda Heidegger con su escrito *El origen de la obra de arte* -en la que ha sido denominada su “segunda etapa”- una *estética esencial*. Sin embargo, ya en su “analítica fundamental”, al aparecer el hombre como el único entre todos los entes al que le cabe la posibilidad de *abrirse* al ser mediante un *desvelamiento* (cf. Heidegger, 2007, 144), y estableciendo que lo que propiamente se *des-vela* es la *verdad* -dada la correspondencia esencial que existe en el pensamiento heideggeriano entre la noción de *verdad* y el concepto de *ἀλήθεια* griego¹-, la obra de arte aparece así, a la luz de la primera etapa de su pensamiento, como un modo del *desvelar*, y el arte, en consecuencia, como el *acontecer de la verdad*, en el que la esencia de la suprema obra de arte queda entendida como la *instauración de la verdad* (cf. Heidegger, 2009, 98). El *ponerse en obra* la verdad del ser corresponde a la esencia del arte. De este modo Heidegger nos presenta una estética con preeminencia ontológica, al dejar atrás la concepción lógica de la verdad y tenerla a ella como *desvelamiento* del ser.

Estos ejemplos dan cuenta de la relevancia de los problemas que presenta el arte dentro de las preocupaciones de la filosofía contemporánea. En tanto que el arte ha demostrado su pertinencia en la cultura de nuestro tiempo, y a lo largo de toda nuestra historia, la filosofía del siglo XX ha asumido como propios los desafíos que plantea una concepción de la estética como una filosofía del arte.

¹ Sobre ello, véase: Heidegger (1954).

Sin embargo, a pesar del hecho de que todo lo que hasta la actualidad es considerado bajo el rótulo de “suprema expresión artística” -encontrando éstas su expresión en el concepto de “bellas artes”- tiene sus orígenes en la más clásica Antigüedad, los problemas que este arte presentó no significaron en absoluto el nacimiento temprano de una estética que los asumiera como problemas propios de una “filosofía del arte”. Antes bien, la estética como una filosofía del arte no nació sino hasta el siglo XVIII a la luz de los postulados del idealismo alemán. Por lo que debemos asumir que la estética como disciplina surge ligada íntimamente a los destinos de la modernidad. El tratamiento de la estética propiamente como una filosofía del arte surge únicamente a partir de Hegel y sus *Lecciones sobre estética*. Lecciones que fueron dictadas en Berlín entre los años 1818 y 1819 y que quedaron compendiadas como obra póstuma. Ellas son introducidas por las siguientes palabras: “*Dedicamos estas lecciones a la estética, cuyo objeto es el amplio reino de lo bello. Hablando con mayor precisión su campo es el arte y, en un sentido más estricto, el arte bello*” (Hegel, 2007, 7). Estas palabras, a pesar de ser las primeras líneas con las que se inauguran sus lecciones, representan ya aquella comprensión adoptada por la filosofía de nuestros tiempos en la que el arte aparece como el campo propio de la estética. Esta obra está en íntima relación con los planteamientos ya esbozados por Hegel en la *Fenomenología del espíritu*. En ese sentido, la concepción del arte, y más propiamente del arte bello, se inserta en la dialéctica hegeliana. En efecto, para Hegel la belleza del arte es la belleza nacida del *espíritu*, ella es generada y regenerada por éste, por lo que es superior que la belleza natural. La belleza artística es por tanto libre en sí y consciente de sí en la medida en que el *espíritu* es aquello que lo abarca todo en sí, i. e., *lo verdadero*. Por cuanto la apariencia le es esencial a la esencia, la belleza artística aparece como la consecuencia de la apariencia estético-sensible de *lo verdadero mismo*, y de este modo el arte se alza como un fin en sí mismo en la medida en que es generado y regenerado por el *espíritu*. Sin embargo, al ser éste la consecuencia estético-sensible de *lo verdadero mismo*, está llamado a develar esa verdad, pero como ya hemos visto, en la forma de una configuración artístico-sensible. Así, en el sistema hegeliano, el arte comparte el fin, pero no el medio, con la filosofía.

La concepción de la estética como una filosofía del arte, como ya hemos constatado, se inicia con Hegel. No obstante ello, el concepto mismo de estética ya venía siendo acuñado por filosofías anteriores a la del idealismo alemán, aunque poniendo su objeto en otro terreno, como reconoce el mismo Hegel en otras palabras introductorias a

sus lecciones: “En efecto, «estética» designa más propiamente la ciencia del sentido, de la sensación (...). Su origen se remonta, pues, a un tiempo en el que las obras de arte se consideraban en Alemania bajo el aspecto de las sensaciones que estaban destinadas a producir, así, por ejemplo, las sensaciones de agrado, de admiración, de temor, de compasión, etc..”². Kant es quizás uno de los últimos representantes de aquel tiempo del que habla Hegel. Cuando el pensador de Königsberg escribe una estética en la *Crítica de la razón pura* no trata de una filosofía de las bellas artes, sino que de una teoría general de la sensibilidad en las que se remite a las condiciones generales del conocimiento sensible, a saber: el tiempo y el espacio. Posteriormente su estética de la *Crítica del juicio* expone una teoría acerca de los juicios de gusto, en la que los productos del arte aparecen como objetos con una finalidad sin fin, y la belleza de éstos como la forma de tal finalidad (Kant, 1992, 215, 216).

Ese tiempo del que habla Hegel es en definitiva el tiempo, que con sus orígenes en la Antigüedad, el ámbito de la filosofía aparece marcado por el paradigma científico. Una época en que la ciencia aparece como el modelo de la verdad. Ya sea para Platón, como discípulo de Sócrates, el paradigma de las matemáticas y la geometría, o para Kant el de la física newtoniana, lo cierto es que ambos filósofos representan las cumbres de aquel saber que nace con la filosofía de Sócrates y que representa una orientación general de la empresa del conocimiento hasta principios del siglo XIX, en el que el poder redentor de la razón toma la preponderancia. Dicha orientación del conocimiento iniciada con Sócrates le otorga a la razón una fuerza creadora y afirmativa, por lo que el saber aparece como la virtud, y de este modo se defiende la sentencia socrática de que “todo tiene que ser consciente para ser bueno” (NT, 118). Se presupone un orden universal, susceptible de ser descubierto por el hombre mediante el principio de causalidad y, de este modo, todo queda subsumido al terreno de la ciencia. Así también sucede con el arte. Ya en Platón la tesis socrática dominó su terreno teniendo por “bello” únicamente a lo inteligible. A partir de ahí la consideración del arte no pudo escapar de las cadenas del cientificismo, por lo que éste, como se puede apreciar en la filosofía kantiana, quedó reducido a una mera relación esteticista con el mundo, es decir, a una relación de pura *contemplación*, sin fin o meta alguna que fuera más allá de las sensaciones provocadas en el espectador estético.

² Hegel, 2007, Introducción.

Con Hegel ya se asoma algo diferente, la consideración del arte aun se vale de los preceptos de una filosofía científica, pero, no obstante ello, deja atrás la consideración del arte bajo el ámbito de las sensaciones y le otorga una preeminencia casi tan alta como la de la filosofía misma. Esa tendencia, como ya vimos, maduró hasta nuestros días, considerando los problemas del arte como propiamente filosóficos e inaugurando con ello una estética en tanto que filosofía del arte. Observamos pues que, desde Platón a Kant, el arte puesto en el terreno de la ciencia significó que éste quedara reducido en su ámbito. Pero, ¿qué sucedió con el arte para que éste ampliara su espectro?, ¿de qué modo tuvo que librarse de las cadenas de la ciencia? Lo que sea que haya sucedido debemos buscarlo en aquel tránsito histórico de la filosofía moderna a la filosofía contemporánea, en aquel tránsito en que la tendencia que se observó hasta Hegel quedó atrás para dar paso a algo completamente nuevo. Debemos buscarlo en la filosofía de Nietzsche.

“*Ciencia, arte y filosofía crecen ahora tan juntos dentro de mí que de todas maneras daré a luz en algún momento centauros*”³. Así describe Nietzsche en una carta de mediados febrero de 1870 a su amigo Erwin Rohde el proceso de creación de su primera gran obra. Los pensamientos que ocupaban su tiempo hacia esta fecha tenían como meta la creación de una obra con un carácter de conjunto sobre la cultura helénica de la Antigüedad. Sin embargo, sus meditaciones lo fueron conduciendo a un ámbito cada vez más acotado, pero no por ello menos fundamental. Su objetivo pasó a ser luego la estética de los trágicos. Es así como surge *El nacimiento de la tragedia*, encarnación de uno de esos centauros, trayendo consigo un problema de naturaleza extraña, incluso terrible y peligrosa, como nos dice su propio autor (cf. EA, 27), pero en todo caso un problema nuevo. Catorce años después de salir a la luz esta obra, Nietzsche nos hace explícita la novedad del problema acuñado por ella, al confesar en su *Ensayo de autocrítica* que lo aprehendido en ese entonces no era otra cosa que el problema de la ciencia misma, concebida por primera vez como algo discutible (cf. *op. cit.*, 27). Surge por tanto la pregunta acerca de cómo fue posible un replanteamiento de la ciencia en el terreno de una obra que tenía por meta el esclarecimiento del trasfondo de la estética de la Antigüedad. ¿Qué relación puede existir entre ciencia y arte? Nietzsche nos obliga a adoptar una estrategia enigmática antes de dar respuesta a esta interrogante: lo que sea

³ Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden. München 1986, (B, 3,95). Cita tomada de *Nietzsche, biographie seines Denkens*, Rüdiger Safranski, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 5. Auflage, 2010. Traducción propia, p. 57.

que haya de relación entre ciencia y arte debe ser resuelto colocando a la primera en el terreno del arte, pues el problema de la ciencia no puede ser resuelto en el terreno de la ciencia misma (cf. *op. cit.*, 27).

La ciencia, como «síntoma de vida» (*op. cit.*, 27), en tanto que surge como un modo de relacionarse el hombre con el mundo a través de un determinado modo de conocimiento, queda subsumida a un ámbito con una preeminencia superior. Su modo de desenvolverse no puede ser explicado sino a partir de un ámbito que la supera, y que bajo ese mismo sentido le fija límites. El modo que posee el hombre de relacionarse con el mundo a través del conocimiento científico es lo que esta obra hace aparecer por primera vez como discutible. Aquella presunción de un cierto orden universal, susceptible de ser descubierto por el hombre mediante su razón, ve agotada sus posibilidades una vez que es colocada en el terreno del arte. Aquel modo científico de relacionarse con el mundo se ve enfrentado, una vez que se agota en sus límites, a un modelo alternativo del saber. La “verdad científica” se ve superada por la “verdad estética”. La ciencia puesta en el terreno del arte revela la amplitud y la profundidad del modo estético de relacionarse con el mundo, y en ese sentido hace surgir una nueva actitud del hombre frente a su existencia en el mundo, frente a su propia vida.

Nietzsche pone ante nosotros un nuevo modo de comprender al arte. Colocada en un tránsito histórico entre el pensamiento moderno y el pensamiento contemporáneo, *El nacimiento de la tragedia* aparece como una obra que en su cuerpo general se pone como meta una investigación -alejada de toda tradición- acerca de los orígenes y el desarrollo del arte griego, pero con el objeto de ganar una nueva perspectiva para la disciplina estética, en tanto que filosofía del arte. Y en la que a la hora en la que están en juego cuestiones últimas, Nietzsche parece hablarnos desde una particular *posición filosófica* respecto del *valor de la existencia*, como el motor que mueve y ordena al hombre en la amplitud del devenir del mundo. *El nacimiento de la tragedia* aparece así como un libro que trata de la *estética*, pero que habla desde una particular *filosofía*, o bien un libro de *filosofía* que habla desde la *estética*⁴, en la que se ve a la “*ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...*” (*op. cit.*, 28).

⁴ Quizás el inclinarse por la segunda opción al momento de calificar esta obra fue lo que llevó a Nietzsche en 1886 a modificar el título que ella mantuvo en sus dos primeras ediciones. En su tercera edición pasó de ser “*El nacimiento de la Tragedia en el espíritu de la música*” a “*El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*”.

II. Introducción

El trabajo que a continuación se presenta encuentra su fundamento en la intención de alzarse como una investigación que de cuenta de las concepciones fundamentales que fundan la filosofía temprana de Nietzsche a través del intento de dar respuesta a la pregunta: «¿qué nombra el concepto de «meta extraordinaria de la Voluntad» en la filosofía temprana de Nietzsche?». Habiendo elegido tal planteamiento por creer ver en dicho concepto la ilustración del ámbito en que se juega la posición filosófica radical que plantea por primera vez Nietzsche en su primera gran obra y que ha de atravesar toda su filosofía posterior. El objetivo es, por tanto, intentar hacernos de su filosofía temprana, en primer lugar a través de una introducción en las concepciones fundamentales que permiten plantear esta pregunta y, posteriormente, a través del examen de lo que una eventual respuesta pudiera dar a la luz. Teniendo a la vista dicho objetivo es que el desarrollo del presente trabajo está estructurado en dos secciones; a saber: *La filosofía temprana de Nietzsche: consideraciones preliminares*, y a continuación la sección que lleva por nombre *Aclaración de la pregunta*, en la que se intentará dar una respuesta al cuestionamiento esbozado.

Para ello, se entenderá por *filosofía temprana* de Nietzsche los escritos *filosóficos* que componen el periodo que va desde 1870 a 1872, dejando de lado la producción de entre 1873 y 1876 que, en conjunto con los primeros, componen lo que la tradición ha llamado «periodo de juventud». Esto por considerar que el contenido de los últimos corresponde a una unidad teórica que *supera*, a modo de extensión o de complemento, los planteamientos que fundan la posición filosófica radical de Nietzsche. A partir de esta consideración, el terreno de la investigación lo compondrán *El nacimiento de la tragedia* -obra publicada a finales de 1871- como texto guía, y el escrito preparatorio que constituyó su germen: *La visión dionisiaca del mundo* -ensayo escrito entre julio y agosto de 1870-, así como también el *Ensayo de autocrítica*, añadido con fines introductorios a la tercera edición de la obra en 1886. Sin embargo, como de lo que se trata es de ganar el ámbito en que se juegan las concepciones fundamentales que fundan la filosofía temprana de Nietzsche, remitiéndonos únicamente al terreno filosófico a partir del cual es posible plantear la pregunta que motiva esta investigación, se dejarán de lado las consideraciones y las perspectivas propiamente filológicas en el modo de acercarse al fenómeno del arte griego, la crítica incisiva a la ciencia a partir de la figura

de Sócrates y las cuestiones acerca de la *moral* que de ella se desprenden⁵, así como también las esperanzas de renacimiento de la *sabiduría dionisiaca* que Nietzsche pone en el *espíritu alemán*

Delimitado el recorrido de esta forma la investigación que a continuación se presenta intentará una respuesta a la pregunta planteada, mas no sin antes también haber asumido el cuestionamiento ya inscrito en el prólogo a este trabajo. Si es acaso esa posición filosófica radical que funda la filosofía temprana de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* una *ontología de inspiración estética* es algo que sólo puede discernirse ganando aquella perspectiva en la que se juegan las cuestiones fundamentales del pensamiento temprano de Nietzsche. A la luz de ello, este trabajo tiene como objetivo ganar dicha perspectiva a través de la comprensión de lo mentado por el concepto de «meta extraordinaria de la Voluntad», en tanto que acceso a dicho ámbito esencial.

⁵ Por esta razón no serán considerados los otros dos escritos preparatorios de nuestra obra guía, a saber: *El drama musical griego* y *Sócrates y la tragedia*, ambos de 1870.

III. ¿Qué mienta el concepto de «meta extraordinaria de la Voluntad»?

Pasaremos en lo sucesivo a introducirnos en la investigación que nos permita esbozar una respuesta a la pregunta: «¿qué nombra el concepto de «meta extraordinaria de la Voluntad» en la filosofía temprana de Nietzsche?» como un intento de ganar la posición filosófica en la que se juegan las concepciones fundamentales que fundan el pensar original del filósofo alemán. El concepto de «meta extraordinaria de la Voluntad» hace su aparición, si bien no explícitamente en *El nacimiento de la tragedia*, sí lo hace en el escrito preparatorio *La visión dionisiaca del mundo*. En él el concepto se adscribe a la siguiente frase: “La lucha entre ambas formas de aparecer la Voluntad tenía una meta extraordinaria, crear una posibilidad más alta de la existencia y llegar también en ella a una glorificación más alta (mediante el arte)” (VD, 264). No obstante el concepto no aparece bajo la forma de un “nombre” del que Nietzsche se valga de modo constante y sistemático a lo largo del desarrollo de su obra, sino que antes bien éste se extraiga como una idea contenida en una determinada sentencia, aun así nos es lícita la utilización del sustantivo castellano ‘concepto’ al atender a la descripción que la R.A.E. hace de él⁶. Si bien la expresión que utiliza Nietzsche para expresar la idea contenida en este pasaje no vuelve a aparecer en lo que, para efectos de este trabajo, hemos considerado como su filosofía temprana, la trama de fenómenos que se presentan en la primera etapa de su filosofía pareciera encontrar en ella su desenvolvimiento último, de modo que a la base de este pasaje estarían en juego cuestiones definitivas que marcarían el curso de su pensamiento más original. Es por ello que Nietzsche pareciera querer nombrar con el concepto que motiva este trabajo una cuestión de preeminencia fundamental dentro de la particular perspectiva que viene a inaugurar con su primera obra. El concepto de «meta extraordinaria de la Voluntad» surge entonces como una puerta de acceso al ámbito en el que en el que la posición filosófica radical de Nietzsche se muestra.

Debemos hacerle frente a la necesidad de esclarecer el camino del pensamiento que lleva a Nietzsche a plantear la aparición de un tal concepto: debemos antes que todo

⁶ A saber: “2. m. Idea que concibe o forma el entendimiento” o “3. m. Pensamiento expresado con palabras”. (*Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, (vigésima segunda edición) [en línea] <buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=concepto> [consulta: 05 febrero 2012]). Según ello el concepto de «meta extraordinaria de la Voluntad» aparece como la *idea que concibe o forma el entendimiento* a partir de la lectura y primera comprensión de la frase. Así, el *pensamiento* que ella contiene puede ser expresado con las palabras que conforman el concepto.

ganar el contexto a partir del cual dicho concepto cobra *sentido y necesidad*, para posteriormente situarlo, según su preeminencia, en el *lugar* que le corresponde dentro del desarrollo teórico de la obra, para examinar así su ámbito más propio y sus alcances. Es por ello que la presente investigación se estructurará en dos capítulos para cumplir el primer y el segundo objetivo respectivamente.

Comprender la *necesidad y sentido* de aquello que Nietzsche quiere expresar implica, por cierto, dirigirnos a la sentencia en la que el concepto se inserta como una sola unidad teórica que encuentra su expresión en la idea de «meta extraordinaria de la Voluntad», de modo que el desarrollo que a continuación se presenta se desenvolverá en base a un intento de esclarecimiento gradual de las cuestiones que la sentencia, como unidad teórica, nos presenta, a saber: el concepto de «Voluntad», las formas que ésta tiene de aparecer y la correspondiente significación de la lucha que se da entre ambas; el concepto de «existencia» y el concepto de «arte». Con miras a ello, el primer capítulo de este trabajo se desarrollará en base a tres secciones: *a) Apolo y Dionisos, divinidades artísticas, b) El principium individuationis y lo Uno originario y c) Justificación estética del mundo y la existencia*. Habiendo ya ganado la posición filosófica de Nietzsche en torno a dichas cuestiones, el segundo y último capítulo de esta investigación se abocará al esclarecimiento de la pregunta a partir de la noción de «crear una posibilidad más alta de la existencia y también llegar en ella a una glorificación más alta» en tanto que la «meta extraordinaria de la Voluntad», para lo cual éste se estructurará en dos secciones: *a) El hombre y la Voluntad y b) La meta extraordinaria de la Voluntad*.

Los objetivos propuestos nos plantean, sin embargo, una tarea superior, a saber: la de hacerle frente al problema de si efectivamente lo que está a la base de la filosofía temprana de Nietzsche es una filosofía que se mueve en el ámbito de las cuestiones últimas y radicales que determinan una determinada concepción de la existencia, y de qué modo esta perspectiva podría inaugurar una *metafísica*. Una eventual respuesta al problema sólo podrá considerarse a la luz del desarrollo que sigue a continuación.

1. La filosofía temprana de Nietzsche: consideraciones preliminares

a) Apolo y Dionisos, divinidades artísticas.

En el supuesto de que pudiésemos valernos, en el inicio de esta investigación, de una visión panorámica para apreciar, de este modo, la totalidad de la producción filosófica de Nietzsche, muy probablemente, al final de esta ardua tarea, declararíamos que nuestro filósofo resulta ser un *pensador de una sola perspectiva*, por cuanto toda su obra se ve atravesada por una única y misma pregunta. La filosofía nietzscheana nos presenta una perspectiva en la que el individuo se ve enfrentado al *mundo* bajo una condición que lo obliga a existir en la medida en que interpreta el valor de dicha *existencia*, por cuanto el esclarecimiento de la pregunta por el valor de ésta se erige como el motor que lo mueve y lo ordena en la amplitud del *devenir del mundo*. Dado el carácter introductorio de esta etapa de la investigación, sería demasiado prematuro aventurarnos, sin más, a la comprensión de qué es lo que la filosofía temprana de Nietzsche quiere nombrar con *mundo* -y, por defecto, su *devenir*- y con *existencia*. Sin embargo, valiéndonos de la «seguridad inmediata de la intuición» -a la que su filosofía apela (cf. NT, 41)- podemos ya con ello advertir que aquella única perspectiva que está en juego es una «*perspectiva de la vida*». Lo que aquella perspectiva pudiera mentar no debemos buscarlo, sin embargo, en una superfetación del concepto mismo, sino que antes bien en la *intuición inmediata* de aquél. Por lo pronto, la *vida* no es más que la *existencia* del hombre en el *mundo*, aquella en la que éste *se mueve y se orienta*.

Es esa la perspectiva inaugurada en el *El nacimiento de la tragedia*. Al intentar Nietzsche, en primera instancia, dar a la luz una obra de conjunto sobre la cultura griega -dejando atrás a la tradición que había dominado hasta su época en la que él veía que el mundo griego había sido tomado de un modo “*demasiado basto y simple*” (VD, 253)- posó su mirada en aquella forma de *asumir la vida* de los griegos de la -como él la llama- «*época mejor*»⁷ (EA, 26), aquella en que de cara a los horrores y sufrimientos, a lo desagradable y lo malvado, en definitiva, de cara a lo *problemático* de la *existencia*, ellos supieron hacerle frente con valentía y fortaleza, con entereza frente al dolor, demostrando con ello una “*salud desbordante, (...) una plenitud de la existencia*” (EA,

⁷ Este apelativo busca hacer referencia, como se explica en lo sucesivo, a la época de apogeo de la tragedia ática. Si consideramos los periodos productivos de Esquilo y Sófocles, así como también el de Eurípides, debemos situarla, por tanto, en torno al siglo V a.C.

26). De esta manera, el cuestionamiento central quedó situado en torno al fenómeno de la «jovialidad»⁸ [Heiterkeit] de los griegos (cf. EA, 25). Sin embargo, no con el objeto de lanzarse a una investigación sistemática acerca de las circunstancias y los alcances históricos de interés científico que ella pudiera tener para una ciencia como la filología, sino que antes bien los signos de interrogación fueron puestos en torno a ella a partir del enigmático fenómeno que se dio en su época: el nacimiento de la tragedia.

Para explicar el enigma que, en aquella etapa de juventud, dominó sus meditaciones, Nietzsche nos dice: “*La especie más lograda de hombres habidos hasta ahora, la más bella, la más envidiada, la que más seduce a vivir, los griegos - ¿cómo?, ¿es precisamente que ellos tuvieron necesidad de la tragedia? ¿Más aún - del arte? ¿Para qué - el arte griego?...*” (EA, 26). Dicho cuestionamiento no es otra cosa que preguntarse por cómo fue posible que de una «sobrepenuitad»⁹ tal de la *existencia* (cf. EA, 26), de aquel bienestar tan saludable de la época gloriosa de los griegos, pudiera haber nacido una *predilección* por lo horroroso de ella encarnado en el fenómeno del arte trágico. En cuanto más se comprueba la gloria con la que se alzó la tragedia entre los griegos, más enigmático se vuelve entonces el fenómeno de su *jovialidad*. Es por ello que para Nietzsche la «*perspectiva de la vida*» de los griegos continuará estando velada para el hombre contemporáneo mientras aun no se haya esclarecido el origen de la tragedia y, en consecuencia, el problema en general del arte griego.

Con aquella tarea por delante es que Nietzsche manifiesta una extraordinaria observación. No es con conceptos, nos dice, que los griegos hacen perceptibles sus doctrinas, sino que: “*con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses*” (NT, 41). Es por eso, que a partir de ellos, los enigmas que encierra su mejor época pueden comenzar a desentrañarse, pudiéndolo hacer precisamente en orden a esclarecer aquellos dos ámbitos de los cuales estamos a la búsqueda en la presente sección, pues es en sus dioses que los griegos “*dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo*” (VD, 244), además de que “*hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte*” (NT, 41). Dar luces sobre su «visión del arte» significará, en consecuencia, exponer su «visión del mundo».

⁸ La palabra alemana *Heiterkeit* puede ser traducida por ‘alegría’ o ‘serenidad’. Sin embargo, así como también lo hace la traducción de Andrés Sánchez Pascual, considero que ‘jovialidad’ conserva mejor el sentido de lo que Nietzsche quiere nombrar, por cuanto introduce, a la vez, la característica de lo alegre y lo apacible.

⁹ Nietzsche utiliza aquí el término alemán *Überfülle* (VS, 6), queriendo con ello hacer referencia a *Heiterkeit*.

Sin embargo, antes que todo, es necesario hacer ver aquí también que aquellas doctrinas aparecen como *secretas* en la medida en que ambas esconden el *enigma* que significa el nacimiento de la tragedia en medio de la alegría y la apacibilidad de una cultura, y es por esto que para Nietzsche no nos podemos valer de conceptos científicos en el desentrañamiento de este problema. El *enigma* que significa el nacimiento de la tragedia va más allá de una *intelección lógica* en la que nos sea lícita la utilización de tales conceptos. En base a ello, Nietzsche presenta la primera ruptura con la tradición y el academicismo filológico que lo formó. Lanzarse a esclarecer la «visión del arte» de los griegos significa seguir el camino de la *seguridad inmediata de la intuición* (cf. *supra.*, 14). A partir de esa senda es que la obra comienza a desarrollarse. Se hizo necesario entonces fundar una nueva concepción para lo que la tradición entendía por *ciencia estética*. El problema del arte ya no es para Nietzsche un cuestionamiento inserto en el ámbito de la ciencia, sino que más bien uno que sólo es posible comprender a partir del ámbito en el que el hombre se pregunta por el valor de la vida, en tanto que su *existir* en el *mundo*. A ese ámbito es al que apunta *El nacimiento de la tragedia*, ganando una nueva perspectiva para la *estética*, fuera de los parámetros del paradigma científico, a partir de la observación de que el desarrollo del arte encuentra su centro a partir de un fenómeno que sólo en el pueblo heleno tuvo su origen, a saber; la consideración de Apolo y Dionisos¹⁰ como las divinidades que conforman la doble fuente del arte, a la vez que divinidades en las que se ocultan las doctrinas secretas de su «visión del mundo». En definitiva, la extraordinaria observación de la consideración por parte de los griegos de Apolo y Dionisos en tanto que divinidades, pero ante todo, en tanto que *divinidades artísticas*.

Surgen así entonces los conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco como fenómenos a partir de los cuales es posible entender el arte griego, y en consecuencia, la enorme *antítesis estilística* que marca su desarrollo (cf. VD, 244). Sin embargo, la primera caracterización que Nietzsche hace de ellos, es la de «instintos» [Triebe], a partir de los cuales dicha antítesis surge (cf. NT, 41). Es por ello que se hace necesario examinar el desenvolvimiento de dichos fenómenos teniendo a la vista lo que la palabra alemana nombra, a saber: un ‘impulso o inclinación a’. Sin embargo, lo que Nietzsche quiera

¹⁰ En lo sucesivo, tanto en el desarrollo mismo del trabajo así como en las citas, se utilizará el nombre ‘Dionisos’ y no ‘Dioniso’ como hace Andrés Sánchez Pascual en la edición citada, pues se corresponde de mejor manera con el nombre en lengua griega antigua, a saber: Διονισος ο Διονισος, así como también con el nombre del que Nietzsche se vale en alemán, a saber: *Dionysus*.

nombrar con «instinto», en tanto que concepto con preeminencia filosófica, deberá ser aclarado más adelante.

Apolo, hijo de Zeus y patrón de Delfos, se erige en el mundo griego como el representante de la armonía, el orden y la razón, llegando a ser identificado hacia el siglo III a.C. con Helios, dios del sol. Es por esto que se muestra como la divinidad del brillo [Schein] y de todo lo que *aparece* [erscheint] bajo él. He aquí la razón por la que, si es que queremos comprender el fenómeno de lo apolíneo, debemos tener a la vista la concepción de Apolo como el dios de la «apariencia» [die Erscheinung] (NT, 45). Dionisos -patrón de la agricultura y el teatro-, sin embargo, aparece en Grecia como un dios de origen enigmático, al que en muchos casos se le representa como venido de oriente, trayendo consigo una sabiduría que al griego, sumido en el brillo de Apolo, hubo de parecerle *bárbara*. En tanto que dios cultivador del vino, Dionisos apareció en la mitología sobre todo como inspirador del *éxtasis*. De esta oposición manifiesta entre armonía y éxtasis es que surge la *antítesis estilística* presente en los dominios del arte que a cada divinidad en Grecia le correspondió. El arte *figurativo* es por tanto el terreno en donde Apolo es soberano, es decir, aquel en donde la «figura» [Gestalt] (NT, 42) aparece en la *claridad* de su forma, mostrándose perfectamente delimitada y cuya expresión máxima la constituye la *escultura*. La antítesis nos lleva, sin embargo, a encontrar el terreno de Dionisos en el arte *no-figurativo*, el cual haya su encarnación en la *música*. En consecuencia, a partir de la tensión que significó la oposición de los dominios respectivos de Apolo y Dionisos, reconocemos en primera instancia, o bien en lo que podríamos llamar un primer estadio, a los instintos de lo apolíneo y lo dionisiaco como una *antítesis de estilos artísticos*.

Nietzsche en su exposición no introduce explícitamente una caracterización de los instintos, que encuentran su expresión en Apolo y Dionisos, a partir de *estadios* o *niveles* completamente delimitados e independientes en los que éstos se mostrarían. Antes bien, ellos aparecen caracterizados en sus distintas manifestaciones, pero de un modo en que sus ámbitos se entrecruzan y conforman un entramado interdependiente, en el cual es posible reconocer, no obstante, aquello que está a la base de los *niveles* últimos ya en unos de preeminencia superior. Es así como la *antítesis estilística* encuentra su presupuesto en unos estados a los que Nietzsche, en primera instancia, identifica como «fenómenos fisiológicos» [physiologischen Erscheinungen] (cf. NT, 42). La antítesis presente en ellos es «*correspondiente*» [entsprechender] a la que se da en el arte (cf. *op. cit.*, 42). Tales estados son el *sueño* y la *embriaguez*, frente a los cuales la producción

artística o es apolínea, en tanto que *imita el sueño*, o bien dionisiaca, en tanto que hace lo mismo con la *embriaguez*.

La experiencia del *sueño* es dada a conocer por Nietzsche como la experiencia del *goce* a partir de la *comprensión inmediata* de la *figura* que en él aparece, y en la que “*no existe nada indiferente ni innecesario*” (NT, 42). Todas las formas que en él se muestran *interpelan* al hombre en tanto que ellas se muestran en un grado de *claridad* supremo. Al no existir nada indiferente ni innecesario en despliegue de la *figura*, dicha *interpelación* se da en el hombre bajo la forma de una intelección inmediata. La *claridad* de la *figura* nos habla entonces de una *perfección* que aparece como propia del estado onírico, y al ser Apolo dios del sol y de la luz, es posible decir que lo *apolíneo* se manifiesta en el *sueño* bajo el *resplandor* de la *belleza*. La *belleza* manifiesta en la *figura*, a partir de su *perfección*, determina su *comprensión inmediata*, haciendo que el *sueño* se experimente con *profundo placer* y con *alegre necesidad* (cf. NT, 43). Sin embargo, Nietzsche nos dice que quien experimenta el *sueño* posee, respecto de la realidad onírica, «el sentimiento traslúcido de su apariencia» (VD, 244). Esto último hay que entenderlo a partir de la caracterización anterior respecto de la experiencia onírica: se ha dicho que el *sueño* se experimenta con *goce*, pero además *con alegre necesidad*. Pues bien, frente a ello Nietzsche además agrega que “*para poder tener, cuando soñamos, ese placer íntimo en la visión, es necesario que hayamos olvidado del todo el día y su horroroso apremio*” (NT, 58). En ese sentido, aquella *necesidad* es la que surge a partir de un *querer* -o ‘impulso’ en tanto que *querer necesario*-. Con ello se nos dan más luces acerca del sentido que las implicaciones del concepto de «instinto» comportan en la filosofía nietzscheana: un alejamiento de la realidad *problemática* de la vigilia. En ese *impulso* el hombre ya reconoce la *belleza* del mundo onírico como *apariciencia* en la medida en que abandona lo que él tiene por la ‘realidad misma’ y que en la vigilia le toca experimentar. A pesar de la *certeza* de que el *sueño aparenta*, esto es, la certidumbre de que el mundo onírico se yergue sobre una realidad que va más allá de él, el hombre *persiste* en sus encantos pues el mundo onírico *reconforta*. No obstante ello, es necesario aun dar ciertos pasos para hacernos de los alcances más profundos del carácter *aparencial* que hemos descrito hasta ahora como característico del instinto apolíneo.

En conformidad con esto último, se hace imperioso poner especial atención a un pasaje crucial que Nietzsche introduce en medio de su caracterización del *sueño* como manifestación del instinto apolíneo en el que se experimenta la *certeza* de su *apariciencia*.

Dicho pasaje se alza como un momento de radical importancia, dado que la caracterización de dicho sentimiento parece alcanzar estratos superiores. Aquella *certeza* a la que nos hemos venido refiriendo aparece de manera especial en este pasaje como “*la profunda conciencia de que en el dormir y en el soñar la Naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliares*”¹¹ (NT, 44). Observamos entonces que el carácter de *apariencia* que el *sueño* comporta, así como sus efectos más propios, encuentran su presupuesto en aquello que aparece como *Naturaleza* [Natur]. Para empezar a considerar el sentido de esta radical caracterización aquí introducida debemos recordar lo recién expuesto, a saber; la certidumbre de que el mundo onírico se asienta sobre un ámbito que va más allá de él y al que Nietzsche denomina «realidad diurna» [Tageswirklichkeit] (NT, 44) o, más adelante, »Realität« (GT, 32)¹². En efecto, Nietzsche había ya afirmado en *La visión dionisiaca del mundo* que “*el sueño es el juego del ser humano individual con lo real*” (VD, 245), debiendo entenderse aquí por «lo real» la realidad de la vigilia en la que el hombre propiamente existe y cuya interpretación él saca del *sueño* (cf. NT, 43). Es por ello que Nietzsche caracteriza la relación *sueño-realidad* como un «*juego*». El *sueño* se yergue sobre «lo real» en tanto que *su apariencia*, la cual el hombre experimenta con placer y a partir de la cual luego éste se ejercita para la vida (cf. *op. cit.*, 43). Sin embargo, dicha cuestión ahora la vemos enfrentada a un problema, el cual podríamos esbozar, siguiendo la metáfora de Nietzsche, con la pregunta: ¿quién *juega* en realidad dicho «*juego*»? El hombre mismo parece no ser, según hemos visto, el artífice de tal experiencia lúdica. Si la *Naturaleza* aparece en cambio, como el ámbito a partir del cual la experiencia onírica del hombre es posible, debemos comenzar a dirigir hacia ella nuestra mirada si es que lo que esté a la base de los *instintos* de lo apolíneo y lo dionisiaco quiere ser esclarecido. No obstante ello se hace necesario, en primer lugar, examinar aquel otro ámbito de la antítesis que, según hemos dicho, se manifiesta en los *estados fisiológicos* de manera *correspondiente* a como lo hace en los *estilos artísticos*. Pues, si existe, como se ha dicho, una antítesis tal en ellos, debemos poner especial atención al papel que juega la *Naturaleza* en los dos ámbitos que la conforman.

¹¹ El concepto de *Naturaleza*, introducido aquí por primera vez, aparece en la traducción de Andrés Sánchez Pascual inserto con minúscula. Sin embargo, dada la importancia que el concepto tomará en lo que sigue dentro del desarrollo de este trabajo y en consideración de aquella que posee *per se* en el planteamiento que hace la filosofía temprana de Nietzsche, es que el concepto permanecerá en lo sucesivo con mayúscula, ateniéndose con rigurosidad a aquello.

¹² Los alcances de éste último término se esclarecerán a la luz de la temática de la segunda sección de éste capítulo.

La *embriaguez* aparece por primera vez en la obra como la *analogía* más próxima de la cual nos podemos valer para representarnos el fenómeno de lo dionisiaco, cuyos efectos no se despiertan en el hombre por azar, sino que por efecto concreto de dos fuerzas desencadenadoras. En efecto, nos dice Nietzsche, despiértase en el hombre la experiencia dionisiaca “*por el influjo de la bebida narcótica, (...) bien con la aproximación poderosa de la primavera*” (NT, 45). El instinto primaveral y la bebida narcótica aparecen, en efecto, como pertenecientes al ámbito propio de Dionisos en tanto que divinidad. Es por ello que Nietzsche hace sus planteamientos a partir de la observación del ánimo y la experiencia festiva constatable en las celebraciones de la Antigüedad en torno a la figura de Dionisos. En medio de flores y vino avanzaban cantando y bailando los coros de peregrinos en festividades en las que “*el esclavo es hombre libre, el noble y el de humilde cuna se unen para formar los mismos coros báquicos (...) [y en los que] cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior*” (VD, 246). Propio de los efectos dionisiacos es entonces una renovación de los lazos otrora establecidos por los seres humanos en los que domina la *delimitación*: aquello que reina ahora es la *reconciliación*, en tanto que reunión que funde al hombre con sus pares (cf. NT, 46). En otras palabras: desaparece el “yo” individual de los hombres para dar paso a una experiencia de *unidad*. Es por esta razón que Nietzsche interpreta la *embriaguez* como una intensificación de las emociones dionisiacas en la que “*lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí*” (NT, 45). La experiencia del «olvido de sí» surge como lo más propio de la *embriaguez*. El éxtasis experimentado aparece como el contraste absoluto de la vivencia apolínea del *sueño*, en la que los *límites* de la *figura* estimulan la *conciencia* del hombre, el que es capaz, a partir de su *subjetividad*, de percibir y *gozar* con *claridad* los efectos propios de la experiencia onírica. Al contrario, el presupuesto de toda *embriaguez* es la anulación de lo *subjetivo*, sólo a partir de lo cual la experiencia de la *unidad* es posible. Una *unidad* que, según ha sido dicho, *reconcilia* a los hombres, pero que sin embargo, parece tener aun un sustrato más profundo. Para introducirnos en aquello, Nietzsche nos dice respecto del *sentimiento de unidad* que “*lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural*” (VD, 246). De cara a esta aseveración debemos ampliar el sentido de lo que habíamos tenido hasta ahora como *unidad*, en tanto que *reconciliación de los hombres*. Frente a dicha tarea Nietzsche formula un planteamiento explícito que debe conducir los destinos de este trabajo. En él nos dice: “*Las fiestas de Dionisos no sólo establecen un pacto entre los*

hombres, también reconcilian al ser humano con la Naturaleza” (op. cit., 246) Tenemos, en consecuencia, ante nosotros el modo en que la *Naturaleza* irrumpe en la *embriaguez* en tanto que manifestación del instinto dionisiaco: el establecimiento de la *unidad* con el hombre. Sin embargo, en otro pasaje crucial, Nietzsche describe dicha reconciliación como un encuentro de la *Naturaleza* con su «hijo perdido» (cf. NT, 46), y en ese sentido, lo que estaría verdaderamente en juego en la *embriaguez* sería *el reestablecimiento de una unidad perdida*. Esto nos plantea un conjunto de cuestiones que merecen atención detallada y que serán examinadas en la segunda sección de este capítulo cuando corresponda.

Por lo pronto podemos observar lo siguiente: del mismo modo en que el *sueño* se alza como el «juego» del ser humano individual con «lo real», pero por efecto de lo que, en primera instancia, podríamos denominar *fuerza de la Naturaleza*, así “*la embriaguez es el juego de la Naturaleza con el ser humano*” (VD, 247).

En el éxtasis dionisiaco el hombre alcanza el completo «olvido de sí», se rompen los límites que conforman su individuación y se funde, en una unidad reestablecida, con la *Naturaleza*, por efecto de ella. «Lo real» no juega aquí ningún rol, en tanto que aquella existencia en la que el hombre individual configura su vida. La desaparición de lo *subjetivo* hace que la *embriaguez* aparezca como efecto directo de aquella *fuerza* que Nietzsche denomina en un momento «universal-natural» (cf. *supra.*, 20), sin la intermediación del hombre, como sucede en el *sueño*. La *Naturaleza* se vale del hombre, pero en el sentido de una *supresión*, anulando sus límites, para reincorporarlo a su seno.

Aparece entonces la *Naturaleza* determinando ambos ámbitos de la antítesis de «*estados fisiológicos*», y, en consecuencia, su correspondiente *análogo* de «*estilos artísticos*». Pues, así como hay un «juego» en el *sueño* y la *embriaguez*, el arte apolíneo se alza, a su vez, como el «juego» del artista con el *sueño*, y el arte dionisiaco como el «juego» del artista con la *embriaguez*. Aquello plantea la cuestión fundamental de que la antítesis de lo apolíneo y lo dionisiaco encuentra en realidad su presupuesto último en aquella *fuerza* que Nietzsche denomina *Naturaleza*, determinando ella el despliegue de los otros *estadios* o *niveles* que hasta aquí hemos descrito. *El nacimiento de la tragedia* hace dicho planteamiento explícito al confesar que los instintos de lo apolíneo y lo dionisiaco surgen “*como potencias artísticas que brotan de la Naturaleza misma*” (NT, 48).

De momento y en lo concreto, dichos instintos han aparecido ante nosotros como una antítesis entre «*apariencia*» y «*unidad*», y a su vez, la *Naturaleza* como aquella

fuera que reúne en su seno la tensión y despliegue que se da entre estos instintos. Lo que esté a la base de lo mentado en un sentido último por «*apariencia*» y «*unidad*» debemos buscarlo, por tanto, en el ámbito de aquella *fuera universal-natural*. Con dicho objetivo a la vista es que se desarrolla la sección que a continuación se presenta.

b) *El principium individuationis y lo Uno originario.*

En la sección anterior se han dado los primeros pasos para establecer el contexto a partir del cual el planteamiento de *El nacimiento de la tragedia* se desenvuelve. La instalación del par conceptual de lo apolíneo y lo dionisiaco se ha alzado como el punto de partida desde cuya tensión el contexto es establecido. Por lo pronto, dichos conceptos han aparecido como instintos nacidos de la *Naturaleza*, mostrándose en su despliegue como la *antítesis de estilos artísticos* que ha marcado decisivamente el desarrollo del arte a través de la oposición que significa la *medida* del arte apolíneo en contraposición a la *desmedida* propia del arte dionisiaco. Sin embargo, a su vez, y de manera más radical, han aparecido también ellos como la *correspondiente antítesis* que se evidencia en los *estados fisiológicos* del *sueño* y la *embriaguez*, a partir de la cual Nietzsche nos dice: “*todo artista es un «imitador»*” (NT, 48), y en la que su tensión propia se muestra como un antagonismo entre «*apariencia*» y «*unidad*» respectivamente. Sin embargo, como ya ha sido planteado, lo apolíneo y lo dionisiaco encuentran ante todo su presupuesto último en aquel ámbito que domina su despliegue originario y que hasta ahora hemos dado a conocer con el nombre de *Naturaleza*. Es únicamente allí en donde se hace posible llegar a la comprensión de los instintos en su determinación esencial, a partir de la cual su correspondiente caracterización como una antítesis entre «*apariencia*» y «*unidad*» cobra sentido. Se hace necesario, pues, esclarecer aquello que la *Naturaleza* sea, para luego, y a partir de allí, hacernos de la determinación esencial de lo apolíneo y lo dionisiaco.

Sin embargo, en el *Nacimiento de la tragedia* no existe una consideración explícita de aquello que la *Naturaleza* sea. Antes bien, ella comienza a ser explicada a la luz del desenvolvimiento propio de los instintos que ella reúne en su seno. De modo que su caracterización parece estar determinada por la previa comprensión del sentido íntimo que lo apolíneo y lo dionisiaco encuentran como instintos nacidos de ella. Prueba de esto es que la primera caracterización que Nietzsche hace de la *Naturaleza* en uno de sus escritos preparatorios responde a una descripción de la experiencia surgida cuando, en

este caso, el instinto dionisiaco se apodera del hombre. En tal descripción la *Naturaleza* aparece como lo «general-humano», o más aun, dice Nietzsche, como lo «universal-natural» que irrumpe cuando lo *subjetivo* desaparece (cf. VD, 246). Teniendo esto a la vista es que este trabajo optará, sin embargo, por recorrer el mismo camino que Nietzsche hubo de trazar para una comprensión del concepto de *Naturaleza*, a saber; la descripción de los instintos en su ámbito originario, i. e., como erupciones de lo «general-humano» o «universal-natural». Obteniendo así, por vía directa, lo mentado de manera más original por lo apolíneo y lo dionisiaco.

Al seguir dicho camino, en el contexto de tal descripción y respecto a la esencia de lo apolíneo, Nietzsche inaugura su posición filosófica en su libro sobre la tragedia diciéndonos que: “*se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del principium individuationis, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la «apariencia», junto con su belleza*” (NT, 45). En este pasaje nos encontramos con elementos que ya fueron revisados en la primera sección de este trabajo. Lo apolíneo, a partir de la experiencia del *sueño* y del arte *figurativo* en tanto que aquellos estadios inmediatos en los que el hombre propiamente experimenta su fuerza y sus efectos, ha quedado ya comprendido como el instinto cuyo ámbito más propio corresponde al de la «apariencia», experimentándose éste con *placer* al alejarnos de la realidad de la vigilia y haciéndonos *gozar* con la perfección de la figura que él nos presenta y que se manifiesta bajo el resplandor de la *belleza*¹³. Sin embargo, nos encontramos de cara a una caracterización en la que lo radical es la inserción de un concepto hasta ahora no revisado, y según el cual Apolo aparece como la imagen divina del *principium individuationis*. De qué manera Apolo es capaz de representar dicho principio siendo incluso imagen de él, es algo que deberá verse luego de que hayamos revisado lo por él mentado.

Si bien la expresión latina fue acuñada en la filosofía del Medioevo, el uso que Nietzsche hace de ella es tomado de la Modernidad, y en particular de la filosofía de Schopenhauer, el filósofo, que junto con Heráclito, marcó de manera más decisiva su concepción de mundo y los albores de su filosofía en general. Que este concepto lo toma de Schopenhauer incluso el mismo Nietzsche lo hace explícito diciéndonos lo siguiente: “*podría aplicarse a Apolo, en un sentido excéntrico, lo que Schopenhauer dice del*

¹³ Respecto a la caracterización de Apolo es importante tener a la vista uno de los pasajes inserto en los escritos preparatorios, el cual reza de la siguiente forma: “*La «belleza» es su elemento: eterna juventud le acompaña. Pero también la bella apariencia del mundo onírico es su reino*” (VD, 245).

hombre cogido en el velo de Maya. El mundo como voluntad y representación, I, p. 416: «Como sobre el mar embravecido, que, ilimitado por todos lados, levanta y abate rugiendo montañas de olas, un navegante está en una barca, confiado en la débil embarcación; así está tranquilo, en medio de un mundo de tormentos, el hombre individual, apoyado y confiado en el principium individuationis [principio de individuación]»” (NT, 44). La metáfora inserta en la obra que inmortalizaría a Schopenhauer nos sugiere cuestiones que representan alcances de vital trascendencia para una comprensión acabada del instinto apolíneo, y -por contraposición- también de lo dionisiaco. Sin embargo, ellas serán revisadas de manera pertinente en la siguiente sección. De momento, pondremos atención a lo que Nietzsche indirectamente nos sugiere: tener a la vista el pensamiento schopenhaueriano a la hora de adentrarnos en su propia concepción de mundo y a la que una correcta comprensión de los instintos se adscribe. De todos modos, si bien es cierto que esta sugerencia no deja de ser necesaria, no debe ser tomada con un carácter que nos obligue a ver en la filosofía de Nietzsche un mero continuismo del pensamiento de Schopenhauer. Es bien sabida la influencia que éste marcó en su filosofía temprana, pero tampoco ha de olvidarse el rechazo que el propio Nietzsche manifiesta en su *Ensayo de autocrítica* respecto de la utilización de las fórmulas schopenhauerianas en su primera obra, por considerar que su propia visión del arte, y en consecuencia de la vida, en los momentos más decisivos se aleja de manera radical de la solución que Schopenhauer da al problema (cf. EA, 34-35). Ahora bien, no obstante las diferentes soluciones, la concepción de las fórmulas básicas, dentro de las que se inserta el *principium individuationis*, permanece la misma.

La filosofía de Schopenhauer, sin embargo, se vale a su vez, en el sentido y uso del citado concepto, de la distinción que Kant hace entre «fenómeno» [Erscheinung] y «cosa en sí» [Ding an sich]. La *Crítica de la razón pura* se alza entonces como aquel horizonte desde el cual Schopenhauer configura su propio pensamiento, en el que dicha distinción debe ser tomada como ontológicamente esencial a la hora de comprender su concepción del mundo en tanto que *Voluntad y representación*. Concepción que, al mismo tiempo, se erige como la doctrina que sienta las bases para el surgimiento de *El nacimiento de la tragedia*.

Que Nietzsche se valga de Schopenhauer, y que Schopenhauer se valga de Kant, no quiere decir, sin embargo, que Nietzsche en último término haya profesado una suerte de kantismo. Esto se alzaría como una distorsión innecesaria del pensamiento de un filósofo que constantemente intentó alejarse de una filosofía sistémica y del cientificismo de los

idealistas alemanes. Si bien en los capítulos finales de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche reconoce tanto en Kant como en Schopenhauer una filosofía con un modo inmensamente más profundo y serio de tratar problemas éticos y del arte (cf. NT, 168-169), se aleja de ellos, como ya hemos dicho, en las soluciones últimas.

La doctrina kantiana de la filosofía trascendental, al plantear la distinción entre «fenómeno» y «cosa en sí» a partir de su descripción de las facultades del conocimiento dentro de las que se insertan la *sensibilidad* y el *entendimiento*, nos muestra que las condiciones de posibilidad del conocimiento sensible están dadas por lo *sintético*, es decir, por lo dado en la percepción, y a la vez por los principios subjetivos a priori de espacio y tiempo puestos por el sujeto (cf. Kant, 1990, A19-B33). Al conocimiento sensible, por lo tanto, le está dado conocer únicamente aquello que *aparece* individuado por el espacio y el tiempo, del mismo modo como al entendimiento le es lícito valerse de categorías a priori únicamente aplicables a lo que en la experiencia al sujeto se le es dado. El fenómeno es para Kant aquello que podemos conocer y que *aparece* en la experiencia empírica al valernos de los principios subjetivos de espacio y tiempo inherentes a nuestra *sensibilidad*. La *cosa en sí*, por su contra, corresponde a la cosa en su existencia pura, independiente de cualquier *representación subjetiva*, como lo sería la *intuición sensible*. Es por ello que a la *cosa en sí* no es posible acceder por el conocimiento, por sí a través, por ejemplo, de la experiencia moral. De modo que lo que está planteado aquí es un origen subjetivo del fenómeno, según el cual el *mundo empírico* se nos muestra como un conjunto claro y ordenado de fenómenos regidos por ley causal, en el que los principios subjetivos no son más que un «*principio de individuación*», según el cual, en la *empiricidad* del *mundo*, la *cosa en sí*, es decir, aquello que *verdaderamente es*, *aparece* como una pluralidad representada por ese conjunto claro y ordenado de fenómenos. Es por ello que el *principium individuationis* - que es la expresión que luego utilizará Schopenhauer- aparece como el principio rector del *mundo empírico*, según el cual éste se nos presenta como una pluralidad clara y ordenada. Los fenómenos se nos muestran entonces únicamente como aquello que *aparece* de la cosa, es decir, como mera *apariencia*, dejando *velada* a la *cosa en sí*, que es siempre una y la misma.

Nietzsche retomará para su propia filosofía estos dos elementos que hubo de entregarle la Modernidad, a saber: el *principium individuationis* como principio rector del mundo fenoménico, es decir, de aquello que Nietzsche identifica en su obra con el concepto de »Realität« (cf. *supra.*, 19); y, por otro lado, el carácter de *mera apariencia*

que define al fenómeno. Es de este modo que es posible entender a Apolo en tanto que la «*magnífica imagen divina del principium individuationis*». Apolo, al ser representado según las figuras que se aprecian en el mundo de las divinidades olímpicas de los griegos como el dios del brillo o resplandor [Schein], y de todo lo que *aparece* [erscheint] bajo él, se alza entre ellas, según ya hemos visto, como la divinidad de la *apariencia* [Erscheinung], es decir, aquel dios bajo cuyo brillo transfigurador *aparece* aquello que se le muestra al hombre en aquel ámbito que hemos de comprender bajo el concepto de »Realität«, i. e., los fenómenos [die Erscheinungen], configurando de esta manera un mundo de *límites* y de figuras claramente definidas. Con dicha calidad, Apolo se erige como la imagen más propia que le corresponde al principio rector del mundo fenoménico, aquel principio que aparece identificado en la cita que Nietzsche hace de Schopenhauer con el concepto alegórico de «*velo de Maya*»¹⁴.

No obstante ello, como ya se ha dicho, el carácter de *apariencia* del fenómeno deja oculto *tras de sí* a aquello que es siempre uno y de la misma forma, y que Kant ha identificado con lo que *verdaderamente es: la cosa en sí*, desde de la cual el mundo fenoménico recibe su posibilidad esencial de ser lo que es. Esta evidencia nos sugiere la necesidad de buscar fuera de la fuerza apolínea de la *Naturaleza* aquella manifestación del fondo eterno de las cosas, con el fin de completar la noción que estructura Nietzsche a partir de la distinción esencial de la filosofía trascendental kantiana. Para ello ya hemos visto que la característica esencial de lo apolíneo es la del carácter de *apariencia*, ligado al de la *pluralidad* de los fenómenos; ambos caracteres surgidos como consecuencia del imperio del *principium individuationis*. Sin embargo, y según lo revisado en la primera sección, hemos también explicitado que la experiencia de lo dionisiaco, en tanto que *contraparte* de lo apolíneo, nos sugiere un ámbito antitético. En él se reconcilia el hombre con la *Naturaleza*, experimentándose en tal vivencia un sentimiento de *unidad*, propiciado por el efecto de la bebida narcótica y el instinto primaveral. Ahora bien, en la descripción de tales efectos Nietzsche nos propone un pasaje de singular importancia para lo que ahora nos proponemos esclarecer. En *La visión dionisiaca del mundo* nos dice: «*Sus efectos están simbolizados en la figura de Dionisos. En ambos estados el principium individuationis [principio de individuación] queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente (...)*» (VD, 246). Y posteriormente en *El*

¹⁴ El concepto lo toma Schopenhauer de la cultura hindú, en la que 'Maya' representa la imagen ilusoria del mundo. Así, por ejemplo, para el budismo tiene el sentido de la duplicidad, o bien para la doctrina advaita el de la multiplicidad del mundo fenoménico.

nacimiento de la tragedia agrega: “Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno originario”¹⁵ (NT, 46). Es entonces la ruptura del *principium individuationis* lo que simboliza el ámbito más propio de lo dionisiaco. Aquello que en la sección anterior habíamos identificado con la *desaparición de lo subjetivo*, de toda percepción, tendencia o experiencia surgida de la individualidad, se alza a partir de ahora como la anulación del principio rector del mundo fenoménico, dando paso a la irrupción -en lugar de él- de lo *Uno originario* [das *Ur-Eine*]. Esta expresión la toma Nietzsche del vocabulario conceptual de Schopenhauer. La partícula *Ur-* en alemán hace referencia a aquello que posee *preeminencia*, ya sea temporal o en el estatuto ontológico, y en ese sentido también guarda la característica de *causa*. Es por ello que al sustantivo que la acompañe le será otorgado el carácter de *originario*. *Eine*, por su parte, expresa lo Uno, en tanto que el ser uno de lo uno, i. e., la *unidad*. Este neologismo acompañado de *Ur-* representa, por tanto, aquella *unidad originaria*, preeminente por sobre todas las cosas y *causa* de todas las cosas. Pues bien, si volvemos a centrar nuestra atención en la distinción kantiana, lo *Uno originario* nos es otra cosa que la *cosa en sí*, aquella unidad original sobre la cual se erige la multiplicidad del mundo fenoménico, y que permanece velada por efecto del imperio del *principium individuationis*, configurador de la »Realität«. Lo *Uno originario*, en tanto que la *cosa en sí*, representa el fundamento último de aquello que en la »Realität« se le presenta al hombre, aquel ámbito en el que se juega su *existencia*, en donde todo lo que aparece individuado no es más que el carácter *aparente* de aquello que, estando velado, *verdaderamente es*. Para dar aun más luces acerca de la antítesis entre lo *Uno originario* y el *principium individuationis*, Nietzsche nos dice más adelante: “El contraste entre esta auténtica verdad natural y la mentira civilizada que se comporta como si ella fuese la única realidad es un contraste similar al que se da entre el núcleo eterno de las cosas, la cosa en sí, y el mundo aparential en su conjunto” (NT, 83). El «mundo aparential» de los fenómenos, como ya hemos visto, no comporta el carácter de una «auténtica

¹⁵ Siguiendo la traducción de Sánchez Pascual nos encontramos con que la expresión que él utiliza para referirse al concepto de *Ur-Eine* es “Uno primordial”. Sin embargo, me valdré, en lo sucesivo, tanto en las citas a la referida traducción como en el desarrollo mismo del trabajo, de la otra traducción que la tradición académica ha utilizado para referirse a dicho concepto, según la cual éste aparece como lo “Uno originario”. Esto por considerar que expresa de mejor forma lo que la partícula alemana *Ur-* quiere nombrar en el contexto filosófico en el que se inserta, y cuya significación se explica a continuación. Se hará lo mismo con cada sustantivo alemán que aparezca antepuesto por la nombrada partícula.

verdad natural», sino que antes bien, ese papel le corresponde a lo que ahora vemos que Nietzsche comienza a llamar *Uno originario*, en tanto que «núcleo eterno de las cosas». Si bajo los efectos de la bebida narcótica y el instinto primaveral vemos que el *principium individuationis* queda desagarrado, entonces hemos encontrado en la *fuerza dionisiaca de la Naturaleza* aquella manifestación de lo “verdaderamente existente, lo *Uno originario*” (NT, 59).

Por otro lado, si en la sección anterior evidenciamos además que Nietzsche, ya en tempranos pasajes de su obra, caracteriza a los instintos de lo apolíneo y lo dionisiaco como «potencias artísticas que brotan de la Naturaleza misma» (cf. *supra.*, 21), las que en sus niveles superficiales aparecen como una *antítesis de estilos artísticos* y su correspondiente *antítesis de estados fisiológicos*, es entonces en la oposición existente entre el *principium individuationis* y lo *Uno originario* en donde hemos dado con aquella determinación esencial del ámbito a partir del cual se origina su despliegue en tanto que *potencias* de la *Naturaleza*. Sin embargo, esta cuestión aun nos plantea un problema: ¿cómo se entienden lo apolíneo y lo dionisiaco, a partir de tal determinación, en tanto que instintos que se despliegan de la *Naturaleza*? Si el ámbito más propio de lo apolíneo es el del mundo fenoménico y el de lo dionisiaco el de la *cosa en sí*, ¿cómo pueden llegar a ser ellos propiamente *potencias naturales*, y además *artísticas*, a las que Nietzsche da a conocer bajo el nombre de «instintos» [Triebe]? Esto sin olvidar que para la expresión alemana *Trieb* lo que está en juego es una noción de ‘impulso o inclinación a’. Y más aun, con todo ello no debemos olvidar el esclarecimiento de aquello que la *Naturaleza* mienta, declarado como tarea pendiente para la presente sección.

Nietzsche a lo largo de toda su obra denomina, como ya puede evidenciarse, a lo *Uno originario* con diversos nombres, sin embargo, queriendo nombrar con ello diversos aspectos de lo mismo. Lo *Uno originario* aparece así en diferentes pasajes como «lo verdaderamente existente» [das Wahrhaft-Seiende] (NT, 59), «la esencia única del mundo» [das eine Weltwesen] (NT, 97), «el Ser primordial» [das Urwesen] (NT, 146)¹⁶, o bien, y de modo radical, como «el Ser» [das Sein] (NT, 81). Sin embargo, si Nietzsche, a partir de la determinación kantiana, optó por llamar a la *cosa en sí* con el nombre de *Ur-Eine*, de modo que se lograra con ello aunar en un solo concepto todos los sentidos recién nombrados de un modo más estable, general y determinante, esto lo hizo teniendo

¹⁶ Si bien en la traducción de Sánchez Pascual el verbo sustantivado ‘Ser’ aparece con minúscula, en esta sección y en las siguientes aparecerá con mayúscula, dada la importancia que éste comporta para una correcta comprensión de lo que se juega verdaderamente con el concepto de *Uno originario*.

a la vista la filosofía de Schopenhauer, razón por la cual se hizo de su vocabulario, queriendo además con ello dejar atrás a Kant y su descripción puramente subjetiva de la individuación. Es así como nos vemos obligados a recurrir a la filosofía schopenhaueriana para responder a los cuestionamientos recientemente esbozados.

Schopenhauer, tomando la distinción kantiana entre «fenómeno» y «cosa en sí» como el soporte teórico de su pensamiento, configura su filosofía del *mundo como Voluntad y representación*. En ella, el *mundo* aparece como aquel conjunto claro y ordenado de fenómenos que se nos presenta en nuestra experiencia inmediata y que configura aquello que Nietzsche identifica bajo el nombre de »Realität«, i. e., la «representación» [Vorstellung] de la *cosa en sí*, y que no es otro que aquel ámbito de la experiencia en el cual se juega nuestra *existencia* en tanto que hombres individuales. En efecto, Schopenhauer inaugura su obra cumbre diciéndonos que: “«*El mundo es mi representación*»: - esto es una verdad que es válida para cada ser viviente y cognoscente; aunque sólo el hombre puede llevarla a la conciencia reflexiva y abstracta; y cuando lo hace de verdad, entonces surge en él la reflexión filosófica. Luego se le vuelve claro y cierto que él no conoce ningún sol ni ninguna tierra, sino que en cada momento sólo un ojo, que ve un sol, una mano que siente la tierra; que el mundo que lo rodea sólo está ahí como representación” (Schopenhauer, 1988, 31). Este mundo es para Schopenhauer sólo «Voluntad» [Wille] (cf. *op. cit.*, 33)¹⁷. Tal determinación, sin embargo, no se aleja de la noción inmediata de la palabra en su extrapolación a concepto. La Voluntad en Schopenhauer aparece como una avidez carente de fin, como un deseo incolmable, en tanto que un querer carente, pues, ante todo, dicho querer se define como un querer puro, i. e., *sin finalidad*. Es por ello que no se trata aquí de la voluntad individual en la que se mezclan pasiones y deseos que persiguen un fin concreto, sino antes bien, se trata de la Voluntad como el ser de todo lo existente, en definitiva, como el mismo Schopenhauer nos dice: “*La Voluntad como la cosa en sí*” (Schopenhauer, 1988, 166), a partir del cual todo ente o fenómeno recibe su posibilidad esencial de ser. Como *querer sin finalidad* se trata de un querer que sólo busca soportarse él mismo, con lo que, en consecuencia, Schopenhauer plantea que la Voluntad es únicamente «Voluntad de vivir». En efecto él nos dice: “*es lo mismo y sólo*

¹⁷ La presente investigación se vale en cada momento del concepto alemán *Wille* como ‘Voluntad’, y no como ‘voluntad’. Esto pues se hace necesario hacer la distinción conceptual existente en la filosofía de Nietzsche y de Schopenhauer entre la Voluntad, en tanto que la *cosa en sí*, y la voluntad, en tanto que la voluntad individual del sujeto. Tal distinción será, sin embargo, esclarecida y correctamente desarrollada según el trabajo se desarrolla, dándose las primeras luces sobre ello en las líneas que siguen a continuación.

un pleonasma cuando nosotros decimos «Voluntad» en lugar de «Voluntad de vivir» [»der Wille zum Leben«]” (op. cit., 362). Es en virtud de tal necesidad de vivir, impuesta por su propia determinación, que ella se objetiva como *representación*. Fuera de ella, en tanto que el Ser mismo, hay *la Nada*, por lo que para su satisfacción y a la búsqueda de un fin, ella se objetiva a sí misma engendrando un *mundo*, como conjunto claro y ordenado de fenómenos -o bien, «objetos inmediatos» [unmittelbare Objekte] como Schopenhauer los llama en determinado momento-, es decir, se objetiva como una *representación* de sí misma. Para referirse a ello Schopenhauer nos dice: “Voy a decir, por lo tanto, (...) que el OBJETO INMEDIATO, se llama aquí, bajo otra consideración, OBJETIVIDAD DE LA VOLUNTAD [OBJETIVITÄT DES WILLENS]” (op. cit., 152). No obstante ello tal *mundo* de la *representación* continúa siendo Voluntad, sólo que bajo la condición de *objetivada*. Para Schopenhauer, el hombre, en tanto que fenómeno, es así mismo Voluntad, y en consecuencia su existencia queda definida como *Voluntad de vivir*, dentro de la cual, en tanto que es a la vez *representación*, pone al tiempo y al espacio para hacer representable la multiplicidad de los fenómenos, y se vale de la ley causal para explicarse el surgimiento y desaparición de ellos, es decir, para representarse el devenir del *mundo*. La Voluntad posee entonces dos fuerzas que la caracterizan: aquella que la lleva a volverse eternamente sobre sí misma procurando un goce, y a partir de la cual el *mundo* es engendrado; y aquella que la hace volver a su forma más pura de *querer sin finalidad*, por no haber encontrado y por no poder encontrar nunca satisfacción eterna en la medida en que no persigue fin alguno.

Schopenhauer nos dice que la Voluntad es el centro y núcleo del mundo. Para Nietzsche lo *Uno originario* guarda idéntico sentido. *Wille* y *Ur-Eine* nombran a una y la misma cosa. Es por ello que Nietzsche se valdrá a lo largo de toda su obra de ambos nombres indistintamente. La Voluntad, como el ser *creador del mundo*, en tanto que *querer* que se procura un goce eterno a sí mismo a partir de la individuación, explica la *unidad* y el carácter de *causa* que define a lo *Uno originario*. Con lo que, a partir del concepto de Voluntad, se viene a definir entonces el rasgo esencial que domina su ser.

A partir de ello es posible entender a lo apolíneo y a lo dionisiaco en tanto que instintos. El impulso que define a la Voluntad como un querer que quiere objetivarse para procurarse un *goce* eterno a sí mismo es lo que caracteriza a lo apolíneo, en tanto que el instinto que representa la fuerza del *principium individuationis*, aquel principio del que se vale la Voluntad con miras a objetivarse para procurarse *goce*. Lo dionisiaco viene a representar, sin embargo, la tendencia de la Voluntad en su forma más pura,

aquella que la define como un *querer sin finalidad*, y según la cual ésta aun no aparece objetivada. Estos son los dos instintos surgidos de la Voluntad, cuya lucha y tensión eterna da origen al devenir que constituye la *existencia*.

En consecuencia, la *Naturaleza* no es más que aquella *fuerza* antitética que impera en la *existencia* y que reúne en su seno el despliegue de los *instintos* que engendran el *mundo*, junto con su devenir. Si la Voluntad vino a definir la esencia de lo *Uno originario*, la *Naturaleza* viene a representar su ámbito de despliegue, en tanto que instinto apolíneo a la vez que dionisiaco.

Tal concepción de la *existencia* y del devenir del *mundo* ya la adelantaba Nietzsche en las siguientes líneas que encontramos en *La visión dionisiaca del mundo*: “*todo lo real se disuelve en apariencia, y detrás de ésta se manifiesta la unitaria Naturaleza de la Voluntad*”. Y más adelante agrega: “*Ahora ya no parecerá inconcebible el que la misma Voluntad, que, en cuanto apolínea, ordenaba el mundo helénico, acogiese dentro de sí su otra forma de aparecer, la Voluntad dionisiaca. La lucha entre ambas formas de aparecer la Voluntad tenía una meta extraordinaria, crear una posibilidad más alta de la existencia y llegar también en ella a una glorificación más alta (mediante el arte)*” (VD, 264). Esclarecer lo que quiera decir una «posibilidad más alta de la existencia» como meta extraordinaria de la Voluntad se alza, por cierto, como el objetivo de este trabajo. Sin embargo, este pasaje nos plantea una cuestión intrigante que nos obliga a seguir su pista para continuar estructurando de buena manera el camino que nos guíe hacia una eventual respuesta a la pregunta que esta investigación se plantea. Tal cuestión es la del arte, y es la que precisamente pasaremos a revisar en la siguiente sección con el fin de completar nuestra noción de lo apolíneo y lo dionisiaco en tanto que *potencias artísticas de la Naturaleza*.

c) Justificación estética del mundo y la existencia.

Nietzsche da inicio a su obra señalando que: “*Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco*” (NT, 41). Sin duda, con esta frase, quiso Nietzsche insinuar algo que fuera mucho más allá de una mera introducción a una obra que se proponía describir el nacimiento de la tragedia en el mundo helénico. A partir del camino que hemos recorrido hasta ahora, podemos ya advertir en su sentencia que lo que

está realmente en juego en ella es el anuncio de la fundación de una nueva y radical concepción de la estética, y así del arte. Ahora bien, si tal tarea debe engendrarse a la luz de la consideración de la antítesis establecida entre lo apolíneo y lo dionisiaco, no debemos retirar entonces tan prontamente nuestra mirada de la tensión establecida entre tales instintos.

En el examen del nivel superior en que tales instintos se manifiestan, hemos visto que, tanto el arte *figurativo*, propiamente apolíneo, como el arte *no-figurativo*, propiamente dionisiaco, se erigen como *imitaciones* de las experiencias del *sueño* y la *embriaguez* respectivamente. En efecto, nos dice Nietzsche al comienzo del segundo capítulo de su obra, en el contexto de la descripción de aquellos estados que en un principio aparecieron meramente como manifestaciones fisiológicas del hombre, lo siguiente: “*Con respecto a esos estados artísticos inmediatos de la Naturaleza todo artista es un «imitador», y, ciertamente, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisiaco de la embriaguez*” (NT, 48). En lo que este pasaje manifiesta podría estar sugerida, por cierto, una reducción del arte a la actividad imitativa del artista. Sin embargo, y teniendo como horizonte el ámbito originario de su despliegue, el cual hemos ya ganado en la sección anterior, Nietzsche explicita su posición y declara a lo apolíneo y a lo dionisiaco como “*potencias artísticas que brotan de la Naturaleza misma, (...) y en las cuales encuentran satisfacción por vez primera y por vía directa los instintos artísticos de aquella*” (*op. cit.*, 48). Tal sentencia echa más luces sobre la anterior y amplía el espectro de lo artístico: a partir de ella se hace evidente la imposibilidad de concebir al arte meramente en tanto que actividad imitativa. El *sueño* y la *embriaguez*, así como también los instintos en sus formas puras, es decir, como «potencias» nacidas de las inclinaciones propias que se adscriben a la concepción de la *cosa en sí* en tanto que Voluntad, reciben ya la condición de *artísticos*, prescindiendo incluso del artista humano para tal determinación. De esta manera, si en la sección anterior se aclaró la noción de lo apolíneo y lo dionisiaco en tanto que instintos, i. e., en tanto que «potencias» nacidas de la *Naturaleza*, lo que queda por ver ahora es en qué medida tales instintos son a la vez *artísticos*, para lo cual esta nueva concepción de la estética debe ser completada. No debemos olvidar, sin embargo en este punto, que si se habla de *nueva concepción de la estética* es porque la filosofía temprana de Nietzsche, como ya se ha visto, recibió a través de Kant y de Schopenhauer la tradición filosófica de la Modernidad, precisamente aquel periodo histórico en el que la estética como

disciplina filosófica hubo de fundarse¹⁸. En consecuencia, *El nacimiento de la tragedia* tiene permanentemente a la vista el rumbo y las discusiones que, hasta la época¹⁹, la habían definido, dentro de las cuales la oposición entre lo *objetivo* y lo *subjetivo*, y por lo tanto, el rol del hombre en tanto que individuo que *reproduce* y *contempla* aquello concebido como artístico, se alza como esencial. En ese camino de disputa es que Nietzsche se aleja de la *estética trascendental* kantiana y aun de los alcances de la noción de *contemplación estética* que propone la filosofía de Schopenhauer. De acuerdo a ello, y de frente al contexto en el que se juegan sus definiciones respecto de la estética, Nietzsche nos dice:

“Pues tiene que quedar claro sobre todo, para humillación y exaltación nuestras, que la comedia entera del arte no es representada en modo alguno para nosotros, con la finalidad tal vez de mejorarnos y formarnos, más aún, que tampoco somos nosotros los auténticos creadores de ese mundo de arte [Kunstwelt]: lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte” (NT, 68-69)

Si el artista humano es *imitador* de lo que aquí aparece como *Kunstwelt*, con este pasaje se reafirma la idea de que la *subjetividad* propia del hombre individual no puede engendrar, como *auténtica creadora*, el ámbito de lo artístico. En efecto, la concepción de Nietzsche respecto a ello ya la podíamos observar en las sentencias anteriores a la recientemente citada, en las que nos dice, alejándose de la posición de Schopenhauer, que la antítesis de lo *subjetivo* y de lo *objetivo* resulta en estética improcedente, ya que *“el sujeto, el individuo que quiere y fomenta sus finalidades egoístas, puede ser pensado únicamente como adversario, no como origen del arte”* (NT, 68). De este modo, para que un ente se corresponda con el *Kunstwelt* tiene que darse en él aquello que Nietzsche describe con las siguientes palabras: *“[una] redención del «yo» y silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales”* (NT, 64), i. e., una anulación de lo *subjetivo*. De lo contrario, Nietzsche nos dice que: *“si no hay objetividad, si no hay contemplación pura y desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima producción verdaderamente artística”* (NT, 64).

¹⁸ Respecto de ello, véase ‘Prólogo’ a este trabajo (I, *supra*. 6).

¹⁹ A saber: la segunda mitad del siglo XIX.

La improcedencia en estética de la antítesis que determinó la tendencia de su estudio y de su problematización desde antiguo, y que representa un elemento fundamental a la hora de comprender la concepción de Nietzsche, queda explicada entonces a partir del exilio que sufre lo *subjetivo* desde el terreno del *Kunstwelt*. Lo que su filosofía viene a plantear en el espectro de lo artístico es, por tanto y en definitiva, la *improcedencia de lo subjetivo* en el mundo del arte. Arte significa pues, ante todo, para Nietzsche, el ámbito más propio y original de lo *objetivo*. *Objetividad* que debemos representarnos en tanto que «redención del «yo» y contemplación pura y desinteresada» (cf. *supra.*, 33). Con ello, la *antítesis de estilos artísticos*, junto con los estados artísticos inmediatos de la *Naturaleza* y los instintos en sus formas puras, no se erigen en ningún caso como manifestaciones del “sujeto volitivo”, sino que, antes bien, como pulsaciones en distintos niveles de los impulsos de eso que, por ahora, ha sido insinuado como *el verdadero creador de ese mundo de arte* (cf. *supra.*, 33), redimido del «yo» individual y sus pasiones, representante supremo de lo *objetivo*. Sin embargo, para seguir avanzando en este punto, y no obstante lo anterior, y teniendo además en cuenta que *El nacimiento de la tragedia* corresponde a una obra cuyo objetivo es fundar una recompreensión del fenómeno del arte griego poniendo especial atención al desarrollo de sus distintas manifestaciones y al rol del heleno en tanto que hombre de arte, cabe la pregunta acerca de cómo es posible el “sujeto volitivo” en tanto que artista. Pues bien, respecto a ello la posición de Nietzsche se esclarece con las siguientes palabras: “en la medida en que el sujeto es artista, está redimido ya de su voluntad individual y se ha convertido, por así decirlo, en un médium [Medium] a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia” (NT, 68). Teniendo esto a la vista aparece con más claridad aquello que Nietzsche nos dice que es lícito suponer de nosotros mismos, a saber; que el hombre individual aparece como una «imagen» y «proyección artística» en el sentido en que su «suprema dignidad» la tiene en *significar* «obras de arte» (cf. *supra.*, 33). Aquella noción de *suprema dignidad del hombre* tiene que abrirse paso, pues, en la medida en que comprendemos su individualidad como el *medium* del que el *auténtico creador del Kunstwelt* se vale para redimirse en la *apariencia*. Si aquel artista original engendra ese mundo de arte a partir de la necesidad de redención en aquello que ya en el capítulo anterior apareció como regido por el *principium individuationis*, entonces la concepción de *objetividad del arte*, a partir de la cual tal dignidad del hombre también puede quedar explicada, debe remitir, consecuentemente, a la concepción de mundo que guía los destinos de esta obra. El arte

es el reino de lo *objetivo* en tanto que es la manifestación propia de las pulsaciones del «Ser primordial», la unidad originaria verdaderamente existente. De este modo, el *auténtico creador de ese mundo de arte* no es otro que el *Ser creador del mundo*, velado por la *apariencia*, pero a la vez redimido en ella, lo que nos descubre a *die Kunstwelt*, en su esencia y sentido más profundo, como el *mundo* [die Welt], i. e., el mundo de la individuación, mediante cuya eterna generación lo *Uno originario* se procura un goce eterno a sí mismo. Tal estado de cosas Nietzsche intentó resumirlo en una incisiva frase que hubo de repetir en más de una ocasión a lo largo del desarrollo de la obra, la cual nos dice que:

“*sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo*” (NT, 69)

Lo primero que con ella salta a la vista es la necesidad de, en base a su radical sentencia, entender de modo determinante la tarea que para este capítulo nos planteamos, a saber; la comprensión de los instintos de la *Naturaleza* no sólo como las pulsaciones que en su despliegue dan vida al *mundo*, sino que como impulsos a los cuales les cabe ser denominados *artísticos*. No obstante ello, la concepción de *mundo y existencia* juegan también aquí un rol fundamental, por lo que se debe tener a la vista lo que la filosofía temprana de Nietzsche entiende por tales conceptos y respecto a cuya comprensión importantes pasos se han dado ya en el camino recorrido hasta ahora por este trabajo. En virtud de ello, la trama de fenómenos presentada hasta ahora en el contexto de las consideraciones preliminares debe servirnos no sólo como punto de referencia inserto en dos secciones temáticamente independientes, sino que al contrario, íntimamente relacionadas, y dado el intrincado desarrollo teórico de la obra, e incluso de la misma filosofía que Nietzsche hubo de entregarnos, es que los puntos ya trabajados se erigen como el desarrollo también propio de los que serán revisados a continuación.

Pues bien, así como el contexto es importante para dilucidar el concepto del cual este trabajo está a la búsqueda, también necesitamos valernos de él para esclarecer el sentido de los términos que esta decisiva sentencia nos presenta. Debemos, en consecuencia, poner atención a lo siguiente: la frase es dicha por Nietzsche en el marco de su descripción de aquello que nos es lícito suponer de nosotros mismos. En efecto, ella aparece como la razón por la cual la única suposición posible es nuestro

reconocimiento como «obras de arte»²⁰, lo que nos muestra que ella está referida, en tanto que fundamento, a la concepción del hombre de Nietzsche. De esta manera, podemos dirigirnos hacia los conceptos de *existencia* y *mundo* como formando parte de dicha concepción. Dentro de ese camino, si además ponemos atención a los términos alemanes utilizados en la obra, habrá aun más claridad sobre ello, en la medida en que los términos originales corresponden respectivamente a *das Dasein* y *die Welt* (cf. GT, 41). El primero, en base a su descomposición etimológica, se aleja de aquello que en alemán es propiamente *die Existenz*. La partícula *da* [ahí] nos obliga a reducir el alcance del verbo *sein* [ser] y a situarlo como un ser o un existir en tanto en que se es *ahí*, es decir, dado en la inmediatez, ya sea temporal o local. Dicho existir no es entonces el de la interpolación metafísica que lo concibe como concepto general, sino que el existir inmediato del hombre en tanto que individualidad limitada por la temporalidad y la localidad²¹, i. e., el existir del hombre en tanto que fenómeno. Con *die Welt*, por su parte, Nietzsche se mueve en el ámbito de su noción de *mundo* en tanto que el mundo fenoménico en el que propiamente al hombre le es dado existir, en la medida en que se alza como individuación de la unidad originaria. De este modo, si tal individualidad del hombre, a partir de la cual la caracterización de *Dasein* que le es propia, queda entendida como fenómeno inserto dentro de aquello que Nietzsche denomina *die Welt*, y respecto de la cual además nos señala que, en términos de una comprensión de su noción de *suprema dignidad del hombre*, ha de ser entendida como *medium*, entonces *existencia* y *mundo* se inscriben como el ámbito en el que se redimen las pulsaciones propias del «Ser primordial», lo que nos sugiere que éstos se alzan como la manifestación individuada de la unidad originaria en la que ésta logra redimirse de su *sobreplenitud* en la *apariencia*. Por lo tanto, si se dice del *mundo* y la *existencia* que son únicamente justificados como «fenómenos estéticos» (cf. *supra.*, 35), entonces se juega aquí una noción de *justificación* en términos de que tales conceptos abracen con dicha sentencia su más profunda causa. Si es causa del *mundo* y la *existencia* la necesidad que «el Ser primordial» tiene de redención en la *apariencia*, entonces su caracterización como fenómenos, nos lleva a entenderlos a la vez, y únicamente, como «fenómenos estéticos»,

²⁰ La frase se presenta de la siguiente con las siguientes palabras en el texto original: “*wohl aber dürfen wir von uns selbst annehmen, dass wir für den wahren Schöpfer derselben schon Bilder und künstlerische Projectionen sind und in der Bedeutung von Kunstwerken unsre höchste Würde haben – denn nur als aesthetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt*” (GT, 41).

²¹ Si bien esta concepción del *Dasein* se asemeja a la planteada posteriormente por Martin Heidegger preferiré no adentrarme en ello por considerarlo irrelevante para el desarrollo de este trabajo. Sin embargo, podemos observar con esto uno de los vínculos que unen a estas dos filosofías llamadas existencialistas.

en tanto que la estética de la filosofía temprana de Nietzsche significa el campo propio de las manifestaciones de las pulsaciones que conforman la tensión que define a lo *Uno originario*, entendido en términos de Voluntad, a partir de la cual el *mundo* y la *existencia* son posibles.

Si a la luz de estas consideraciones -las que han tenido como centro quizás la más radical sentencia que Nietzsche inscribió dentro de su obra primera, la cual además significó un importante tránsito hacia una nueva concepción de la estética desarrollada ampliamente durante el siglo XX- se descubren al *mundo* y la *existencia* como «fenómenos estéticos», entonces nos vemos enfrentados de modo definitivo a los instintos de lo apolíneo y lo dionisiaco -a partir de cuya lucha constante se juega la posibilidad de engendrar el mundo fenoménico y con ello el *ser ahí* [das Dasein] del hombre- en tanto que instintos artísticos. Ello nos plantea la cuestión determinante acerca de cómo se establece la relación entre el hombre, dominado por tales instintos bajo la forma del *sueño* y la *embriaguez*, y que a partir de ahora se nos descubre además como «fenómeno estético», y en consecuencia como «proyección artística» (cf. *supra.*, 33), y lo *Uno originario*, que Nietzsche llamó dentro de este contexto y en un determinado pasaje el «artista primordial del mundo» (cf. NT, 69). Cómo aquella relación es establecida debe ser examinado a la luz de aquello que Nietzsche entiende bajo la noción de *suprema dignidad del hombre*. Si el hombre encuentra aquello que le es más propio en significar «obras de arte», su existencia entera, entendida como «fenómeno estético», se juega como significación del despliegue de las fuerzas artísticas del «artista primordial del mundo». Debemos entonces plantearnos la cuestión del modo en que se establece dicha relación entre el hombre y lo *Uno originario* como una pregunta que busque su respuesta a la luz de cómo dicho despliegue de fuerzas artísticas se da en la *existencia* [das Dasein] y, en consecuencia, en lo que constituye su terreno más propio, a saber; el *mundo* [die Welt], intentando comprender con ello el sentido de la *justificación estética* en la vida del hombre. Ello nos obliga a ir más allá del ámbito en que dicho modo de relacionarse se muestra como un mero proceso *imitativo* del hombre en la medida en que es artista. Proceso en el que reproduce lo que el «Ser primordial» le manifiesta a través del *sueño* y la *embriaguez*.

La nueva tarea a la que debemos enfrentarnos supera el ámbito en el que las cuestiones hasta aquí tratadas quedan entendidas como “consideraciones preliminares”, según el objetivo planteado en la introducción a la presente investigación. Doy, por ello,

fin al primer capítulo de esta investigación, para dar paso al intento de esbozar una respuesta a la pregunta que motiva este trabajo.

2. Aclaración de la pregunta.

a) *El hombre y la Voluntad.*

Si atendemos a lo esclarecido en la segunda sección del capítulo anterior, según lo cual el concepto de Voluntad define el rasgo esencial que domina el ser de lo *Uno originario*, las fuerzas artísticas -que bajo la forma del *sueño* y la *embriaguez* dominan en constante y agitada lucha la *existencia* del hombre individual- aparecen en su despliegue respectivamente como las formas de las que «el Ser primordial» se vale para redimirse de sus instintos. En base a ello, en la medida en que se entiende al hombre como fenómeno, su individualidad representa la redención del instinto apolíneo, que busca constantemente la objetivación como la forma que la Voluntad tiene de ponerse un fin hacia el cual dirigir su avidez incolmable. De esta manera, el hombre, y junto con él lo que Nietzsche ha llamado »Realität«, al alzarse ellos como *medium* para la redención en la *apariencia*, han quedado entendidos hasta ahora como «proyecciones artísticas» de lo *Uno originario*, i. e., «obras de arte». Sin embargo, al encontrar Nietzsche en la *justificación estética del mundo* y la *existencia* la causa a partir de la cual el hombre encuentra su «suprema dignidad» en significar «obras de arte», no sólo no es lícito reconocerlo como tal en la medida en que su individualidad representa la satisfacción del instinto apolíneo. Nietzsche nos había ya anunciado en sus escritos preparatorios lo siguiente respecto de la experiencia de la *embriaguez* como satisfacción del instinto dionisiaco: “*El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte (...). La potencia artística de la Naturaleza, no ya la de un ser humano individual, es la que aquí se revela: un barro más noble, un mármol más precioso son aquí amasados y tallados: el ser humano*” (VD, 246-247). Esta idea vuelve a ser repetida posteriormente en *El nacimiento de la tragedia* (cf. NT, 46). El hombre, por tanto, ya sea moldeado por la potencia artística de Apolo, ya sea moldeado por el talento de Dionisos, es ante todo el *medium* del que lo *Uno originario* se vale para redimirse de ambos instintos, i. e., tanto del impulso que persigue la *apariencia*, como del impulso que busca el retorno a la unidad originaria. El hombre embriagado continúa siendo «fenómeno estético» al ser manifestación de una de las *fuerzas* o *potencias*²² artísticas de la *Naturaleza*, y, consecuentemente, se mantiene en su determinación como «obra de arte». En base a ello,

²² Al referirse Nietzsche a los instintos de lo apolíneo y lo dionisiaco en el estado en que éstos se despliegan, se vale indistintamente de los sustantivos «fuerza» o «potencia».

cabría hacer la distinción entre lo que hemos venido nombrando hasta acá como mero fenómeno y aquello que significa el concepto de «fenómeno estético» en la filosofía temprana de Nietzsche.

La satisfacción del instinto dionisiaco es posible en la medida en que entendemos que el desgarramiento del *principium individuationis* en la experiencia de la *embriaguez* representa la anulación de la posibilidad de concebir un *mundo* regido por la causalidad y las determinaciones de espacio y tiempo, según las cuales el hombre *existe* [da ist] y en base a las que éste queda entendido como fenómeno. Aquella determinación como fenómeno, en la medida en que el hombre está sumido en la experiencia dionisiaca desaparece, mas, no obstante ello, su determinación como «fenómeno estético», bajo la forma de «obra de arte», es constante y, más aun, eterna. Únicamente bajo los preceptos que impone dicha consideración la noción de *suprema dignidad del hombre* alcanza su *justificación*.

Ahora bien, si a la luz de estas consideraciones se ha convenido que la relación establecida entre el hombre individual y lo *Uno originario* va más allá del mero proceso imitativo mediante el cual el hombre individual, en su calidad de *proyección* de las potencias artísticas de la Naturaleza, se transforma en artista, esto no quiere decir, sin embargo, que aquel proceso quede descartado del ámbito en que aquella relación se muestra. En efecto, debemos recordar que la pregunta que atraviesa *El Nacimiento de la tragedia*, como una obra que busca adentrarse en la visión de mundo de los griegos de la época mejor, es precisamente: «¿para qué – el arte griego?» (cf. *supra.*, 15). De modo que, en el camino que nos hemos propuesto recorrer, esta pregunta debe ocupar un lugar central. Sin embargo, antes de adentrarnos de manera explícita en las reflexiones que de ella se desprenden cabe hacer una salvedad: si Nietzsche creyó ver en el fenómeno del arte griego, y únicamente en él, la cuna de una amplísima «visión de mundo» en la que se juegan las cuestiones últimas que competen a la *existencia* y en base a las cuales dicha concepción podría ser entendida como una metafísica, es porque precisamente dichas cuestiones últimas que hemos venido desarrollando hasta acá encontraron sólo en el arte helénico el ámbito original de su despliegue. Es así como, por ejemplo, en el contexto de la descripción de la armonía manifiesta en la epopeya homérica, como “*victoria completa de la ilusión apolínea*” (NT, 56), nos dice que: “*no es de ninguna manera un estado tan sencillo, evidente de suyo, inevitable, por así decirlo, con el que tuviéramos que tropezarnos en la puerta de toda cultura, cual si fuera un paraíso de la humanidad*” (*op. cit.*, 56). Asimismo, esta idea es sugerida respecto de las orgías dionisiacas de los

griegos, al considerar que “*sólo en ellas el desgarramiento del principium individuationis se convierte en un fenómeno artístico*” (NT, 51). En ese sentido, y a la luz de aquella pregunta central, la búsqueda que Nietzsche emprende delimitó su camino con miras a desentrañar “*cómo lo dionisiaco y lo apolíneo, dando a luz sucesivas criaturas siempre nuevas, e intensificándose mutuamente, dominaron el ser helénico*” (NT, 62). Con dicho objetivo a la vista tuvo Nietzsche, a su vez, que dirigirse a la figura del «genio» helénico como artista trágico (cf. NT, 63). Si nos preguntamos en este punto porqué pasó entonces Nietzsche de la temprana descripción del artista escultórico y del músico, sumidos respectivamente en la *bella apariencia* del mundo onírico y en el sentimiento de unidad con el centro del mundo, a situar el centro de sus meditaciones en el significado de aquella figura, la respuesta la encontramos en que es precisamente la tragedia ática la que se alza como la más digna de esas *criaturas* engendradas en esa lucha de constante intensificación, al ver Nietzsche en ella la «*suprema forma griega de arte*» (cf. NT, 165). Con ello, y en base a lo mentado por la noción de *justificación estética del mundo y la existencia*, nos vemos enfrentados a la pregunta acerca de qué papeles juegan entonces lo apolíneo y lo dionisiaco, como instintos artísticos antagónicos que han de marcar el desarrollo del arte griego bajo la forma de una lucha constante entre la creación *escultórica* y lo *no-escultórica*, en aquello que significa la suprema forma de arte griego. Pues bien, aquella respuesta Nietzsche ya la anuncia en los primeros capítulos de su obra con la siguiente frase:

“*ahora nos vemos empujados a seguir preguntando cuál es el plan último de ese devenir y de esa agitación, (...) y aquí se ofrece a nuestras miradas la sublime y alabadísima obra de arte de la tragedia ática y del ditirambo dramático como meta común de ambos instintos*”²³ (NT, 62)

Esto último guía de manera determinante el rumbo de nuestra investigación, pues si la lucha entre ambas formas de aparecer la Voluntad tenía una «meta extraordinaria», dicha meta debe buscarse únicamente a la luz de la obra de arte de la tragedia helénica, en la medida en que ésta representa el plan último de la lucha constante entre lo apolíneo y lo dionisiaco, bajo la forma de lo que Nietzsche llama una «*alianza fraternal*» en la que se reconoce “*la cúspide tanto de los propósitos artísticos apolíneos como de los*

²³ Si bien el concepto de *ditirambo dramático* es de importancia al momento de concebir el desarrollo y evolución de la tragedia ática, por cuestiones de extensión y dado el objetivo que persigue este trabajo no será aquí tratado. Debemos entenderlo, sin embargo, según lo que nos comenta Andrés Sánchez Pascual, como “*una canción cultural en honor de Dionisio, y posteriormente de otras divinidades, en el que solían alternar el solista y el coro*” (Nota 51, NT, 280).

dionisiacos” (NT, 195). Debemos considerar entonces que es sólo ella la que abriga el sentido y el ámbito propio de lo que Nietzsche ha llamado «meta extraordinaria» de *ambas formas de aparecer la Voluntad*, a partir de la cual se juega la posibilidad de «*crear una posibilidad más alta de la existencia y de llegar también en ella a una glorificación más alta (mediante el arte)*» (cf. *supra.*, 12) Por lo demás, si la frase de Nietzsche agrega que dicha posibilidad y glorificación se conquista «*(mediante el arte)*», es precisamente pues más adelante nos dice que : “*No era ya el arte de la apariencia, sino el arte trágico la forma de glorificación*” (VD, 264). Por lo que únicamente a partir de la noción recién esclarecida respecto de la tragedia es que dicha acotación encuentra para nosotros la posibilidad de ser comprendida.

Estas cuatro consideraciones presentadas hasta aquí, a saber; el hombre como «obra de arte» en tanto que satisfacción del instinto apolíneo a la vez que del dionisiaco a partir de la noción de *justificación estética del mundo y la existencia*; la correspondiente distinción entre mero fenómeno y «fenómeno estético»; el arte griego como el lugar en donde la redención de los instintos de lo *Uno originario* se manifestó bajo la forma de escultura y música; y la consideración de la tragedia como la suprema obra de arte en la que se juega la «meta extraordinaria de la Voluntad», deben erigirse como guías en el camino de esclarecer la relación establecida entre el hombre y lo *Uno originario*, como objetivo propuesto para esta sección. Ahora bien, si con dicho objetivo a la vista es la tragedia ática el lugar en el que todas las consideraciones anteriores se funden, el conocimiento de lo que haya significado el *genio trágico* en el mundo helénico determinará en gran medida nuestras posibilidades.

Por lo pronto, y en base a la consideración de la tragedia como meta común de los instintos surgidos de la *Naturaleza*, éste ha de presentárenos de modo general, pero no por ello menos esencial, como el artista que encarna la dualidad apolíneo-dionisiaca, de igual manera que aquella determinación le cabe a la obra que él engendra, como ya muy temprano nos lo anunciaba Nietzsche al decirnos respecto de la lucha los instintos que: “*finalmente, por un milagroso acto metafísico de la «Voluntad» [»Wille«] helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática*” (NT, 42). Como artista apolíneo-dionisiaco, y en base a la consideración que le dio cierre a la primera sección de la presente investigación, según la que hemos descubierto al arte -y en consecuencia, al proceso *imitativo* que define al artista individual- como manifestación de las pulsaciones esenciales que *surgen de y definen a la Naturaleza* -y cuya lucha constante

da vida al devenir eterno del *mundo-*, surge la pregunta acerca de cómo es posible la conjunción de fuerzas apolíneas y dionisiacas en el proceso *imitativo* que determina la creación artística del hombre individual. Si la *mesura* apolínea y la *desmesura* dionisiaca son capaces de convivir en la figura del *genio trágico*, y en consecuencia, en la más elevada de las obras de arte que pudo dar a luz el mundo helénico, el desentrañamiento de la posibilidad de dicha convivencia abrirá un camino para la comprensión del significado de dicha determinante figura. Sin embargo, para permitirnos recorrer dicho camino debemos antes haber ganado el ámbito en el que se comprende la manifestación del instinto apolíneo y del instinto dionisiaco en el artista individual en tanto que mero artista apolíneo y en tanto que mero artista dionisiaco. Si bien, respecto de aquella manifestación, ya se dieron las primeras luces en la primera sección de este trabajo, se hace necesario ahora esclarecer el significado de tal manifestación con miras a una comprensión de la relación que se establece entre el hombre y lo *Uno originario* y que conforma en definitiva aquello que hemos llamado hasta aquí *existencia*.

Para Nietzsche, aquello que representa en esencia el *genio trágico* y la obra de arte de la tragedia encuentra su germen en la figura del «lírico» [»Lyriker«]²⁴ en tanto que el artista apolíneo-dionisiaco original (cf. NT, 63, ss.). A partir de la descripción del proceso creativo que le es más propio y de su consecuente evolución, Nietzsche descubre para nosotros en su obra el significado pleno de aquello que el *genio trágico* representa. Sin embargo, dejaremos de lado las consideraciones filológicas referentes a su figura y posterior desarrollo para examinarlo conforme a lo que nuestro filósofo llama explícitamente en un momento «metafísica estética» [aesthetische Metaphysik] (NT, 65)²⁵ y a la tarea recientemente presentada.

²⁴ Respecto del «lírico» Nietzsche nos dice que tomó vida por primera vez en la historia del arte griego en la figura del poeta Arquíloco (s. VII a.C.). De él nos dice además que dicha distinción le cabe pues fue él quien por primera vez introdujo en la poesía la rama de la *canción popular* [Volklied] (cf. NT, 70), respecto de la cuál agrega que: “No [es] otra cosa que el *perpetuum vestigium* [vestigio perpetuo] de una unión de lo apolíneo y lo dionisiaco” (op. cit., 70). Es así como comienza la explicación de Nietzsche respecto de la evolución de la tragedia, según la cual la lírica, bajo la forma de la *canción popular*, dio paso al coro trágico, y el coro trágico a la tragedia como se conoce ya en las obras de Esquilo y Sófocles.

²⁵ La frase en que se inserta dicho concepto es dicha por Nietzsche en el contexto de su descripción de la figura del lírico antiguo e íntegramente dice lo siguiente: “Si ahora añadimos a esto [la descripción que Schiller hace acerca del proceso de su poetizar -que en esta ocasión no trataremos de manera explícita-] el fenómeno más importante de toda la lírica antigua, la unión, más aún, la identidad del lírico con el músico, considerada en todas partes como natural - frente a la cual nuestra lírica moderna aparece como la estatua sin cabeza de un dios -, podremos ahora sobre la base de nuestra metafísica estética antes expuesta, explicarnos al lírico de la siguiente manera (...)” (NT, 64-65). Para poder representarnos aquello que se juega bajo el concepto de «metafísica estética» debemos tener a la vista lo siguiente: hasta el punto en que la frase se inserta dentro del desarrollo de la obra, Nietzsche había ya descrito las cuestiones referentes a los tres niveles en los que se manifiestan lo apolíneo y lo dionisiaco, así como la consecuente concepción de lo *Uno originario* en tanto que Voluntad, sentando con ello las bases para la

Enmarcado en ello, Nietzsche nos dice que: “*Ante todo, como artista dionisiaco él [el lírico] se ha identificado plenamente con lo Uno originario, con su dolor y contradicción, y produce una réplica de ese Uno originario en forma de música*” (NT, 65). A lo que más adelante agrega que: “*el músico dionisiaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor originario [Urschmerz] y eco originario [Urwiederklang] de tal dolor*”²⁶ (NT, 66). La identificación del artista dionisiaco con lo *Uno originario* y la respectiva manifestación de aquel sentimiento de unidad en forma de música es algo en lo que la primera sección de este trabajo ya centró su atención, por lo que lo primero que salta a la vista a partir de ambas frases es la noción de lo *Uno originario* en tanto que «dolor originario» y la consecuente caracterización del músico en tanto que «eco originario» de tal dolor. La partícula alemana *Ur-* que Nietzsche antepone a *Schmerz* [dolor] nuevamente aparece aquí como determinante y nos lleva a hacer una justa distinción entre el mero dolor y «dolor originario». Si este último se muestra como aquel que se corresponde con *das Ur-Eine*, entonces debemos desentrañar su sentido a la luz de lo que el centro único del mundo *es*. Y, según lo ya esclarecido, aquello que define el rasgo esencial que domina su ser es el ser Voluntad, entendida ella, como ya hemos dicho, en sentido schopenhaueriano. El apego que Nietzsche manifestó en una primera etapa de su filosofía a las fórmulas que encontró en la lectura de *El mundo como Voluntad y representación*, atravesó, en efecto, todo el desarrollo de la obra que nos convoca²⁷. Es así como en pasajes en los que se juegan cuestiones radicales la cita a Schopenhauer se hace explícita, y, respecto de ello, este punto del desarrollo de la investigación que aquí se presenta no es la excepción. Si queremos entender el sentido que abriga la noción de «dolor primordial» a la luz de la concepción schopenhaueriana de la Voluntad, el siguiente párrafo que encontramos en *La visión dionisiaca del mundo* es trascendente. En él Nietzsche nos dice:

“Eso que nosotros llamamos «sentimiento», la filosofía que camina por las sendas de Schopenhauer enseña a concebirlo como un complejo de representaciones y estados volitivos inconscientes. Las aspiraciones de la Voluntad se expresan, sin embargo, en forma de placer o displacer, y en esto muestran una diversidad sólo cuantitativa. No hay especies distintas de

comprensión de lo que, pocas páginas después, se anunciaría como *justificación estética del mundo y la existencia*.

²⁶ La frase original reza: “*Der dionysische Musiker ist ohne jedes Bild völlig nur selbst Urschmerz und Urwiederklang desselben*” (GT, 38). Respecto de la traducción de *Urschmerz* y *Urwiederklang* como ‘dolor originario’ y ‘eco originario’ respectivamente, véase nota 15 del presente trabajo.

²⁷ Refiriéndome con ello también a los escritos preparatorios.

placer, pero sí grados del mismo, y un sinnúmero de representaciones concomitantes. Por placer hemos de entender la satisfacción de la Voluntad única, por displacer, su no-satisfacción” (VD, 265)

La noción de «Voluntad única», que aquí aparece tomada del vocabulario de Schopenhauer, dio paso a su respectiva ilustración nietzscheana como *Ur-Eine*, de modo que si tenemos a la vista ello y todo el camino recorrido hasta el momento, lo que este párrafo da a conocer nos permitirá avanzar hacia un eventual esclarecimiento de la relación establecida entre el hombre y lo *Uno originario*. Si aquí Nietzsche habla de «aspiraciones de la Voluntad», entendida ella como Voluntad única -«corazón del mundo» (NT, 97) o también representada como «lo verdaderamente existente» (NT, 59)-, es porque dos son las aspiraciones que la definen y que determinan su forma de aparecer, a saber: el instinto apolíneo y el instinto dionisiaco. Al ser la Voluntad un *querer sin finalidad*, busca permanentemente la redención de ese querer en la *apariencia*, que no es otra cosa que el proceso mediante el cual ella se objetiva en lo que Nietzsche ha llamado *mundo*, y que debemos identificar con la noción de *mundo fenoménico*, poniéndose ella misma como fin en el que redimirse de su eterno querer (cf. *supra.*, 30). Sin embargo, dicha aspiración de redención en la *apariencia* convive en permanente disputa con el impulso eterno de volver a la unidad originaria en la que el *querer* no se *pone* ningún fin, manifestándose la Voluntad en su estado puro como un *querer sin finalidad*. La lucha que engendran estas aspiraciones, que Nietzsche ha reconocido como la eterna batalla entre lo apolíneo y lo dionisiaco, es la lucha que da vida al *mundo*, y en la que la satisfacción de cada uno de los instintos es sólo momentánea. La contradicción que se evidencia entre el instinto apolíneo y el instinto dionisiaco representa un devenir en el que ninguna de las dos fuerzas resulta anulada por la otra. El *placer* que otorga la *satisfacción* de una de las dos aspiraciones no anula los impulsos de la fuerza contrapuesta. Aquella que permaneció anulada vuelve a irrumpir con todo su ímpetu, transformando el *placer* de la redención alcanzada -ya sea en la unidad, ya sea en la *apariencia*- en *displacer*. Ninguna aspiración puede ser anulada eternamente en tanto que su fuerza contrapuesta se satisface, pues ninguna puede *dejar de ser*. «El Ser primordial» para Nietzsche, aquello que *verdaderamente es* y que conforma el núcleo eterno del *mundo* es únicamente Voluntad, fuera de ella es sólo el *no-ser, la Nada* (cf. *supra.*, 30). En consecuencia, la aspiración de redención en la *apariencia*, así como la aspiración de redención en la *unidad* es lo único y

verdaderamente existente, encontrando nosotros en ello una de las cuestiones más radicales y últimas que definieron el temprano e incluso el posterior pensamiento de Nietzsche, y partir de la cual muchas luces se darán para encontrarnos con una eventual respuesta a la pregunta que guía esta investigación.

Al mostrarse el devenir que define a lo *Uno originario* como un constante paso desde el *placer* al *displacer* y desde el *displacer* al *placer*, a partir de la contradicción de aspiraciones que determinan su ser, lo que permanece es la *no-satisfacción* como motor de aquel devenir, quedando caracterizado éste ya en tempranas páginas de la obra como «lo eternamente sufriente y contradictorio» (cf. NT, 59). Descubrimos entonces con ello al «dolor originario» como el eterno *displacer* que produce la *no-satisfacción* que define a la Voluntad.

Estas consideraciones nos plantean una cuestión central. Al entender Nietzsche a lo *Uno originario* como «el Ser primordial» (cf. NT, 146), a partir del cual todo lo existente bajo la forma de la *representación* -i. e., el mundo fenoménico- adquiere su posibilidad de ser -como bien nos lo ilustra Nietzsche al invitarnos a concebir “*nuestra existencia empírica, y también la del mundo en general, como una representación de lo Uno originario engendrada en cada momento*” (NT, 59)-, y al quedar definido éste como «lo eternamente sufriente y contradictorio», el «dolor originario» se alza como «fundamento único del mundo» (cf. NT, 59). Si el *mundo* es sólo Voluntad, se le descubre ahora a él únicamente en tanto que «dolor originario». Así, si para Nietzsche no hay especies distintas de *placer* (cf. *supra.*, 44-45), del mismo modo, no se presentan en su filosofía temprana especies distintas de dolor, de manera que el «dolor originario» funda y además domina el *mundo*. *Fundar* y *dominar* el *mundo* significa, con miras a desentrañar la relación que se establece entre el hombre y lo *Uno originario*, que la *existencia* toda del hombre en tanto que «fenómeno estético» es sólo y únicamente «dolor originario». Sin embargo, para intentar un acercamiento a tal concepción se hace necesario pasar desde las consideraciones que conforman aquello que Nietzsche ha llamado «metafísica estética» (cf. *supra.*, 43) a las *implicancias existenciales* que de ella se desprenden. A la luz de ello cabe preguntarse cómo la única especie de dolor, *fundamento único del mundo*, atraviesa la *existencia* del hombre en tanto que «fenómeno estético» que *es* en el *mundo*.

Cuando decimos que el hombre, y su respectiva *existencia* en el *mundo*, queda entendido para Nietzsche como «fenómeno estético», se esconde tras ello la noción anteriormente esclarecida de *medium*. En tanto que el hombre es el *medium* del que lo

Uno originario se vale para redimirse de sus instintos, la redención momentánea de éstos le toca también al hombre y a su existencia individual. Es así como los instintos de lo apolíneo y lo dionisiaco adquieren la forma de *estados fisiológicos artísticos* manifiestos bajo las experiencias del *sueño* y la *embriaguez*, y posteriormente como *estilos artísticos* surgidos por *imitación* de tales estados. Una *imitación* que, sin embargo, no debe ser entendida como un mero proceso en que las formas y figuras plásticas o sonoras adquieren idéntica manifestación que en el *sueño* o la *embriaguez*, pues si el hombre pasa de ser «obra de arte» a artista individual mediante la *imitación*, esto tiene el significado para Nietzsche de una *satisfacción* aún más alta de las aspiraciones primordiales que definen a lo *Uno originario* (cf. NT, 59). Es por ello que la *existencia* del hombre individual, permanente atravesada por los instintos de lo apolíneo y lo dionisiaco en constante lucha, se presenta como un constante *devenir* entre sólo momentáneas *satisfacciones* de aquellas ansias que el *sueño* y la *embriaguez* le da a conocer como instintos que dominan su *existencia*. Para Nietzsche, el «dolor originario» que *funda y domina el mundo*, atraviesa la *existencia* del hombre como un *devenir* constante entre tales estados.

Cuando se nos ha dicho que el artista dionisiaco es únicamente «eco originario de tal dolor» (cf. *supra.*, 43), es porque ya, como Nietzsche nos dice: “*La embriaguez del sufrimiento (...) penetra en los pensamientos más íntimos de la Naturaleza, conoce el terrible instinto de existir y a la vez la incesante muerte de todo lo que comienza a existir*” (VD, 254). El arte apolíneo, por su parte, según hemos visto, es manifestación del ansia de redención en la *apariencia* como un modo de anular la «verdad» descubierta para el hombre por la experiencia de la *embriaguez*²⁸. Sin embargo, aun como manifestación artística, y a pesar de la belleza y la *mesura* que le son propias, lo apolíneo, según nos dice Nietzsche, “*descansaba sobre un velado substrato de sufrimiento y de conocimiento, substrato que volvía a serle puesto al descubierto por lo dionisiaco*” (NT, 61). De esta manera, la *satisfacción* que el hombre en él experimenta es sólo momentánea. El instinto dionisiaco, junto con su dolorosa verdad, vuelve a dominar su *existencia*.

²⁸ En efecto, nos dice Nietzsche respecto de la irrupción de la experiencia dionisiaca en medio de las vivencias apolíneas en tempranas páginas de su obra: “*Y ahora imaginémonos, como en ese mundo construido sobre la apariencia y la moderación y artificialmente refrenado irrumpió el extático sonido de la fiesta dionisiaca, con melodías mágicas cada vez más seductoras, cómo en esas melodías la desmesura entera de la naturaleza se daba a conocer en placer, dolor, y conocimiento (...). Las musas de las artes de la «apariencia» palidieron ante un arte que en su embriaguez decía la verdad (...). La desmesura se desveló como verdad*” (NT, 61).

Ahora bien, al momento de preguntarnos cómo el «dolor originario» domina la *existencia* entera del hombre, bajo la forma de un *devenir* constante entre dos instintos en eterna lucha surgidos de la Voluntad única, debemos volvernos nuevamente sobre el pasaje citado anteriormente (cf. VD, 265). Al decirnos Nietzsche que -siguiendo la filosofía de Schopenhauer- las aspiraciones de la Voluntad se expresan bajo las formas de *placer* y *displacer* y que, sin embargo, no hay distintas especies de *placer*, pero sí *grados* del mismo, esto lo plantea Nietzsche teniendo a la vista la noción schopenhaueriana según la cual se observan en la *representación* distintos niveles de objetivación en los que se manifiesta gradualmente la esencia de la Voluntad²⁹. Si bien Schopenhauer plantea esto en el sentido de que tales niveles de objetivación corresponden a las formas esenciales y permanentes del *mundo*, y en consecuencia de los fenómenos, Nietzsche se vale de tal idea para explicar lo que él mismo llama en el párrafo referido: «sentimiento». Respecto de él nos dice que viene a representar “*un complejo de representaciones y estados volitivos inconscientes*” (VD, 265). Es entonces el «sentimiento» a la vez *representación* y *estado volitivo inconsciente*. Si la *representación* es la manifestación objetivada de la Voluntad, el «sentimiento» aparece entonces aquí como *representación* en la medida en que obedece a la esencia misma de la Voluntad, i .e, aparece en tanto que *estado volitivo*. Es a partir de ello que surge la noción de voluntad individual como *representación* de la volición de la Voluntad única, es decir, como *estado volitivo* que se presenta inconscientemente en el hombre individual, en la medida en que sus aspiraciones, bajo la forma de los instintos de lo apolíneo y lo dionisiaco, surgen únicamente como despliegue de las fuerzas que habitan en lo *Uno originario*, y en ningún caso como productos de su conciencia. La *representación* del *estado volitivo* de la Voluntad única que se da en el hombre aparece, sin embargo, en tanto que volición subjetiva (cf. NT, 73), mientras que la volición del «Ser primordial» es pura objetividad. Si queremos, por otro lado, representarnos cómo el «sentimiento» guía y ordena el acontecer de la *existencia* del hombre individual en el *mundo*, debemos valernos del concepto de «representación concomitante» que Nietzsche introduce en el párrafo citado (cf. *supra.*, 44-45). Cuando nos dice que existe un sinnúmero de éstas a la vez que diversos grados de *placer*, debemos hacernos de la noción de voluntad individual del «sujeto» en tanto que *estado volitivo* dirigido hacia un objeto. En efecto, nos dice Nietzsche que debemos representarnos su voluntad individual

²⁹ Referente a ello, véase: Schopenhauer (1988).

en tanto que: “*la entera muchedumbre de pasiones y voliciones subjetivas, dirigidas hacia una cosa determinada que él se imagina real*” (NT, 66). Se juega con ello la idea de «representación concomitante» en tanto que la «cosa determinada» hacia la cual dirigir la volición. Si la Voluntad única se redime de sus instintos valiéndose del hombre como *medium*, la voluntad individual se vuelve sobre otras *representaciones* para satisfacerse. Habrá entonces tantos grados de *placer* como objetos en los cuales la voluntad individual pueda satisfacerse. En la medida en que tal *satisfacción* se logra, el «sentimiento» puede interpretarse como *placer*, cuando no la consigue, como *displacer*. Sin embargo, en la medida en que el objeto hacia el cual la voluntad individual se dirige es únicamente imaginado como real en tanto que lo *verdaderamente existente* es únicamente lo *Uno originario*, las pasiones que dominan al hombre, mientras éste no se haya identificado con «el Ser primordial», podemos representárnoslas sólo bajo un estado al que Nietzsche llama: «sentimiento insatisfecho» (cf. NT, 73). Únicamente así es que es posible comprender cómo el «dolor originario» domina la *existencia* entera del hombre.

No obstante ello, si la lucha entre ambas formas de aparecer la Voluntad tenía una «meta extraordinaria», a saber: “*crear una posibilidad más alta de la existencia y llegar también en ella a una glorificación más alta (mediante el arte)*” (cf. *supra.*, 12), a partir de ahora nos vemos enfrentados al desentrañamiento de tal cuestión como un modo de preguntarnos acerca de cuál es esa «posibilidad más alta de la existencia» que va más allá del «dolor originario» que la atraviesa, y cómo el arte trágico permite tal glorificación.

b) La meta extraordinaria de la Voluntad.

En lo que resta, este capítulo intentará esbozar una respuesta a la pregunta que ha motivado la investigación que este trabajo cursa. Lo que miente la «meta extraordinaria de la Voluntad» como *creación de una posibilidad más alta de la existencia*, deberá ser examinado, sin embargo, a la luz del amplio espectro teórico desarrollado hasta ahora en las secciones anteriores, pues han de considerarse éstas no sólo como una introducción al problema, sino que, antes bien, como parte integrante del desarrollo que una respuesta a una problemática de tal magnitud exige -ya sea que ella se consiga o no-, de modo que este último capítulo no debiera extenderse en exceso y avanzar de modo directo al intento de alcanzarla.

En la sección anterior se ha ganado ya mucho en la dilucidación del problema al delimitar las posibilidades de una eventual respuesta únicamente al elevado ámbito del arte trágico, entendiéndose éste como el arte que guarda en su seno la dualidad de lo apolíneo y de lo dionisíaco. El misterio de aquella unidad, sin embargo, ha quedado como tarea inconclusa para la presente sección. Con miras a ello, si somos capaces de desentrañar cómo es posible tal enlace y el significado de tal unión, habremos ganado mucho en el esclarecimiento de la pregunta que nos mueve. Sin embargo, estaremos aun más cerca de una respuesta satisfactoria si tal cuestión se examina a la luz de la conclusión que le dio cierre a la sección anterior, a saber: la consideración de lo *Uno originario* como «dolor originario», junto con la representación del *mundo* y de la *existencia* del hombre individual que en él acontece en tanto que «sentimiento insatisfecho» (cf. *supra.*, 49). En consecuencia, la tarea a la que debemos avocarnos en lo sucesivo se nos vuelve a presentar como el intento de dar respuesta a la pregunta acerca de cómo el arte trágico permite una *posibilidad más alta de la existencia* que vaya más allá de los horrores y los dolores que la atraviesan, y cuál es el significado de tan alta *posibilidad*.

Si volvemos sobre el punto desarrollado en la sección anterior según el cual las aspiraciones de la Voluntad que atraviesan la *existencia* del hombre individual lo hacen de modo análogo -aunque por medio de «representaciones concomitantes»- a como éstas dominan el ser de lo *Uno originario*, es decir, bajo las formas de *placer* y de *displacer*, y en un devenir constante en el que lo que permanece como sustrato eterno es el *sufrimiento* como consecuencia de el estado de individuación que define su *existencia*, recordaremos entonces que es tanto la *satisfacción* como la *no-satisfacción* la que el hombre experimenta bajo la forma del «sentimiento». Según ello, tanto en el paso del *sueño* a la *embriaguez* como de la *embriaguez* al *sueño*, el hombre es meramente dominado por las aspiraciones artísticas de la Voluntad, y el «sentimiento insatisfecho» que domina su *existencia* lo experimenta éste de manera inconsciente, es decir, sin poder representarse para sí lo que Nietzsche ha llamado: “*el significado verdadero, esto es, metafísico de la vida*” (NT, 192), y que no es otro que el “*juego artístico que la Voluntad juega consigo misma*” (NT, 198), y cuyo significado más profundo ya hemos identificado bajo el amplio concepto de *justificación estética del mundo y la existencia*.

Bajo esta consideración, incluso el hombre embriagado, plenamente identificado con lo *Uno originario*, es únicamente «dolor originario» y *eco* de tal dolor (cf. *supra.*, 44) sin abrirse éste a la conciencia acerca de su estado. Sin embargo, para Nietzsche, en

el paso que se produce desde lo que él ha llamado, «realidad diurna» (NT, 44), «realidad cotidiana» (NT, 80) o simplemente »Realität« (cf. *supra.*, 19), i. e., el estado en el que el hombre propiamente *es* y en el que todo aparece regido por el *principium individuationis*, al estado de *embriaguez dionisiaca*, el «sentimiento insatisfecho» que el hombre experimenta adquiere una perspectiva más compleja. Valga para la comprensión de aquello la siguiente frase que encontramos en el capítulo 9 de su obra: “*En el afán heroico del individuo por acceder a lo universal, en el intento de rebasar el sortilegio de la individuación y de querer ser él mismo la esencia única del mundo, el individuo padece en sí la contradicción primordial oculta en las cosas, es decir, comete sacrilegios y sufre*” (NT, 97). Salta a la vista entonces, a partir de la lectura de este pasaje, una noción del *sufrimiento* aun no explorada. El *padecer la contradicción primordial oculta en las cosas*, propio de la *embriaguez*, es interpretado por Nietzsche como el *cometer sacrilegios*, y esto a su vez como causa del *sufrimiento*. Si conservamos la noción de *sacrilegio* que la tradición nos ha enseñado, según la cual se lo interpreta como profanación de algo sagrado, no nos alejaremos en demasía de aquello que la noción aquí adscrita quiere decirnos, pues el mismo Nietzsche se vale de la tradición para la utilización de dicho concepto. Cuando la tradición interpreta el *sacrilegio* como profanación de lo sagrado, surge junto con ello la noción de la *culpa*, y ésta, a su vez, queda interpretada como causa de los padecimientos que sufre el individuo que osó ir más allá de sus propios límites. Sin ir más lejos, reflejo de ello es el mito semítico del pecado original.

El padecer los *sufrimientos* en tanto que resultado de de la identificación con lo *Uno originario* queda interpretado para Nietzsche como la consecuencia propia de haber rebasado los límites que el *principium individuationis* imponía para delimitar el ámbito en el que al hombre, en tanto que fenómeno, le era lícito *ser*. Bajo el estado de ánimo dionisiaco, en el que el principio ordenador de su *existencia*, desaparece, experimenta el hombre la única realidad verdaderamente existente, en la que la redención de los impulsos que *mueven* la vida no responde más que a una momentánea ilusión y que lo que permanece es el eterno querer insatisfecho. La experiencia dionisiaca es así también un estado de ánimo que se vivencia bajo la forma de lo que Nietzsche ha llamado el «sentimiento insatisfecho». Sin embargo, aun identificado con lo *Uno originario* la conciencia permanece dormida, y el hombre no puede ser más que «obra de arte» o *medium*.

Sin embargo, el «sentimiento insatisfecho» que en la *embriaguez* se experimenta adquiere aun otra dimensión en el momento en que el hombre se reintegra a la «realidad cotidiana», i. e., al despertar de su conciencia. Una dimensión que es, de hecho, doble, pues comporta dos clases de nuevos *sentimientos*. El primero de ellos es la *culpa*. Al descubrirse el hombre en ese despertar como hombre sufriente y al concebir su realidad a partir de ahora como un «absurdo»³⁰, el pesar de haber ido más allá de aquello que el *mundo* le imponía como un límite, pasa a ser ahora, en la medida en que ya no está identificado con «el Ser primordial», la causa de su *sufrimiento*. Esta nueva dimensión del sufrir es lo que queda representado para Nietzsche como «el mal humano» (cf. NT, 97). Respecto de la segunda dimensión Nietzsche nos dice: “*El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, en efecto, mientras dura, un elemento letárgico, en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado. Quedan de este modo separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca. Pero tan pronto como la primera vuelve a penetrar en la conciencia, es sentida en cuanto tan con náusea; un estado de ánimo ascético, negador de la Voluntad es el fruto de tales estados*” (NT, 80). A partir de este párrafo, aquella otra dimensión consciente del *sufrimiento* se nos presenta bajo el concepto de la *náusea* en tanto que estado de ánimo negador de la Voluntad. El hombre, mientras dura la *embriaguez*, ha podido experimentar los dolores y los horrores propios de la lucha de los instintos que definen el núcleo único del *mundo*, y que se le han presentado bajo la forma del eterno nacimiento y aniquilación inexorable de todo lo existente, que él, en su «realidad cotidiana», imagina como real, pero que en su significado último no son más que «representaciones concomitantes» de la Voluntad única. En el despertar de su conciencia, siente su propia *existencia* como un absurdo, al comprender ahora que todo lo que él ha imaginado como real, y en base a lo cual ha ordenado su vida, está destinado a la aniquilación. Una aniquilación que si es puesta, ya no en el nivel metafísico en el que se muestra la esencia de lo *Uno originario* como un *juego* que la Voluntad juega consigo misma en el paso de una aspiración a otra, sino que en el ámbito de la »Realität«, debe ser interpretada como el paso permanente de la *satisfacción* en una determinada representación a la *no-satisfacción* que irrumpe inexorable una y otra vez, por efecto de ser la Voluntad única un *querer sin finalidad*. Cuando se dice, sin

³⁰ Respecto del uso de tal concepto, véase: *infra*. 53.

embargo, que el hombre experimenta en ese despertar un estado negador de la Voluntad, lo que él está negando con ello es su propia volición, pero como manifestación de lo *verdaderamente existente*. Esto representa para Nietzsche una *negación de la vida*, la cual describe con las siguientes palabras: “*Ahora ningún consuelo produce ya efecto, el anhelo va más allá de un mundo después de la muerte, incluso más allá de los dioses, la existencia es negada*” (NT, 81).

Es así como en el examen del arte trágico, en tanto que la forma suprema de arte -y en consecuencia como la manifestación más sublime que «el Ser primordial» puede alcanzar-, la tragedia se descubre como la obra de arte *pesimista* por esencia. Al albergar ella tanto la manifestación apolínea, como la manifestación dionisiaca de la Voluntad, representa el devenir constante que atraviesa la vida del hombre, de modo que “*la existencia es en ella algo muy horrible, el ser humano, algo muy insensato*” (VD, 240).

Cuando se habla de la *existencia* como dominada por el sentimiento de la *culpa* y de la *náusea*, a partir de los cuales la vida es negada, lo que está en juego para Nietzsche es una negación del *obrar* (cf. NT, 80). El *obrar* entendido como el *movimiento vital* que persigue un anhelo o un motivo, a partir del cual la vida se hace digna de vivirse. Si se entiende la vida como un constante *obrar* a la búsqueda de un fin para dar a ella *sentido*, al caer el hombre en el estado ascético antes descrito, los fines que éste se había representado como reales desaparecen y éste “*consciente de la verdad intuita (...) ve en todas partes únicamente lo espantoso o absurdo del ser*” (NT, 81), de modo que el «conocimiento verdadero» (NT, 80) de la realidad verdaderamente existente pesa más que todos los motivos que incitan el *obrar* del hombre.

¿Cuál es entonces aquella *posibilidad más alta de la existencia* como «meta extraordinaria de la Voluntad» si la misma Voluntad, al revelársele al hombre como «conocimiento verdadero» es la que incita a una *negación de la vida*? ¿No es acaso ello una autoaniquilación de la Voluntad que niega la posibilidad de un existir más alto y, así, una glorificación de éste?

Pues bien, frente a tales cuestionamientos nos encontramos con un párrafo determinante para poder alcanzar, eventualmente, la respuesta hacia la cual se han dirigido nuestros intentos. En él Nietzsche nos dice: “*Aquí, en este peligro supremo de la Voluntad, aproximase a él el arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retroceder esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir*” (NT, 81). A lo que en páginas posteriores agrega, como consumación de tal idea, que: “*el redimir al*

ojo de penetrar con su mirada en el horror de la noche y el salvar al sujeto, mediante el saludable bálsamo de la apariencia, del espasmo de los movimientos de la Voluntad” (NT, 166) es la tarea que debe ser llamada «verdaderamente seria del arte».

Hemos encontrado con ello la respuesta a la pregunta que atraviesa como motor *El nacimiento de la tragedia*, a saber; «¿para qué - el arte griego?» (cf. *supra.*, 15). Sin embargo, no se trata aquí del mero arte escultórico o de la música. Al decirnos Nietzsche que el arte es capaz de retroceder los sentimientos acerca de lo horroroso de la *existencia* convirtiéndolos en *representaciones con las que se pueda vivir*, aquello implica la concepción de un arte en el que se experimente el dolor de la *existencia*, a la vez que un arte que comporte el poder de convertir tan dolor en una *representación*. Así como también lo confirma la noción de *salvar al sujeto del espasmo de los movimientos de la Voluntad* mediante la *apariencia*. Lo que está en juego aquí entonces es la noción de un arte a la vez dionisiaco y a la vez apolíneo: el arte trágico.

Si bien Nietzsche utiliza la expresión general «arte» para referirse en particular al arte trágico, ello encuentra su causa en la consideración que alza al arte *pesimista* como la expresión suprema entre todas las formas de arte. Y el hecho de que sea la tragedia tal expresión suprema se enlaza con la correspondencia que es posible apreciar entre la forma que ésta adopta y la tarea que ha sido denominada *verdaderamente seria del arte*. A ello habría que agregar, sin embargo, que, respecto de tal tarea, Nietzsche no tiene la intención de circunscribirla sólo al arte griego. Prueba de ello son conocidas las esperanzas que nuestro filósofo puso en determinado momento en el arte alemán y en particular en la obra musical de Richard Wagner. Si el valor que le da a la tragedia ática es preponderante, ello encuentra su causa en que a la luz de su filosofía “*nunca la «Voluntad» se ha expresado con mayor franqueza que en Grecia*” (VD, 253), alcanzando la *Naturaleza* sólo en la época mejor de los griegos su «júbilo artístico» (cf. NT, 51).

Surge entonces, a partir de la meta que hemos descubierto como el fin auténtico que todo verdadero arte persigue, un segundo y nuevo sentido para la *justificación estética del mundo y la existencia*: la justificación del «mal humano» (cf. *supra.*, 52), mediante el arte, para hacer posible, a pesar del sufrimiento, la vida. La *justificación* se asoma ahora como el *valerse de un motivo* para -en medio de todos los horrores y dolores existentes en el *mundo* y en la *existencia* que en él acontece- recobrar el impulso a *obrar*, que no es otra cosa que recobrar el *impulso de la vida*. Es por ello que Nietzsche, ya en las últimas páginas de su obra nos dice que: “*el arte no es sólo una imitación de la realidad*

natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla” (NT, 197). No obstante ello, lo que esté a la base de tal motivo que hace posible la vida y que salva al hombre de aquello que Nietzsche llamó en determinado pasaje una «negación budista de la Voluntad»³¹ (NT, 80), debe ser comprendido -como ya se ha dicho desde la sección anterior- a la luz del arte apolíneo-dionisiaco, en tanto que aquel único arte capaz de cumplir con lo que *El nacimiento de la tragedia* también ha llamado «propósito metafísico de transfiguración» de la realidad natural (cf. NT, 197), i. e., la «meta extraordinaria de la Voluntad».

Al dirigirnos nuevamente hacia el arte trágico, debemos, sin embargo, hacerlo esta vez como un examen de la figura del *genio apolíneo-dionisiaco*, pues es precisamente a él a quien le cabe la posibilidad de experimentar el motivo mediante el cual se recupera el *impulso de la vida*. Respecto de él, y del proceso mediante el cual la conjunción de instintos contrarios se hace posible, Nietzsche nos dice: “*Ante todo, como artista dionisiaco él se ha identificado plenamente con lo Uno originario, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música (...); después esa música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como en una imagen onírica simbólica [gleichnissartige Traumbild]*” (NT, 65), a lo que más adelante agrega que aquella escena onírica “*hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor originarios junto con el placer originario propio de la apariencia*” (*op. cit.*, 65). Es así como el efecto propio de lo apolíneo, se alza en la tragedia como *salvador* y *expiador* (VD, 261), engendrando mediante el poder de una «imagen onírica simbólica» las *representaciones* a partir de las cuales se recobra el instinto vital. Podemos entonces identificar el motivo del cual estamos a la búsqueda con lo que en el párrafo recientemente citado ha sido llamado «placer originario» propio de la *apariencia* como expresión de los efectos que tales *representaciones* causan en el *genio trágico*. Con ello podríamos entonces ya comenzar a dar cierre a la presente y última sección. Sin embargo, tal noción recién esclarecida nos obliga a preguntarnos ¿por qué entonces no le bastó al griego para superar aquello que Nietzsche llamó en un momento «talento para el sufrimiento» (cf. NT, 57) el mero poder del arte únicamente apolíneo, si bajo sus efectos la *existencia* la sintió éste como lo «*apetecible de suyo*» (cf. NT, 55)? La respuesta la encontramos en que todos aquellos efectos que puede entregar la *bella apariencia* propia

³¹ Nietzsche se vale de dicho apelativo teniendo a la vista la solución que el budismo da a la concepción de mundo en la que la Voluntad aparece como causa de los males que al hombre le toca padecer, y según la cual se debe responder frente a ello con una suspensión del querer.

de la «imagen onírica simbólica», prescindiendo de lo dionisiaco, se mezclan con el *terror* de que la conciencia apolínea la experimenta el hombre nada más que como una *ilusión placentera*, ocultándole *sólo como un velo* los poderes de lo dionisiaco (cf. NT, 52). Es en base a ello que Nietzsche más adelante nos dice refiriéndose al nacimiento del arte trágico: “*La nitidez clarísima de la imagen no nos bastaba: pues ésta parecía tanto revelar algo como encubrirlo; y mientras que con su revelación simbólica parecía incitar a desgarrar el velo, a descubrir el trasfondo misterioso, precisamente aquella iluminada visibilidad total mantenía hechizado a su vez el ojo y le impedía penetrar más hondo*” (NT, 196). Esa lucha permanente, causa del *terror* que dominó la conciencia apolínea, queda entendida entonces para Nietzsche como la lucha entre el querer permanecer en la contemplación de la *bella apariencia* y a la vez desear ir más allá de tal contemplar. En el arte trágico, sin embargo, esa tensión se reveló como «*coexistencia*» (cf. *op. cit.*, 196).

Al convivir el arte dionisiaco con lo apolíneo, y al ser el primero reflejo de la Voluntad única y, por lo tanto, lo que Nietzsche ha llamado la «auténtica Idea del mundo» (cf. NT, 181), los efectos de lo apolíneo adquieren nuevas dimensiones. Dimensiones que en ningún caso pueden ser adoptadas por el arte que se vale de la mera «imagen onírica simbólica», por cuanto todo arte figurativo no es más que reflejo de la *apariencia*, mientras que en comunión con lo dionisiaco éste aparece como reflejo de la *cosa en sí*. De este modo, para Nietzsche, la facultad artística dionisiaca, como estado de ánimo musical, ejerce sus efectos sobre lo apolíneo de un modo doble. Respecto de ello *El nacimiento de la tragedia* nos dice que: “*incita a intuir simbólicamente la universalidad dionisiaca, y la música hace aparecer además la imagen simbólica en una significatividad suprema*” (NT, 143-144). Si antes el artista dionisiaco, *sin ninguna imagen*, fue «eco del dolor originario», en el arte trágico observamos entonces que la «imagen onírica simbólica» se hace necesaria con miras a intuir la en una «significatividad suprema».

Si anteriormente hemos descubierto al «placer originario» propio de la *apariencia* como el motivo que engendra la *representación* que hace posible la vida, sin haber esclarecido aun lo mentado por tal *placer*. Hemos de continuar nuestra búsqueda a la luz del concepto de «significatividad suprema», pues sólo en él se hace posible el desentrañamiento de lo que esté a la base del «placer originario», en tanto que ella representa el modo que tiene de aparecer la «imagen onírica simbólica» en la

«coexistencia» propia del arte trágico. Con tal meta a la vista, el párrafo anteriormente citado continuará dándonos luces sobre aquello.

Al convivir el arte apolíneo con lo dionisiaco, la «imagen onírica simbólica», que el *genio trágico* intuye en tal *representación*, no es más reflejo de la *mera apariencia*, sino que, como se ha dicho, lo que está aquí en juego es la *intuición simbólica de la universalidad dionisiaca* (cf. *supra.*, 56). Lo que el *genio trágico* intuye es, en consecuencia, lo que recientemente ha sido llamado «auténtica Idea del mundo» (cf. *supra.*, 56), i. e., la Voluntad como «el Ser primordial», núcleo eterno del *mundo*. Sin embargo, tal *Idea* aparece ahora bajo una «significatividad suprema», a partir de la cual la *imagen* intuida no es otra que aquella que aparece bajo el concepto de «placer originario», mediante el cual el hombre individual recobra el *instinto vital*. Cabe la pregunta entonces acerca de cómo la «Idea única del mundo» aparece en su «significatividad suprema» como «placer originario», si en cuanto Voluntad es «dolor originario».

A partir de la necesidad que nos impone tal pregunta, y muy lejos de caer la filosofía temprana de Nietzsche en una contradicción, debemos una vez más volver sobre el concepto de Voluntad. Al ser ella un *querer eterno*, en tanto que lo *verdaderamente existente*, lo que se juega realmente en su despliegue es un *placer de existir*, como bien nos ha dicho ya Schopenhauer, la Voluntad no es más que «Voluntad de vivir» (cf. *supra.*, 29-30). El «dolor primordial», con el cual había aparecido ella identificada debe representárenos ahora como consecuencia del ansia de existir, pues si en su despliegue se dirige constantemente hacia una redención, la que a partir de su tensión está condenada a ser sólo momentánea y por lo tanto dolorosa, ello aparece como un movimiento con vista a seguir queriendo. Tal idea nos la manifiesta Nietzsche al referirse a la experiencia del arte trágico, cuando nos dice que: “*Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el Ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir*” (NT, 146). Se nos presenta entonces lo mentado por la noción de «placer originario», en tanto que el *indómito placer de existir*, únicamente posible a partir de los efectos de la suprema comunión entre lo apolíneo y lo dionisiaco manifiesta en el arte trágico.

De este modo, si únicamente mediante el arte trágico se alcanza la posibilidad de dicha *existencia*, es la Voluntad, bajo la forma del *indómito placer de existir*, la que salva al hombre de los peligros de la negación de la vida, descubrimos con ello lo nombrado por el concepto de «meta extraordinaria de la Voluntad» como la creación de

una *posibilidad más alta de la existencia* en la que ésta se nos muestra como una *existencia* en la que, a pesar del «dolor originario» que domina el *ser* del hombre individual bajo la forma del «sentimiento insatisfecho», la vida y el *placer de existir* permanecen como *lo eterno* y a la vez como el motor del devenir constante del mundo.

Queda entonces representada para Nietzsche la «meta extraordinaria de la Voluntad» como lo que él mismo llamó en diversos pasajes de su obra: «*consuelo metafísico*» (NT, 79, 146, 152, 154), sin el cual el placer por la tragedia manifiesto en la época mejor de los griegos no puede ser explicado (cf. NT, 152). «*Consuelo metafísico*» que no es otra cosa que la conciencia que engendra la experiencia apolíneo-dionisiaca de que, en palabras de Nietzsche: “*en el fondo de las cosas, y pesa a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera*” (NT, 79). Los dolores de la *existencia*, experimentados en la *embriaguez dionisiaca* aparecen como *necesarios* para acceder al *placer supremo* (cf. NT, 146). El hombre individual, sumido en la *sabiduría trágica*, comprende a partir de ahora que los horrores que implican para su vida la constante lucha de los instintos que lo mueven y lo ordenan en el devenir del mundo, se alzan como la *experiencia inexcusable* para poder acceder al placer más alto que su *existencia* le depara. Él ha comprendido, como nos dice Nietzsche: “*la sobreabundancia de las formas innumerables de existencia que se apremian y se empujan a vivir, dada la desbordante fecundidad de la Voluntad del mundo*” (NT, 146). Es así como, en virtud de la «meta extraordinaria de la Voluntad», *El nacimiento de la tragedia* viene a plantearnos que: “*somos los hombres que viven felices, no como individuos, sino como lo único viviente, con cuyo placer procreador estamos fundidos*” (NT, 147).

Doy término con ello a la investigación que éste trabajo se propuso cursar. A la luz de la respuesta que aquí se ha intentado esbozar quedan un sinnúmero de cuestiones que merecen ser tratadas en profundidad dada la radicalidad de las conclusiones que han formado la filosofía temprana de uno de los pensadores más trascendentes para nuestra época y para los problemas que ella nos presenta. Sin embargo, dado el objetivo limitado de este trabajo, dichas cuestiones quedan como las preguntas que una investigación filosófica, por su propia naturaleza, nos invita a seguir pensando.

IV. Conclusión

A la luz de las últimas consideraciones se ha logrado esbozar una respuesta a la pregunta «¿qué nombra la «meta extraordinaria de la Voluntad» en la filosofía temprana de Nietzsche?». A partir del examen de los cuestionamientos y problemas centrales que han dado vida a lo que hemos entendido aquí como *filosofía temprana* del pensador alemán, en la que la frase -a la cual se adscribe tan amplio concepto- es dicha, ha sido posible, en lo posterior, dirigirnos al esclarecimiento explícito del cuestionamiento central. De modo que tanto las “consideraciones preliminares” como el capítulo en el que nos hemos acercado a una consumación de la respuesta deben ser tenidos como parte integrante de ella.

Al adoptar Nietzsche lo representado por el concepto schopenhaueriano de Voluntad como fundamento y sostén de su temprana *concepción de mundo*, ésta se le muestra dominada por la lucha constante entre el instinto que busca la redención de su *querer incesante* mediante la *objetivación*, i. e., el proceso mediante el cual la Voluntad se pone ella misma un fin imaginado como real, y el instinto que supera la ilusión propia de la redención en la *apariencia* como un modo de reestablecer la unidad perdida, reintegrando todo el ímpetu de esa querer a lo que la Voluntad ante todo es: una fuerza que insta a satisfacerse para seguir queriendo. De este modo, dichos instintos representados bajo la forma de lo apolíneo y lo dionisiaco, dan vida, de modo *doliente*, al devenir eterno del *mundo*.

Sin embargo, si para Nietzsche dicha *concepción de mundo* representa una «metafísica estética», se juega paralelamente en ello una concepción en la que el arte se alza como el ámbito más propio en el que las aspiraciones de la Voluntad única se expresan. De modo que el *mundo* y la *existencia* que en él acontece quedan justificados estéticamente.

Al representarse luego el núcleo único del *mundo* como «dolor originario», en la medida en que la satisfacción que se pone un fin imaginado como real se descubre como *mera ilusión*, la *existencia* del hombre que en el *mundo* acontece dominada por los instintos de lo apolíneo y lo dionisiaco, se experimenta de manera *sufriente*. Así, si para Nietzsche la «meta extraordinaria de la Voluntad» comporta una *posibilidad más alta de la existencia* y una *glorificación* mediante el arte, esa posibilidad debe buscarse a la luz del arte trágico, por cuanto el mero arte apolíneo y el mero arte dionisiaco los

experimenta el hombre bajo las formas del *terror* y de la *náusea* como un modo de negar su *existencia* en el *mundo*, como un modo de *negar su vida*.

En el arte trágico, como manifestación suprema de la Voluntad en la medida en que *coexisten* en él ambos instintos, la sabiduría dionisiaca como experiencia de unidad con «el Ser primordial», y en consecuencia como manifestación del «dolor originario» y de lo que Nietzsche llamó «conocimiento verdadero», aparece ahora, por obra de los poderes expiadores de lo apolíneo, en una *significatividad suprema*. *Significatividad* que nos muestra la «auténtica Idea del mundo» como lo que ante todo es: *eterno placer de existir, auténtico e indestructible amor a la vida*.

Así, por obra de la suprema expresión artística -que no es otra cosa que la máxima expresión de las aspiraciones de la Voluntad- el hombre comprende la *necesidad* de los dolores y horrores de su *existencia* como el presupuesto del origen de la *vida eterna*, y de esa manera se siente identificado con el indestructible y eterno *placer de existir*. Es ésta la *posibilidad más alta de la existencia* y su consecuente *glorificación* como «meta extraordinaria de la Voluntad» conquistada mediante el arte.

Por lo pronto, si al principio de esta investigación nos planteamos en términos introductorios la pregunta acerca de si se jugaba en *El nacimiento de la tragedia* una *metafísica de inspiración estética*, estamos ahora en condiciones -a la luz de todo el camino recorrido- de dar los primeros pasos que nos acerquen a una respuesta positiva a esa pregunta y a la posibilidad de ampliar aún más su alcance, pudiendo concluir que la filosofía temprana de Nietzsche es, en esencia, al menos el presupuesto de una *metafísica estética* en la que se asume la *perspectiva de la vida*, como un modo de comprender la *felicidad* del hombre a partir de la posibilidad que tiene éste de asumir su existencia en plenitud.

V. Referencias bibliográficas

Obras de Nietzsche:

EA: “Ensayo de autocrítica”. En: *El nacimiento de la tragedia* (op.cit.).

GT: *Die Geburt der Tragödie, oder : Griechenthum und Pessimismus*. Nachwort von Günther Wohlfart. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek, 2010.

NT: *El nacimiento de la tragedia*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2009 (novena reimpresión).

VD: “La visión dionisiaca del mundo”. En: *El nacimiento de la tragedia* (op. cit.).

VS: *Versuch einer Selbstkritik*. En: *Die Geburt der Tragödie, oder Griechenthum und Pessimismus* (op.cit.).

Obras de otros autores:

Adorno, Theodor W. (1971), *Teoría estética*. Trad. de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Guitiérrez. Madrid: Taurus.

Hegel, G. W. F. (2007), *Lecciones sobre la estética*. Trad. de Alfredo Brotons. Madrid: Akal.

Heidegger, Martin (2009), “El origen de la obra de arte”. En: *Arte y poesía*. Trad. de Samuel Ramos. México D.F.: Breviarios del Fondo de Cultura Económica (edición conmemorativa, decimocuarta reimpresión).

Heidegger, Martin (2007), “La pregunta por la técnica”. En: *Filosofía, ciencia y técnica*. Trad. de Francisco Soler. Santiago de Chile: Editorial Universitaria (cuarta edición).

Heidegger, Martin (1954), *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den «Humanismus»*. Bern: Francke Verlag (zweite Auflage).

Kant, Immanuel (1992), *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción, introducción, notas e índice de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila Editores.

Kant, Immanuel (1990), *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Safranski, Rüdiger (2010), *Nietzsche, Biographie seines Denkens*. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag (fünfte Auflage).

Schopenhauer, Arthur (1988), *Die Welt als Wille und Vorstellung, erster Band*. Zürich:
Haffmans Verlag. (Las traducciones de esta obra son mías).