

01078  
2eje 3



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LOS ASPECTOS ESTETICOS EN  
LA OBRA DE NIETZSCHE

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE  
MAESTRO EN FILOSOFIA  
P R E S E N T A :

VIRGILIO TORRES HERNANDEZ

Mexico, D. F.

1987

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**INTRODUCCION**

El presente trabajo intenta describir algunos problemas relacionados con la estética de Nietzsche. Nuestro propósito es mostrar un conjunto de perspectivas que pueden concurrir en una interpretación organizada (no por esto no problemática) del fenómeno artístico. Para ello nos propusimos revisar aquellos textos de Nietzsche que, de manera más significativa, incidían sobre los procesos generales de la configuración artística. Consignamos aquí los fragmentos más relevantes a nuestro juicio (no los únicos) que pueden indicar la aparición de una tendencia. Creemos que el orden de los capítulos traduce una visión que sigue el curso de las opiniones de Nietzsche respecto al fenómeno del arte desde sus primeras obras hasta las últimas. No quisimos, sin embargo, seguir estrictamente (calendáricamente) el desarrollo intelectual de un pensador sino apreciar los momentos más seductores en los que se revela no sólo una cierta continuidad o "desarrollo" sino un "pathos", incluso un cambio de opinión o una animadversión radical frente a algún enfoque anterior. Parece haber un consenso en el sentido de que el pensamiento de Nietzsche es terreno fértil para este tipo de ambigüedades o reflujos. Sin embargo, quizá un análisis menos atenido al olor a "consigna" y más atento a las justificaciones (argumentaciones) externas e internas que definen la postura teórica de un pensador, nos permitió realizar una aproximación interpretativa (naturalmente no concluida en lo referente a la vis hermenéutica) que intenta mostrar en el pensamiento de Nietzsche un apego crítico hacia la dimensión estructurante en el ámbito de la cultura humana y sus producciones (entre éstas la obra de arte). Esta postura que, por comodidad, podemos llamar "racional", no está exenta de problemas.

Aquí está la polémica de Nietzsche con el Socrático cultural, por ejemplo. Pero esta postura "funcional" no aspira al término o a la conciliación pueril de noviazgo; su valor reside en incitar a la búsqueda de expectativas de configuración necesariamente dinámicas y resolutivas en su inminente provisionalidad. Aquí el tránsito sostenido hacia nuevas instancias de decisión y su desfogue articulado, no puede constituir un accidente sino la razón misma del entramado vital.

Nietzsche entrevió en el arte una dimensión en donde se volvía palpable el desgarramiento humano. Este estado de "desgarramiento" no constituye, sin embargo, la cerrazón imaginativa; más bien representa el cauce por el que transitamos orondamente aportando signos y argumentos que nos hagan habitable el mundo compartido con los otros. La filosofía de Nietzsche es una filosofía planteada en primera persona, es decir constituye una "confesión", una bitácora de vuelo exaltada, ingenua, recalcitrante, que pudo salvar el riesgo adocenado del álbum de autógrafos y el registro de pulsaciones áridas de la caja negra. Esta filosofía puede asumir la propensión del énfasis. En efecto, el tono sentencioso está presente en Nietzsche; pero quizá -creemos- no por razones de soberbia intelectual sino por razones de gusto, de estilo, incluso de insaguridad física o existencial. La sentencia -aparentemente- dota de un poder que se exige de dar razones. Podríamos pensar que Nietzsche tuvo la delicadeza de no caer en "una moral para mordomados", es decir, en un ámbito que se niega de entrada a cualquier tipo de verificación y exámen compartido de las ideas. En este sentido las sentencias de Nietzsche vadcan el énfasis carente de imaginación y destreza para caminar mejor el terreno de la interpretación y el argumento. En efecto, de lo que se trata (lo que queremos asumir como espositores) es hacer del énfasis una instancia promisoría para la deliberación y el análisis y no un instrumento convencional despojado de la capa

oidad de argumentación (como agudamente pensaba Borges). Quizá uno de los problemas en Nietzsche sea su propensión al uso de aforismos. Estos, por su apego a la brevedad, estarían condenados a ser expresión casi natural del énfasis. Sin embargo, podríamos pensar en una especie de contrapunto en (desde) el cual un aforismo tendría que inscribirse para obtener así plena sonoridad. Este contrapunto estaría constituido por todo un cuerpo de sonidos, ecos, resonancias, es decir, por la participación simultánea de lo que podríamos llamar un "background" nietzscheano que, de manera ostensible configura y da pauta, da música, también ideas. La vivencia de esta "participación" la hemos tenido al escribir el presente trabajo. Uno de los acercamientos críticos hacia esta "participación simultánea" lo realiza Gaston Bachelard en su ensayo "Nietzsche y el psiquismo ascensional" (en El aire y los sueños). Ahí Bachelard habla del nietzscheísmo como "un vértigo dominado". Esta interpretación nos resultó sumamente importante. En efecto, con ella se apunta hacia una problemática naturalmente no inédita pero sí frecuentemente trivializada, a saber, la que se refiere a la interacción entre lo Apolíneo y lo Dionisiaco. Las versiones adocenadas parecen mantener una postura mecanicista respecto a esta interacción. En efecto, se pone el acento en ciertos órganos o en ciertas artes vehiculantes (versión que Nietzsche mismo aduce) o en la mensurabilidad de ciertos efectos fisiológicos ("del ojo para arriba lo Apolíneo, de la boca para abajo lo Dionisiaco") perdiendo así la posibilidad más recuadada de enfrentar esta interacción no mediante una inspección geográfica sino a través de una percepción más sutil que, sin descuidar los aspectos del "locus" (como en la Metapsicología de Freud) trasciende hacia crisis cruciales que configuran instancias peculiares de decisión, de resolución y gestación anímica. El concepto de "inspiración" se referiría así a una de tantas instancias aní-

ricas en las que concurre una tensión eminentemente o calor y resolu-  
ble no en términos profijos o demeritorios, sino en función de varian-  
tes incluso inéditas pero siempre propugnadoras de configuración y signi-  
ficado. Se trata de hacer hablar a esa interacción entre lo Apolíneo y lo  
Dionisiaco. No es suficiente conformarse con un puro resentir los efectos;  
efectos, por lo demás, a veces adecuados vacuamente a una nomenclatura ("lo  
Dionisiaco", "lo Apolíneo") intangible por evanescente y advenediza. Insta-  
larse en este terreno en el que la interacción Dionisiaco-Apolíneo demanda  
una hermenéutica más sólida nos puede conducir a superar un cliché respec-  
to al pensamiento de Nietzsche, a saber, el que se refiere a su supuesta  
"irracionalidad". En efecto, se suele poner el acento en la dimensión pura-  
mente "lúdica" y "contestataria" de ciertas tesis de Nietzsche. Se pasa por  
alto así la presencia de las instancias de "orden" y "proporción" a las  
que Nietzsche concede importancia sobre todo a partir de su polémica con  
Wagner y demás Románticos. La búsqueda de un "orden" no conduce necesari-  
mente a la "armonía idílica", mucho menos a la "pre-establecida". Nietzsche  
nunca pudo abandonar su amor por la melocía, es decir, su amor por la es-  
trutura de la frase, su apego al verso, a la poesía. Este vínculo pertenece  
lo coloca en ese grupo de pensadores que establecen una fusión entre el  
pensar y el expresar. El pensamiento se prueba en su capacidad no sólo de  
verdad o pertinencia en cuanto a su sentido, sino también en su propensión  
intrínseca a dirigirse en un "habla" (como lo vio Heidegger) que es tam-  
bién apertura al recorrido, al desglose, al placer solidario en el lengua-  
je. Nietzsche conoció que "la escritura es el Kamasutra del lenguaje" (Bar-  
thes en El placer del texto). Fue así su amor no sólo por la invención si-  
no también por la "aletheia", por la encarnación ostensible de esta inven-  
ción. Con esta atención a los aspectos "ordenadores" no se renuncia al po-  
der transgresor que reviste al pensamiento de Nietzsche. En efecto, la

transgresión no es patrimonio exclusivo del "espontaneísmo" o de cierta "inocencia de miras". El vaticinio trágico reside en llegar al límite de las respuestas humanas precisamente a partir de una articulación definida de los acontecimientos. Aquí ya no se requiere gritar; basta simplemente contemplar las palomas que ve Edipo frente a los Ferraris en una calle romana (en el Edipo Rey de Pasolini). La aparente indolencia de este Edipo es más transgresora que los escudos de Esparta en virtud de situarse en un instante del entramado, del todo desde y frente al cual arremete de modo insistente. Eliminar el elemento accesorio que permea a los acontecimientos exige una dureza y una responsabilidad en cuanto a las miras con las que efectuamos nuestras decisiones. Se nos plantea así la posibilidad de crear una pericia en el trato, también una delicadeza no exenta de cortesía al dirimir nuestras instancias de percepción y acción. Esta agudeza de la actitud humana nos libra de lo adventicio para situarnos en el verdadero centro que es también eje dinámico. Habría que recordar aquí -a modo de resonancia y motivación de este trabajo- la tema de Miroea Eliade que recoge Ramón Xirau en Los ritos y lo sagrado, a saber, la que se refiere a la necesidad de establecer un centro para poder aspirar a la configuración de lo sagrado. Naturalmente este centro no debe constituir una instancia -per se- petrificante; su capacidad y disposición para fundar dolmenes habitables no excluye su "dinamismo", incluso su vértigo. En efecto, aún en éste aldea la posibilidad de fijar la mirada.

El interés de Nietzsche por eliminar la concurrencia adversa de lo aleatorio y gratuito en el fenómeno artístico tendría su aparente contraparte en la propensión nietzscheana al régimen "intempestivo" del pensamiento. En el fondo, la visión articulante y conformadora que persigue Nietzsche no excluye lo intempestivo; por el contrario, lo assume como su dimensión más

propia. En efecto, para Nietzsche una actitud deviene "intempestiva" no por cierto grado de "excentricidad" que obliga a ubicar a esta actitud más allá de los parámetros -físicos y temporales- que marca la norma de lo "esperable". Lo intempestivo no se reduce a ser el "flashazo asaltante". Lo intempestivo aparece dotado de una capacidad de decisión tremenda; capacidad que no se limita a compartir las versiones "ad hoc" de lo consabido socialmente sino que precisamente interpela a éstas desde una ponderación espesa y rigurosa de las acciones y sus expectativas. Se trata de eliminar lo accesorio a pesar de que con lo accesorio obtendríamos las ventajas que reditúa una interpretación floja, pueril y autocomplaciente. Es por estar dotada de este temple serio y responsable -que modula y no sólo manosea a la realidad- que la actitud intempestiva puede aparecer oblicua, excéntrica. Lo intempestivo no excluye poder alcanzar una visión profunda y orgánica de la realidad. Por el contrario, la fuerza de "subrayado" que define a lo intempestivo permite esperar -invocar crítica y prácticamente- un apego más denso y estricto a las instancias de decisión que va abriendo nuestra praxis. A partir de aquí no se trataría de invocar una economía pueril de las expectativas humanas, sino de propugnar por un continuo empeño de estructuración que asumiría (enfrentaría) el carácter desbocante de las acciones. Se trataría, como dice Nietzsche, de hacer de la cultura no un simple medio, algo accesorio, una "opinión pública", sino una finalidad, es decir, una posibilidad concreta de forjarse un destino sobre la base de la "auto-disciplina". Esta no debe representar la obnubilación (o la aderezada autarquía) del inquirir sino la apertura y disposición crítica hacia el entramado de los fenómenos. Apertura (no exenta de goce) que discernir "...lo que en mí puede ser tarca y lo que puede ser simplemente medio, entreacto y elemento accesorio." (Nietzsche Ecce homo "Las intempesti-

vas", 3). En este sentido, una de las motivaciones de este trabajo fue pensar "intempestivamente" a Nietzsche, dirigir sus "entractos" para poder arribar a la desgarradura del telón que no cesa de moverse. Poder fraguar este análisis no hubiera sido posible sin el concurso y participación de mis alumnos (y maestros) en el curso de Filosofía y literatura. A ellos quiero expresarles desde aquí mi agradecimiento. También quiero agradecer al jurado de este trabajo sus amables sugerencias, su estímulo y ejemplo académico, en general su apoyo para la realización de este trabajo. Gracias al Dr. Ramón Xirau, al Dr. Ricardo Guerra, a la Dra. Juliana González, al Mtro. José I. Palencia, a la Mtra. Lizbeth Segols.

El pensamiento de Nietzsche seduce por su capacidad "proteica" para incidir en múltiples ámbitos y revestirse de una disposición comprensiva aparentemente no siempre uniforme. Sin embargo, la proyección de este pensamiento va desplegando instancias explicativas que pueden conformar cierta unidad. Estas instancias se ocupan fundamentalmente de encontrar una visión de conjunto en los acontecimientos. Parece natural que esta visión encuentre en el acontecer histórico su campo comprensivo. En efecto, uno de los primeros intereses de Nietzsche (punto de relieve en su ensayo de 1874 De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida) es debatir el alcance de la comprensión histórica y ponderar nuestra justa relación con el pasado. La propuesta de Nietzsche en este sentido ya ha asumido el carácter ordenador de la filosofía Presocrática y la función estructurante y cohesionadora que, en el ámbito cultural, tuvo la tragedia en Grecia. Con estos antecedentes resulta comprensible que el sentido de la explicación nietzscheana sobre la historia propugne por el establecimiento de una modulación crítica en el terreno de las vicisitudes de nuestra existencia social y humana. Es así que la comprensión histórica no puede conformarse ya con el simple interés "coleccionista-filológico" y tiene que incidir en la reflexión que problematiza la forma y estructura que debe asumir el devenir a partir de nuestras expectativas concretas. Colocarse en esta perspectiva implica que la reflexión sobre la historia humana contiene un matiz estético en virtud de que la historia en tanto obra humana y el arte en tanto producto de un hacer mensurable, comparten el deseo de establecer una ordenación (no una teleología), una insistencia subyugante para la configuración de un cuerpo, para la estructuración dinámica de las acciones y las obras. Este afán ordenador, constitutivo, aparece

desde las primeras obras de Nietzsche (de manera ostensible en El nacimiento de la tragedia, La filosofía en la época trágica de los Griegos y Richard Wagner en Bayreuth). La concepción nietzscheana acerca del mito como instancia cohesionadora revela ya un doble interés, a saber, el de contar con un instrumento capaz de incidir significativamente en la disposición y sentido de las acciones y el de efectuar esta labor por medio de una instancia investida de carácter, a saber, el "mito" al que le es inherente una configuración (consolidada y transgredida -reinterpretada- a través del tiempo) desde y a través de la cual actúa para estructurar el devenir humano. El "mito" nos revela hasta qué punto resulta inevitable actuar con la adherencia crítica a una estructura conformada, dispuesta de cierta manera; estructura que define e impulsa el sentido de nuestra acción. Pero no siempre tendremos de instancias ya configuradas (como el "mito") que además incidan en la configuración del mundo; en tal caso habrá que crearlas y propugnar por mantenerlas y reinterpretarlas. Nietzsche parece propugnar (particularmente en el período de El nacimiento de la tragedia) por el establecimiento de instancias que no actúen aisladamente, unilateralmente (despojadas de una configuración resuelta) sino que se inscriban en un campo de estructuras desde el cual puedan fraguar e imprimir el sentido de las acciones. Estas instancias -configuradas y configuradoras- Nietzsche las vio encarnadas en la religión y el arte.

La configuración ética del individuo y la configuración artística y cultural representan modalidades de lo que Nietzsche llamaba "interpretación". En efecto, para Nietzsche el "interpretar" constituye una apertura hacia el crisol de rasgos que concurren en una obra o acción; este crisol pone de manifiesto lo que Nietzsche llamó "perspectivismo", es decir, la buena disposición del análisis ante el mayor número o multiplicidad en la afluencia de datos. Pero la "interpretación" no puede mantener esta afluencia en lo indiferenciado; esto representaría una

indolencia, una falta de objetividad capaz de conducir a una comprensión abigarrada. La plétora de datos es la primera vía de acceso al hecho; es preciso rebasar este nivel para acceder a una labor de selección crítica respecto a los elementos concurrentes. Dirimir el alcance de esta selección nos sitúa ya en una perspectiva estructurante; ésta, apegándose al entramado de datos puede disponer a partir de este entramado de una comprensión realmente profunda de los hechos. Es notable cómo en el pensamiento de Nietzsche se da un entrecruzamiento de los aspectos que conciernen al arte y de los aspectos que conciernen a lo que podríamos llamar "teoría" o "análisis". En efecto, cuando Nietzsche describe el proceso de creación artística como un proceso atenido a la necesidad de resaltar y extraer los rasgos capitales, atenido a la necesidad de "guardar distancia" respecto a la emergencia imaginativa para no "dejarse ir"; cuando enfatiza el carácter "anticipante" ("contemplativo") que debe concurrir en una actitud verdaderamente poética y creadora, pareciera que estuviéramos ante una descripción del propio método nietzscheano, a saber, la genealogía. No es necesario justificar esotéricamente esta coincidencia. En efecto, para Nietzsche el filósofo es artista en la medida en que como éste discierne la mejor vía de acceso para la explicación de un hecho en el que concurre una multiplicidad y una tensión fenoménica; multiplicidad y tensión que es preciso atemperar mediante un sólido manejo de la diferencia (análisis), de la concatenación, de la analogía, etc.

La actitud propiamente "epistemológica" de Nietzsche no es concebible sin atender a su consideración de la estructura del fenómeno artístico. Particularmente cuando Nietzsche logra liberarse de las adherencias idealistas y metafísicas que comprometían su manejo del concepto de "aparencia" (sobre todo en el período de La Gaya Ciencia) ocurre un ostensible acercamiento entre la dimensión artística y la dimensión propiamente teórica, cognoscitiva. No es por azar. En este

momento la "apariencia" es para Nietzsche el vivir y actuar mismos. No hay dos mundos. La configuración que adoptan los hechos es resultado (consciente o no) de nuestra praxis. El significado de ésta no puede diferirse en una vacua confrontación con alguna supuesta instancia trascendente. Nuestro hacer no constituye ninguna réplica de un actuar situado en el tras mundo. El reino de la verdad es un reino absolutamente instituido a partir del querer personal y a partir del grado de convención y confrontación social que dimana y se transfigura continuamente. Ante esta perspectiva el arte no puede resguardarse en el falso papel de constituir una copia, una imitación más o menos fiel o decorativa con respecto a la "realidad". Y esto porque el arte -para Nietzsche- al igual que el pensamiento no constituye una instancia subsidiaria de lo real o lo verdadero; instancia que tendría que ajustarse a una cierta "mimesis" para adecuarse lo más posible a la Idea. El arte santifica la "apariencia" porque ésta deja de ser el reino de las sombras para convertirse en el único reino de los fines posibles, el reino de los hechos humanos. No es casual que al llegar a estas consideraciones Nietzsche abandone cada vez más las reflexiones acerca de los procesos de la representación artística ("mimesis") y se centre en los análisis destinados a explorar la estructuración de la obra artística a partir de la disposición y la proyección de un actuar concreto. Con ello quedaba despejado el terreno para la incidencia del concepto de "Voluntad de poder". En efecto, así como el concepto de "apariencia" atraviesa la obra de Nietzsche y al final se despoja de su funcionamiento metafísico, el concepto de "Voluntad de poder" también obtiene un significado que prescinde de la interpretación Schopenhaueriana mantenida por Nietzsche en sus primeras obras. De ser una instancia imponderable (que sólo se "resente"), un hábito o fondo desde el cual el mundo se constituye, la "voluntad" en su nueva versión nietzscheana representa la apertura radical a la ins-

tauración inmanente del sentido humano; sentido que no sólo es fuerza o impulso sino, fundamentalmente, capacidad para configurar este impulso a través de la instancia modulante que es el cuerpo o a través de la instancia estructurante que es la obra de arte; o a través incluso de las versiones ascéticas (en su forma de represión de los instintos por ejemplo) en moral como puede desprenderse de la lectura de La genealogía de la moral.

Para Nietzsche el arte es "Voluntad de poder" no porque constituya una región nuevamente subsidiaria de una nueva instancia trascendente. Esto sería volver al esquema de duplicidad (o réplica) metafísica. Lo que define a la "Voluntad de poder" no es constituir una sustancia (más o menos traducible o participable en el mundo) o un principio admonitorio sino ser la emergencia misma (ya por esto "fuerza") de un querer que ejerce sobre (en) su aparición la impronta de la figura. Esta no viene necesariamente después (diferida), ni constituye necesariamente un disfráz o un engaño (las excepciones que enfatizarían este "después" provendrían de las formas que reviste lo que Nietzsche denomina "ideal ascético" en La genealogía de la moral). La figura es impronta porque ningún querer puede ser (aparecer) sin conformación. Naturalmente pueden existir "quereres" que no quieran hacer ostensible su conformación para efectuar más ventajosamente su dominio. Estaríamos así ante las versiones ascéticas de la "Voluntad de poder". No es casual que el arte y la teoría (en tanto conocimiento) compartan una adherencia gozosa (en el caso de la "teoría" adherencia no despojada de estrategia) a esta impronta de la figura o conformación y celebren su emergencia prístina; celebración que destierra cualquier veleidat o hipocresía. Así, arte y conocimiento constituyen para Nietzsche instancias privilegiadas para el establecimiento de formas y sentidos y para la comprensión profunda y objetiva de nuestra praxis. Al ser

la "Voluntad de poder" un "refinado instinto de la libertad", el arte y el conocimiento en tanto instancias creadoras e interpretativas, se ven comprometidos en una dimensión responsable que, sin abandonar el placer y el goce, tiene que ser salvaguardada del gesto gratuito o fácil.

El presente trabajo intenta mostrar cómo este interés por atender a las instancias configuradoras del ámbito humano se mantiene y despliega en la obra de Nietzsche. Nuestras apreciaciones de las relaciones entre la perspectiva nietzscheana y el movimiento Romántico no pretenden ser exhaustivas. Respecto a las relaciones que se pueden establecer entre el concepto de "Voluntad de poder" y dominios como el arte o la ética, nuestro trabajo intenta destacar solamente aquellas vertientes que inciden más directamente en lo que podemos denominar la búsqueda de una visión orgánica y de conjunto en la obra de Nietzsche.

PRELIMINARES: BÚSQUETA DE UNA "VISIÓN DE CONJUNTO"

Ya desde sus obras de juventud Nietzsche empieza a configurar un modo de pensamiento que examina cuidadosamente la forma en que se estructuran los acontecimientos. Así, pueden resultar comprensibles sus frecuentes alusiones a aspectos relacionados con la imagen, la figura y, en general, con las artes visuales. Independientemente de la relevancia intrínseca de estos ejemplos, estos revelan una consideración peculiar de la realidad, a saber, la que intenta retomar el afán ordenador de los filósofos presocráticos para fundamentar una concepción orgánica del mundo.

Hay en Nietzsche un interés por imponerse límites, por restaurar la importancia de los procesos de coacción, de inhibición; procesos que operan tanto en el ámbito de las obras de arte como en el ámbito psicológico y subjetivo de la persona, del ser humano. La explicación de la dialéctica entre lo Apolíneo y lo Dionisiaco constituye uno de los primeros acercamientos críticos a estos procesos. En efecto, coacción o inhibición no significan necesariamente hostigamiento estéril; coaccionar es atemperar, modular en el sentido de dirimir una tensión como el arco y la lira que le permitieron a Heráclito ver el mundo como un acople de tensiones.

La percepción visual ofrece a Nietzsche la ocasión para exponer su interés por la solidez y cohesión de la forma. La lectura de los cantos de Homero le evoca la experiencia de un mirar en redondo que se da cuando contemplamos cuerpos tridimensionales:

"Imagen brillante de Schlegel: la epopeya homérica es en poesía lo que es en escultura el bajo relieve, la tragedia es el grupo destacado.- El bajo relieve carece de límites, se puede continuarlo de frente y por atrás; de ahí que los Antiguos escogieran para este género motivos que se pueden prolongar indefinidamente, como cortejos de sacrificio, danzas, series de combates, etc. De ahí que hayan aplicado bajo-relieves a superficies redondas, tales como vasos, frisos de rotondas, donde las extremidades están apartadas por la curvatura y así, cuando nos desplazamos una de ellas aparecía mientras que la otra desaparecía. La lectura de los cantos homéricos se parece mucho a esta manera de girar alrededor, en virtud de que nos retienen siempre en lo que está bajo nuestros ojos y hacen desaparecer lo que ha precedido y lo que seguirá." (1)

La ausencia de límites en el bajo relieve impide tener una visión completa de la escena representada; esto de manera ostensible en su—

perfiles redondas. Pero aun en el caso convencional Nietzsche parece ver una falla o una expectación perturbadora, a saber, la que permite conjeturar lo que no se ve, lo que sólo se presiente. Al desaparecer la perspectiva unificante que da el mantener la conciencia del antes y el después respecto a un presente vivido, éste se convierte en un fragmento carente de cualquier estructuración que lo sitúe en un nivel de comprensión profunda. Esta aparición manca -por unilateral e incompleta- recuerda la tendencia de los pintores manieristas a presentar escenas en las que faltaba la "visión de conjunto" que ya ponderaba Lessing y en las que no era raro encontrar escenas dispuestas con la lógica del tijeretazo:

"En el manierismo las figuras se aglomeran en una esquina o bien se pierden en regiones demasiado amplias, ilimitadas e indefinidas, dando expresión así a su desahucio y a su extrañamiento. En lugar de una sensación de acogimiento y protección, se apodera de ellas un desasosiego indomable, un ansia de vagar por las lejanías, un impulso a escapar a toda limitación." (2)

Lessing había insistido en el carácter eminentemente temporal de las representaciones poéticas o literarias. Estas se reservaban el manejo elocuente de las descripciones generales extrayendo los rasgos más sobresalientes de una cosa o de una persona; pero también hacían suya la descripción continuada de las partes de un objeto o individuo. Para lograr esto se requiere, sin embargo, un marco referencial que, después de la enumeración de partes, unifique ese campo disperso en una percepción global de lo descrito. Para lograr esta unificación es preciso que intervenga la memoria en virtud de que es a través de la labor vinculadora de ésta que los rasgos evocados confluyen en una representación concordante:

"El poeta, no pudiendo mostrar sino unos tras otros los elementos de la belleza, se abstiene, pues, por completo de la pintura de la belleza material. Siente que esos elementos, dispuestos sucesivamente, no sabrían producir el mismo efecto que siendo simultáneos; que la mirada que lanzamos sobre el conjunto después de la enumeración de sus partes, no nos da una imagen concordante en todos sus detalles; que es un esfuerzo imposible para la imaginación humana el representarse el efecto que producirían juntas tal boca, tal nariz y tales ojos, si no puede recordarse haber visto un conjunto análogo en la

organización y proporción determinadas:

"126. Interesante, pero no bello (Interessant, aber nicht schön).

Este paisaje disimula su sentido, pero tiene uno que se quisiera adivinar: dondequiera que miro, leo palabras y sugerencias de palabras (Winke zu Worten), pero no sé donde comienza la frase (der Satz) que resuelve el enigma de todas estas sugerencias, y pesco el torticolis tratando de ver si es preciso leer a partir de aquí o a partir de allá." (6)

La función del margen no es únicamente adornar la página o introducir orillas arbitrarias; su función específica es instaurar un orden a partir del cual lo enmarcado exponga su verdadero sentido. Así, la estructura de la frase no expone solamente ideas sino determina el lugar preciso en que estas deben aparecer, comenzar, terminar. La noción de lugar no es gratuita si se piensa que no constituye una instancia aleatoria de aparición sino el punto axial desde el cual las ideas adquieren significado en virtud de su interrelación, de su mutua dependencia. El acto de la lectura permite ponderar esta necesidad de introducir formas perceptuales que se ajusten a la estructura real del entramado de estímulos, que se apliquen a estos estímulos hasta agotarlos, hasta tener una visión completa de lo expuesto:

"Así como hoy un lector no lee en su totalidad (sämtlich) cada una de las palabras (y mucho menos cada una de las sílabas) de una página -antes bien, de veinte palabras extrae al azar unas cinco y 'adivina' el sentido que presumiblemente corresponde a esas cinco palabras-, así tampoco nosotros vemos un árbol de manera rigurosa y total en lo que respecta a sus hojas, ramas, color, figura; nos resulta mucho más fácil fantasear una aproximación de árbol. Continuamos actuando así aun onmedio de las vivencias más extrañas: la parte mayor de la vivencia nos la imaginamos con la fantasía, y resulta difícil forzarnos a no contemplar cualquier proceso como 'inventores'. Todo esto quiere decir: de raíz, desde antiguo estamos -habituados a mentir. O para expresarlo de modo más virtuoso e hipócrita, en suma, más agradable: somos mucho más artífices de lo que sabemos." (7)

El hecho de fantasear aproximaciones para representarnos un objeto puede responder a una comodidad, a un apoltronamiento o pereza respecto a dirigir nuestra atención de una manera pormenorizada y total al entramado de estímulos. Nos conformamos así con una interpretación parcial del ob-

preensión, ésta se desentiende de apelar o revisar de nuevo su relación con esas bases parciales de las que ha partido.

Hay un peculiar funcionamiento de lo incompleto en donde obtenemos una expansión de nuestras capacidades analíticas así como de nuestras facultades creativas e imaginativas. Se trata de ese estado de insinuación en el que las cosas o individuos se muestran, se ofrecen a la piel de los demás y, al mismo tiempo, se reservan a salir del todo, invadidos por una reticencia que los paraliza. De nuevo el ejemplo visual del relieve le sirve a Nietzsche para exponer esta idea:

"178. Algunos efectos de lo inacabado.

Así como las figuras en relieve hacen tanto efecto sobre la imaginación porque están como en vías de salir del muro y súbitamente, retenidas por no se sabe qué, se inmovilizan; a veces, de la misma manera, la exposición incompleta como en relieve de un pensamiento, de toda una filosofía, es más eficaz que el desarrollo de la A hasta la Z; deja más que hacer a la visión del lector, se le incita a continuar la elaboración de lo que se desata bajo sus ojos en una tal intensidad de sombra y luz, a acabar el pensamiento y a triunfar él mismo de este obstáculo que impedía hasta entonces el desarrollo completo." (9)

La insinuación no enseña todo; sabe el grado de información que debe proporcionar para atraer la atención y mantenerla en los límites deseables, es decir, en los límites que estimulen la terminación, la continuación de lo insinuado. Los pensamientos y las filosofías insinuadas son como nudos de significados, como oráculos, que hacen de la explicación incompleta no un fin en sí mismo sino un medio provisional para estimular la labor de búsqueda y desciframiento. Aquí la invención no tiene un carácter degradado; la invención se entiende no en el sentido puramente azaroso del encontrar lo que sea, sino en el sentido de impulsar una búsqueda que deberá resolverse en función de los datos suministrados, señalados a la manera de Delfos. La invención no está peleada con la consideración orgánica y global de las cosas. La invención debe completar un esquema y hacer arraigar a éste en una proporción definida que discierna cada componente. Algo similar puede ocurrir en el amor en el sentido de que el amante posee un esquema de la amada constituido por los índices o grados en que su amada se le revela. Con este material a su disposición el amante debe completar su amor, debe desarrollar con su imaginación

aquellos indicios sugeridos hasta llegar a una visión resuelta de la amada para entonces volver al momento inicial de este camino cristalizando el todo de su amor cuyo motivo es su amada. Beatriz era una mujer de carne y hueso, pero también representó para Dante una cifra divina que era preciso asimilar, deletrear, completar en el sentido de forjar un merecimiento. Dante no quería (y no podía) agotar la alabanza de su amada; por que si los dones de la amada son infinitos la alabanza tiene que resultar incommensurable:

"Damas que teneis conocimiento del amor, quiero con vosotras hablar de mi señora no porque crea agotar su alabanza, sino por discurrir desfogando la mente.

Donne oh'avete intelletto d'amore,  
i' vo' con voi de la mia donna dire,  
non perch'io creda sua laude finire,  
ma ragionar per isfogar la mente." (10)

Toda la cortesía y nobleza de Beatriz reside en la insinuación que nos hace para transmutarnos en hombres que completan, que llevan a término, que acaban por alcanzar el fuego pleno del Paraíso siguiendo la huella de la primera llama. Naturalmente entre esta llama y el fuego pleno hay obstáculos terribles que es preciso librar para escapar de la selva oscura.

El aforismo como forma de expresión filosófica constituye un verdadero relieve en donde las ideas son perentoriamente comunicadas y a la vez retendidas de un modo enigmático. Como verdadera cifra o clave, el aforismo se despliega para provocar no nuestra condescendencia sino nuestra interpretación enfática que es la que en realidad termina de escribir el aforismo:

"Un aforismo, si está bien acuñado y fundido, no queda ya 'descifrado' ('entziffert') por el hecho de leerlo; antes bien, entonces es cuando debe comenzar su interpretación (Auslegung), y para realizarla se necesita un arte de la misma." (11)

A partir de la lectura de un aforismo no podemos cometer una invención arbitraria en el sentido antes señalado. Podemos disponer de la invención crítica que, en lugar de dejarse ir a cualquier costa se mantiene en la corriente -rumiando- resistiendo los reflujos hasta poder determinarse un rumbo, una dirección, una proyección fecunda. La formulación aforística trasciende la simetría rutinaria en que por lo general se mueve la alegoría.

En efecto, el mecanismo alegórico parece hacer recaer el peso de la interpretación en la serie de correspondencias entre los significados consolidados históricamente y las figuras en que estos significados se actualizan; esto debilita o anula el poder apreciar la expresión como resultado de una estructuración formal autónoma; estructuración que no constituye solamente una adherencia parásita o subsidiaria hasta llegar al grado de convención inerme que define a la alegoría<sup>12</sup>. Por el contrario el aforismo propugna por una ruptura con los significados y correspondencias habituales (a través del uso afiebrado de la agudeza o la parodia). El aforismo se cincela desde la fragua intempestiva del pensador que no dispone de mucho espacio (porque no se propone tenerlo) para persuadir o convenir alegóricamente. La brevedad del aforismo condiciona su perspicaz vehemencia y su concentración en el uso de la sorpresa y la contundencia. Su carácter perentorio no le exime del rigor formal; al contrario, tal carácter radicaliza la búsqueda expedita de una estructuración precisa que conjure toda gratuidad y todo caos.

Nietzsche veía en los filósofos presocráticos el intento profundo de crear una explicación de la totalidad de las cosas a partir de la ponderación de algún elemento unificante. El fuego de Heráclito o el Kosmos de Anaxágoras representan ideas que nos permiten pensar y ver el orden, la configuración del universo. Esta configuración ofrece una perspectiva en la que la contradicción y la injusticia son trascendidas en virtud de una consideración de conjunto de las cosas que se opone al enfoque unilateral atendido a un seguimiento y enlace causal de la experiencia. La continua aparición y desaparición de los fenómenos, la finitud irresoluble de las expectativas de vida, introducen la visión terrible del dolor que atestigua este perecer injusto, amorfo, que arrebatara los dones más preciados. La vida, como un arco tendido, consume la fuerza, estira nuestros músculos, nos pone despiertos. Pero esta exaltación, esta tiesura del alma provocan el momento exangüe que sigue al estirón, provocan también la muerte que da en el blanco. El arco, al tensarse, anticipa ya el mareo de trapo de la cuerda. El diapason se da muerte vibrando:

"El nombre del arco es vida, pero su obra es muerte." (13)

Para soportar la presencia de esta caducidad ineludible hay que mirar desde lo alto como lo hacía Zeus observando el destino de los hombres. Por esta manera las afrentas, orgullos y soberbias particulares no hipnotizan al dios que, pasando revista al mundo de los vértigos humanos, puede unificar el abigarrado espectáculo mediante su ventana cósmica, lugar desde donde cada ola individual se sumerge en las capas de la corriente. En la tierra la hybris se pavonea entre los mortales, afecta el equilibrio anímico de la persona, revuelve la lentitud y el arrobamiento del pudor, esculpe la soberbia<sup>14</sup>. La hybris consigue definir ese cuarto oscuro que es el orgullo, lugar único donde se nos revela nuestra afilada importancia. Pero, concentrados en nuestro aire perdemos la sensación de la atmósfera. Nace así:

"...ese vértigo que engendra un éxito demasiado continuo..."  
(15)

En efecto, el vértigo nos hace perder el equilibrio porque lo único que nos atrae es algún punto indefinido de nuestro vago entorno. A ese punto nos aferramos perdiendo de vista la articulación del todo:

"Esta peligrosa palabra, 'hybris', es, en efecto, la piedra de toque para todo discípulo de Heráclito; aquí puede demostrar si ha comprendido o no a su maestro. ¿Hay culpa, injusticia, contradicción, dolor, en este mundo? Sí, exclama Heráclito, pero sólo para el hombre de inteligencia limitada, que ve las cosas en su sucesión y no en su conjunto (der auseinander und nicht zusammen schaut), no para el Dios intuitivo (intuitiven Gott); para éste, todos los contrarios se armonizan, de un modo invisible, es cierto, para la mirada vulgar del hombre, pero comprensible para el que, como Heráclito, es semejante al dios contemplativo." (16)

La metáfora del fuego (en la filosofía de Heráclito) que se enciende y apaga según medidas definía la eternidad del mundo; introducía también cierta regularidad, pero no a la manera mecánica de los juguetes de cuerda que sólo saben dar la misma pirueta; en efecto, el fuego no es siempre el mismo; la flama atraviesa diversos estados; su constitución sabe de la lenta candela iridescente, pero también del fogonazo. La historia del fuego es la historia del mundo. Ambas se atienen al acontecer que se revela a cada instante. El hombre vuelve los ojos al pasado para atizar el leño de su futuro o para templar el carbón encendido de su presente<sup>17</sup>.

En cualquier caso, el ser histórico siempre aparece investido con la modulación de la llama, con la cambiante forma de ésta. El historiador interpreta el estado no sólo actual de esta llama. En efecto, el historiador examina los vientos que han avivado a esta llama, o bien la brisa que la ha hecho apenas un punto de lumbre. La llama se explica por su manera de afrontar el mundo, por su modo de destellar o de hacer penumbra. En esta variación de su ánimo la llama encuentra su armonía.

El concepto de "interpretación" aparece desde muy temprano en la obra de Nietzsche. Ya en las Consideraciones Intempestivas este concepto desempeña un papel muy importante. Su campo de aplicación es fundamentalmente la historia como comprensión de la cultura. Para Nietzsche existe un punto de vista "histórico" que designa el ámbito cotidiano, factual, inmanente, en el que las acciones humanas se desenvuelven; éste ámbito se caracteriza por el carácter fugaz y perentorio que asumen los acontecimientos. Por otra parte, existe un punto de vista "Supra-histórico" que se refiere a la presencia latente -y siempre susceptible de actualización- de ciertos valores investidos de un peso cultural tremendo. Estos valores son el arte y la religión. El carácter de "identidad" y "eternidad" de este punto de vista "supra-histórico" permite obtener una suerte de cohesión en el flujo de las diversas generaciones, cierto margen que nos resguarde de las veleidades de lo instantáneo:

"Llamo 'suprahistóricas' ('überhistorisch') a las potencias que desvían del devenir la mirada, dirigiéndola hacia lo que da a la existencia un carácter de eternidad y de identidad (den Charakter des Ewigen und Gleichbedeutenden): hacia el arte y la religión (Zu Kunst und Religion). La ciencia (Die Wissenschaft) (...) ve en esta fuerza, en estas potencias, potencias y fuerzas adversas, pues sólo considera verdadero y justo el examen de las cosas, es decir, el examen científico, el cual ve en todas partes un devenir, una evolución histórica y no un ser, una eternidad. Vive en contradicción íntima con las potencias eternizadoras del arte y de la religión, tanto como detesta el olvido, la muerte del saber, tratando de suprimir los límites del horizonte, para arrojar al hombre en el mar infinito e ilimitado, en el mar de olas luminosas del devenir reconocido." (18)

La relación que se establece entre estas potencias "suprehistóricas" y su actualización, por un lado, y, por otro, entre esta actualización y el devenir histórico entregado al azar del hecho y la correlación de fuerzas, exige una comprensión de conjunto que no descuide a las prerrogativas de las instancias ideales y eternas (arte y religión) ni a las expectativas de solvencia expedita que reclama la historia de todos los días. Cualquier visión unilateral respecto a la comprensión de estos dos polos conduce al dogmatismo o al vértigo.

La comprensión de conjunto estimula la necesidad de contar con un concepto de interpretación que no se detenga en datos parciales o en áreas específicas sino que, elevándose a la consideración de la idea general, del plan y del proyecto, pueda dar razón de la configuración del todo, percibiendo la disposición sistemática del entramado. Naturalmente, en el ámbito de las ciencias históricas y humanas estos planes o ideas generales constituyen formas de comprensión que siguen una praxis y no entelequias inconmensurables que prescriban desarrollos. Nietzsche considera que Schopenhauer ha visto a este interpretar orgánico como la única forma de restaurar nuestro apego a la actualidad y nuestras esperanzas de que ésta contenga, propicie y produzca expectativas y actos más altos, más nobles. La crítica de la cultura se pone en relación con la crítica de la imagen. La imagen es resultado de una aplicación de tonos, líneas, zonas de color que llenan la superficie del cuadro. Una auténtica comprensión del cuadro representa elevarse sobre estas regiones para poder apreciar la desenvoltura del todo que sólo se consigue con perspectiva y con distancia, adivinando el plan general del pintor; este adivinar no supone un saltar de un parpadeo a otro, sino un plantar la mirada en el centro de la inocencia creadora; como si la tela tuviera que ser pintada de nuevo por un ojo más penetrante. Para Nietzsche, Schopenhauer

"Considera la imagen de la vida como un conjunto (dem Bilde des Lebens als einem Ganzen) y la interpreta como un conjunto (als Ganzes zu deuten). En esto fué grande, mientras que los espíritus más sagaces no pueden librarse del error de creer que se acercan más a esta interpretación cuando se examinan minuciosamente los colores que han servido para pintar esta imagen, la tela sobre la cual está fijada, llegando al resultado de que quizá es una tela cuya trama está

embrollada (intrikat gesponnene) y que los colores no pueden ser analizados químicamente. Es preciso adivinar al pintor para comprender la imagen (Man muss den Maler errathen, um das Bild zu verstehen), y esto es lo que hizo Schopenhauer. Ahora bien, toda la tribu de los científicos quiere comprender esta tela y sus colores sin comprender la imagen. Hasta puede decirse que sólo aquel que ha fijado sus miradas en el conjunto del cuadro de la vida y del ser podrá servirse de las ciencias especiales sin sufrir perjuicio por ello, pues sin estas visiones y estas reglas generales, las ciencias especiales no son más que lazos, y entonces nos sentimos cogidos en las mallas de una red interminable, en que nuestra existencia se pierde como en un laberinto sin salida." (19)

Ya desde sus primeras obras Nietzsche manifiesta la importancia de encontrar una vía de acceso a los contenidos de la tradición y del presente. Destaca aquí el papel desempeñado por los "maestros", a saber, Schopenhauer y Wagner. En efecto, Nietzsche reconoce en ellos una tendencia a dominar la atmósfera enrarecida de las acciones, una tendencia a consolidar nuestro mundo en base a un ordenamiento de nuestras relaciones con lo heredado por la tradición y con nuestro inmediato presente. Un afán semejante lo tuvo Dante al escribir su Monarchia en donde, revisando la historia de Italia, sus mitos y sus basamentos políticos, proponía una nueva fundamentación del alcance del poder secular del Emperador en relación con el poder del Papa. Lo decisivo en esta propuesta es que ha surgido de una contemplación ponderada que ha tomado en cuenta no lo accesorio ni lo caprichoso, sino lo espeso de los acontecimientos, la raíz de las motivaciones de la praxis humana. Para lograr esta perspectiva es indispensable una mirada intensa y de largo alcance que pueda percibir los efectos que se dan lentamente así como aquellos que de un modo ostensible se arrebatan el momento de su aparición<sup>20</sup>.

Para Nietzsche, el filósofo tiene el deber de llevar a cabo una tarea de integración cultural, de cohesión histórica. Esto se consigue "simplificando", es decir, promoviendo una labor de consolidación que reúne aquellas acciones que vagan dispersas por el tiempo histórico. Se trata, nuevamente, de hacer del caos un cosmos, un lugar habitable. Para lograr esto no es suficiente una labor de colección; no se trata de remontarse

al pasado para echar la red más grande, más resistente. La pericia que esta labor de simplificación exige consiste en vadear lo irrelevante de las situaciones para tomar sólo aquello que resulta estrictamente necesario, fundamental para la perspectiva integradora. La tarea de "simplificar" no constituye un hacer más fácil las cosas; tampoco representa caer en una actitud de banalización. Es un ponderar el grado de necesidad que debe existir entre elementos aparentemente inconexos<sup>21</sup>. Por ello, requiere lo que Nietzsche llamaba un "instinto adivinatorio", es decir, un proyecto de inspección apasionada y un manejo de la perspectiva. El simplificar como forma de dominar el caos es el instinto Apolíneo que, a través de la imagen y la visión, hace posible introducir un orden para que la potencia dionisiaca pueda ser representable, pueda ser percibida artísticamente. Así, la simplificación debe tener brazos largos para abrazar mejor los hechos y poder reformular, libre de estorbos o limitantes, la nueva visión del orden:

"Wagner puso la vida presente y pasada bajo el rayo luminoso de un conocimiento lo bastante eficaz para alcanzar distancias considerables. Por esto aparece como un simplificador del mundo (Vereinfacher der Welt). La simplificación del mundo (Vereinfachung der Welt) consiste siempre en que la mirada del que posee el conocimiento domine de nuevo la masa inmensa e inculca de un caos aparente y reúna por lazos poderosos lo que parecía antes haberse dispersado de una manera irreconciliable. Wagner consiguió este fin descubriendo una relación entre dos objetos que parecían llevar una existencia separada, permaneciendo cada uno de ellos en su esfera: entre la música y la vida, así como entre la música y el drama (zwischen Musik und Leben und ebenfalls Zwischen Musik und Drama)." (22)

El arte encarna esta actitud de "simplificación" al revertir orgánica y selectivamente a su discurso las expectativas cotidianas que se suscitan en la vida diaria. Mediante la forma, el arte asume estas expectativas y las dota de una cohesión que prescinde de lo trivial o lo irrelevante<sup>23</sup>. Esto puede dar la impresión de que en el arte las expectativas del entramado existencial se resuelven rápidamente. En efecto, la obra de arte (de modo ostensible en el teatro y en la literatura) posee un poder astringente y aglutinante capaz de evocar todo un desti-

no en un lapso de tiempo más o menos corto. Este poder aglutinante (o "rapidez" en relación a la morosidad de los destinos que se atienen a la vivencia del tiempo cotidiano) puede concurrir en la obra de arte siempre y cuando el carácter expedito de lo representado artísticamente (en relación a la gestación y resolución de la eticidad cotidiana) no implique la ausencia de una instancia estructurante en la selección y disposición de los elementos concurrentes:

"Las luchas figuradas por el arte aparecen como simplificación de las luchas reales de la vida (sind Vereinfachung der wirklichen Kämpfe des Lebens); los problemas evocados por el arte son la simplificación del problema, infinitamente más complicado, de la acción y de la voluntad humanas. Pero precisamente en esto es en lo que reside la grandeza y la necesidad absoluta del arte, en que hace nacer la apariencia de un mundo simplificado (dass sie den Schein einer einfacheren Welt), el espejismo de una solución más rápida del problema de la vida. Ninguno de los que sufren en la vida puede prescindir de esta apariencia, como nadie puede prescindir del sueño." (24)

Nietzsche tenía predilección por ver a la historia como un drama y como una melodía. Quizá porque estas formas revisten una plasticidad peculiar, una manera especial de asumir el cambio y las transformaciones. La idea de "drama" permite apuntalar el concepto de "simplificación". Nietzsche parece manejar dos conceptos de "drama": primero, el que se refiere a la acción suscitada; segundo, el que enfatiza no el desenvolvimiento de la acción, sino el carácter hierática y fundacional de ésta<sup>25</sup>. Para la relación entre "drama" y "melodía" tenemos que manejar al drama en su sentido de "acción", de "desenvolvimiento". Nietzsche rechaza la posibilidad de que el drama se reduzca a una idea general y a un tema final. Esta reducción implica menoscabar el desarrollo del drama, su verdadera elocuencia. Naturalmente el drama debe contener ideas generales, pero éstas deben brotar de la savia del transcurrir dramático que, a manera de melodía, constituye un campo vivo de fluctuaciones. La melodía que es el drama nos hace ver que su verdadera importancia no reside en desembocar en tal o cual resultado sino en la capacidad de interpretarse

a cada momento, en la capacidad de verse como un fragmento que explota su propia dinamita a la vez que vuelve a integrarse al fuego lento, a la narratividad que le impone el conjunto. Sin esta capacidad de parafrasearse, el drama deviene un bloque ocioso de tiempo cicatrizado que es preciso soportar para que la idea principal acabe por exponerse. Asistimos así al desanudamiento de una intriga que pierde de vista, por ejemplo, la virtud retroalimentadora de la falla de circo, de la perenne invención de un actuar que se sabe sin red protectora:

"Si el valor de un drama no residiera más que en la idea principal (Hauptgedanken) y en el tema final, el drama mismo no sería más que un largo rodeo, un camino penoso y tortuoso para llegar al final. Yo espero, pues, que la significación de la historia no se busque en las ideas generales (allgemeinen Gedanken), que serían en cierto modo, sus flores y sus frutos, sino que su valor ha de consistir precisamente en parafrasear (umschreiben) espiritualmente un tema conocido, quizá ordinario, una melodía de todos los días (eine Alltags-Melodie), para elevarla hasta el símbolo universal, a fin de dejar entrar, en el tema primitivo, todo un mundo de profundidad (Welt von Tief Sinn), de poderío (Macht) y de belleza (Schönheit). Mas para llegar a esto es preciso, ante todo, un gran poder artístico (eine grosse Künstlerische Potenz), altas visiones creadoras, un sincero profundizar en los datos empíricos, un desarrollo por la imaginación de los tipos dados; a decir verdad, lo que hace falta es objetividad, pero como cualidad positiva."

(26)

La melodía no va con lo informe, no va con lo inacabado. Su fuerza para embelesar reside en constituir un cuerpo que se recorre, que se deletrea de aquí para allá siguiendo una trayectoria tangible. La melodía no puede quedarse trunca, no puede continuarse infinitamente, perderse en las brumas de cualquier compás, de cualquier clave. Nietzsche no se cansará de criticar el concepto de "melodía infinita" preconizado por Wagner<sup>27</sup>. En efecto, en la melodía ve Wagner una oportunidad para abandonar las viejas formas unitarias e inmóviles (protopatriarcales) e introducir una modulación hecha de yuxtaposiciones, de protoparentescos:

"La melodía (...) que nos corresponde a nosotros, está dotada de las posibilidades más múltiples para relacionar su inicial tonalidad principal con las más lejanas familias de sonidos por medio de la modulación armónica, de modo que en una composición más extensa se nos presente el protoparentesco de todas las tonalidades, por decirlo así, a la luz de una tonalidad principal particular." (28)

Para Nietzsche la melodía no puede correr el riesgo de ensamblarse en un laberinto. Si afronta el riesgo, la melodía puede perder su unidad, su oscilación proporcional, su juego regulado por el tono y el tiempo. Nietzsche ve en el desprecio de la melodía una atrofia del sentido melódico, es decir, una atrofia del sentido ético de la proporción y del sentido estético de la cristalización. En efecto, cada vez es más fuerte en Nietzsche la correspondencia entre solidez ética del individuo y consolidación artística de la forma; o bien, entre degradación ética del individuo y disolución de la forma en el arte:

"...considerese (...) si ese desprecio de la melodía que se extiende ahora cada vez más, y la atrofia del sentido melódico entre los alemanes, no hay que entenderlo como una grosería democrática y consecuencia de la Revolución. La melodía tiene tal gusto por la legalidad (Gesetzlichkeit) y tal aversión para todo lo inacabado (Werdenden), lo informe (Ungeformten), lo arbitrario (Willkürlichen) que suena como un clamor del orden antiguo (alten) de las cosas europeas y como una seducción para volver a ellas." (29)

El agotamiento, la pesadez del cuerpo, constituyen malestares que disuelven la disposición fresca del ánimo. La mala digestión paraliza porque nuestro cuerpo se concentra en el estómago olvidando la presencia de los demás órganos; la fatiga elimina la respiración rítmica, introduce el jadeo desordenado, el ahogo súbito. Lo disarmónico provoca la aparición de lo feo:

"Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de vejez, de fatiga, toda especie de falta de libertad, en forma de convulsión, de parálisis, sobre todo el olor, el color, la forma de la disolución (die Form der Auflösung), de la descomposición (der Verwesung), aun cuando esto esté tan atenuado que sea sólo un símbolo todo eso provoca una reacción idéntica, el juicio de valor 'feo'." (30)

La relación tan estrecha que ve Nietzsche entre la corrupción de la forma y el juicio de valor 'feo' le permite incluso esgrimir a los e--

fectos patológicos provocados por un determinado arte como refutación plena de éste. La corrupción de estilo conduce a la corrupción anímica. Valores como 'forma', 'belleza' o 'perfección' tienen su correlato en una disposición no patológica de nuestras pasiones, de nuestras emociones. Esto llega tan lejos, que Nietzsche piensa que los valores estéticos reposan sobre valores biológicos:

"He aquí dos fórmulas a partir de las cuales yo comprendo el fenómeno Wagner. La una es: los principios y prácticas de Wagner vuelven sin excepción miserias físicas; son la expresión ('histerismo' hecho música). La otra: el efecto perjudicial del arte de Wagner prueba su fragilidad orgánica profunda, su corrupción. Lo que es perfecto da la salud; lo que es enfermo vuelve enfermo. Las miserias fisiológicas que Wagner inflige a sus auditores (respiración irregular, perturbación de la circulación sanguínea, extrema irritabilidad con coma súbito) contienen una refutación de su arte.

Estas dos fórmulas no son más que la deducción lógica de este principio general que proporciona para mí el fundamento de todas estéticas a saber, que los valores estéticos reposan sobre valores biológicos, que los sentimientos de bienestar estético son sentimientos de bienestar biológico." (31)

La belleza arrastra más belleza. El encuentro con lo bello restituye nuestras mejores virtudes. La contemplación de lo bello no se agota sin más; por el contrario, como verdadera carga expansiva hace detonar una diversidad de rasgos que integramos a la vivencia original. Un rostro bello nos cautiva por ser la revelación de una armonía manifiestamente lograda. En el rostro confluyen los ojos, la boca, la disposición de la nariz, el temple de párpados y el tacto que posee toda mejilla. Al ser cautivados por ese rostro tratamos de completar nuestra visión, somos despertados a la exploración de nuestras facultades perceptuales; viene un tumulto de ideas, de atractivos que quisiéramos ponderar de inmediato. El rostro ha sido el detonante que nos ha indicado las variadas perfecciones que lo rodean. Todo el cuerpo aparece entonces cargado de una fuerza insospechada. Cada parte evoca algo digno que, en relación con el rostro, constituye un nuevo fuego que nos quema. Auténtica labor de alquimia que se entrega a la intensificación del primer oro. Habíamos partido de una perfección y nos vemos

ahora entre un castillo con vidrios puros de toda especie. La belleza del rostro no nos ha hecho detenernos en el placer fetichista; la visión de las partes era necesaria, pero nos imponía un designio superior, a saber, el de la cristalización de la fronda, de toda la mujer amada.

La contemplación de la fealdad, por el contrario, provoca generalmente un gesto o una secuela de gestos que traducen nuestra incapacidad para ir más allá de un rechazo estéril y exánime. Aquí, nuestro cuerpo intenta purificarse rápidamente apelando al gesto de brusco movimiento que es, a la vez, una descalificación, un juicio rotundo. La fealdad no nos incita a verbalizar nuestros sentimientos; se conforma con estimular nuestros músculos faciales. El espectáculo de lo bello, en cambio, arrastra la consulta a todos los oráculos, a todo lo escrito o pensado; arrastra también a la inocencia del lenguaje que recibe su fundación a través de nuestras metáforas. En suma, fealdad de humo que nos lleva a la indiferencia o a la intoxicación. Pero también belleza que aglutina y atempera la mejor luz:

"Al percibir con la mirada un cuerpo bello, una multitud de atractivos sugieren este juicio exaltante. Estos juicios, atraídos el uno por el otro, se aglomeran. La teoría de Stendhal sobre la cristalización en amor se aplica a la sugestión del arte. Alrededor de un detalle juzgado bello se cristalizan cien otras perfecciones. De estos juicios confundidos emana el encanto del conjunto, embriagador, porque nos ofrece el sentimiento de asistir al nacimiento de un mundo. La fealdad, al contrario, nos empobrece y nos agota, porque ofrece el sentimiento de la disolución y de la impotencia. Y si ella lo sugiere es que de ella procede. He ahí porqué la pintura de fealdades pareció a Nietzsche la marca del arte decadente." (32)

Lo que Nietzsche llamaba "floreccimiento fisiológico" tiene una expresión privilegiada, a saber, la alegría<sup>33</sup>. Esta constituye el presupuesto del "espíritu libre" que posee una comprensión profunda de su capacidad para el artificio sin mala conciencia, para la cortesía como fuente, no del rutinario protocolo, sino del ingenio.

La belleza es alegría porque lleva a su culminación la riqueza expresiva; riqueza que es afirmada no en su dispersión sino en su atemperación; riqueza que en lugar de preferir la escasez avara o la mengua infecunda se cumple poniendo en tensión los medios disponibles. Solo—

mente la concepción ascética de la vida pueda combatir este ánimo resuelto:

"...una vida ascética es una autocontradicción (...) en ella se hace un intento de emplear la fuerza para cegar las fuentes de la fuerza; en ella la mirada se vuelve, rencorosa y páfida, contra el mismo florecimiento fisiológico (das physiologische Gedeihen selbst), y en especial contra la expresión de éste, contra la belleza (die Schönheit), la alegría (die Freude); en cambio, se experimenta y se busca un bienestar en el fracaso, la atrofía, el dolor, la desventura, lo fco, en la mengua arbitraria, en la negación de sí, en la autoflagelación, en el autosacrificio." (34)

La belleza no derrocha los medios a su disposición; tampoco se conforma con las limitaciones que impone una economía de guerra. Cuando la conciencia de la forma expresiva llega a madurar, el artista hace uso de toda su libertad para escapar a la seducción de lo nuevo, de lo arcaico, de lo abierto del repertorio de medios incommensurables, en suma, para escapar a toda veldad ociosa<sup>35</sup>. El gusto imperfecto ve en el acopio de formas o medios de expresión su seguridad; tiene confianza en que, si no la obra, por lo menos la variedad de instrumentos que reside en ésta logrará fascinar al espectador. Ilusamente se desconfía de la limitación; se ve en ésta una pobreza que pone en peligro el acostumbrado derroche de las obras recargadas, incapaces de discernir con claridad la eficacia comunicativa de cada elemento. No se trata de sortear la pobreza impuesta respecto a los medios expresivos; no se trata de "arreglárselas" con lo disponible; se trata de elegir este estrechamiento del conjunto de medios expresivos para "poseer mejor" al material. El compromiso en que nos pone esta "noble pobreza" reside en que ella debe ser dirigida magistralmente, no con la azarosidad propia del dilettante que extrae ars combinatorias de la manga sino con el contundente trazo del perito; en efecto, éste opera sin escatimar los medios de expresión, sin mostrarse reticente o avaro respecto a la expresión, ejerciendo de la mejor manera su libertad conquistada:

"Dar en las innovaciones o los arcaísmos de la lengua, preferir la rareza y lo insólito, tender a la riqueza del vocabulario más bien que a la limitación (auf Beschränkung), es siempre el síntoma de un gusto todavía imperfecto o ya

corrompido. Una noble pobreza (Eine edele Armuth), pero, en los límites de este modesto bien, una libertad mágica (eine meisterliche Freiheit), caracterizan a los artistas griegos del discurso; ellos quieren tener menos respecto a lo que tiene el pueblo -pues éste no puede ser más rico en formas antiguas y nuevas-, pero este poco, lo quieren poseer mejor. Se tiene pronto hecha la cuenta de sus aronismos y sus bizarrerías, pero no se acaba de admirarlos si se sabe ver esta manera ligera y delicada que ellos tienen al tratar lo que hay de cotidiano y usado desde hace largo tiempo en apariencia en las palabras y los giros." (36)

Lo que Nietzsche llamaba el "estrechamiento de la perspectiva" consiste en la coacción que una moral ejerce sobre la voluntad humana haciendo de ésta una facultad que proyecta y decide sobre la base de una disciplina estricta, asimilando la capacidad de obedecer y ajustarse a prescripciones específicas, superando así el caótico valdén del "dejarse ir", del "laissez aller" de un ánimo revuelto, lleno de inquietud. Hay también en el trabajo artístico un "estrechamiento de la perspectiva"; es la fase de la sujeción a las normas, a las reglas transmitidas, a la Academia. La disciplina exige pintar un desnudo ajustándose a los patrones consabidos de proporción, de perspectiva. Cualquier infracción a este rigor, a esta coacción de "estilo", puede desencadenar el impetuoso y evanescente "dejarse ir" en aras de una experimentación altamente riesgosa. El oficio artístico, como la moral, enseña a domar la libertad excesiva, enseña a implantar la novedad sobre la base de una asimilación previa de lo estatuido:

"...al parecer, es la esclavitud (die Sklaverei), entendida en sentido bastante grosero y asimismo en sentido bastante sutil, el medio indispensable también de la disciplina y la selección espirituales. Examínese toda moral en este aspecto: la 'naturaleza' (die 'Natur') que hay en ella es la que enseña a odiar el laissez aller, la libertad excesiva, y la que implanta la necesidad de horizontes limitados, de tareas próximas, -la que enseña el estrechamiento de la perspectiva (die Verengung der Perspektive) y por tanto, en cierto sentido, la estupidez como condición de vida y de crecimiento." (37)

¿Cómo conciliar este "estrechamiento de la perspectiva" con aquel perspectivismo que Nietzsche preconiza como la única actitud posible para poder obtener una objetividad plena? En efecto, el "perspectivismo" re-

presenta la posibilidad de aplicar a un objeto el mayor número posible de interpretaciones; éstas no constituyen un amontonamiento de percepciones sino un firme prisma de acercamientos configurados, plenos no sólo en su cantidad sino fundamentalmente en su pertinencia cognoscitiva:

"Existe únicamente un ver perspectivista, únicamente un 'conocer' perspectivista; y cuanto mayor sea el número de afectos a los que permitamos decir su palabra sobre una cosa, cuanto mayor sea el número de ojos, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro 'concepto' de ella, tanto más completa será nuestra 'objetividad' ('Objektivität'). Pero eliminar en absoluto la voluntad (Den Willen aber überhaupt eliminieren), dejar en suspenso la totalidad de los afectos, suponiendo que pudiéramos hacerlos ¿cómo?, ¿es que no significaría eso castigar el intelecto (den Intellekt castiren)?..." (38)

El perspectivismo de Nietzsche pondera la capacidad de la voluntad para disuadir, sentir, enjuiciar, imaginar, gozar o sufrir frente a la percepción de un objeto o fenómeno. Evadir este estado de encrucijada propio de la voluntad es reducirla a ser puramente una expresión verbal carente de contenido o bien exponerla a correr el riesgo de la parcialidad, de la prevención, de la unilateralidad. El perspectivismo es un surtidor que dimana, no un canal que aprisiona la escasa agua que arrastra. No hay pues contradicción entre el "estrechamiento de la perspectiva" como respuesta al caótico "dejar ir" y el "perspectivismo" entendido como floración de afectos o interpretaciones. En ambos casos lo que debe predominar es la búsqueda de un acercamiento depurado de falsas y viciosas consideraciones; acercamiento que, en lugar de disponer arbitrariamente de sus medios de operación, conduzca a estos a una expresión regulada, perfeccionada, dentro del marco de una libertad ejercida plenamente, es decir, ejercida conscientemente. Así, al perspectivismo considerado en su función cognoscitiva, corresponde un perspectivismo en el plano de la producción artística. Esta producción representa la aplicación de una sabiduría acumulada, de un estado peculiar del ánimo que se vierte en un afán de disponer, de configurar y establecer en una forma presente aquello que late en nuestro cuerpo, cuerpo lleno de múltiples conciencias. La tremenda fuerza de este sentimiento de su-

jeción y resolución que actúa en la realización de la obra de arte se parece a ese discurrir de Fausto respecto a la plenitud que ofrece el instante. En efecto, al decirle al instante: "¡Detente, ¡eres tan bello!" conjuremos a la fugacidad del tiempo, alejemos de nuestra vista la ondulante sombra de lo que perece, para concentrarnos en nuestra certeza de felicidad. Esta es obtenida en la plenitud de un sentimiento peculiar, a saber, la plenitud de ese actuar con la conciencia de ser un rasgo, una voluntad que dice "éste es mi color, éste es el prisma de color que quiero"; y en la plenitud cierta de que lo decidido, la actividad ejercida, no constituye un azar sino el sello de una necesidad, de un "así tienen que ser las cosas" <sup>39</sup>. Sólo cuando llegamos a esta extraña convicción de que no hacemos nada voluntariamente sino todo necesariamente, podemos empezar a entender lo que significa el auténtico sentimiento de libertad:

"Acaso los artistas tengan en esto un olfato más sutil: ellos, que saben demasiado bien que justo cuando no hacen ya nada 'voluntariamente' ('willkürlich'), sino todo necesariamente (Alles nothwendig machen), es cuando llega a su cumbre su sentimiento de libertad (ihr Gefühl von Freiheit), de finura (Feinheit), de omnipotencia (Vollmacht), de establecer, disponer, configurar creadoramente (von schöpferischem setzen, verfügen, Gestalten auf seine Höhe Kommt), -en suma, que entonces es cuando la necesidad y la 'libertad de la voluntad' son en ellos una sola cosa (dass Nothwendigkeit und 'Freiheit des Willens' dann bei ihnen Eins sind)." (40)

La grandeza de un artista no reside en su capacidad para suscitar bellos sentimientos. El artista no es un encantador de formas volátiles. Para eso están los perfumes. La espiritualidad del artista reside en su dominio de la forma; dominio que no debe entenderse en el sentido rutinario de la pericia puramente técnica del operario. En efecto, dominio de la forma quiere decir conjuración de todo caos por medio de una asertividad en el manejo de las resoluciones, de los encabalgamientos o imprevistos formales:

"La grandeza de un músico no se mide por los bellos sentimientos que suscita; eso es lo que creen las mujeres -ella se mide por la fuerza de tensión de su voluntad, por la seguridad con la cual el caos obedece a su man-

dato artístico y deviene forma (nach der Sicherheit, mit der das Chaos seinem künstlerischen Befehl gehorcht und Form wird), por la necesidad (nach der Notwendigkeit) que su mano presta a una sucesión de formas. La grandeza de un músico, -en una palabra, se mide por su actitud de gran estilo (seiner Fähigkeit zum großen Stil)."

(41)

Naturalmente esta conjuración afecta a lo que generalmente denominamos "contenidos psicológicos". En efecto, el dominio del caos no se ejerce exclusivamente sobre la forma; también se ejerce sobre ese ámbito incommensurable de sentimientos o instintos que se cristalizan en nuestra voluntad. Esta, como lugar donde emergen los "contenidos psicológicos", no constituye una instancia parálitica, uniforme, sino un complejo vivo de fuerzas y percepciones, un complejo de interpretaciones<sup>42</sup>. Estas interpretaciones no operan, según Nietzsche, solamente en el nivel de los intercambios verbales o en el nivel en que los términos del lenguaje se constituyen en instancias de traducción respecto a determinadas vivencias, sino ya desde el nivel de las conformaciones instintivas, desde el caleidoscopio de excitaciones fisiológicas. Estas interpretaciones fisiológicas deben ser sopesadas por el artista quien mejor que nadie sabe hasta dónde pueden llegar, hasta dónde es posible traducirlas a través de los lenguajes disponibles; de él depende enteramente el encontrar conexiones entre los términos de estos lenguajes y el reino de sus interpretaciones internas. Es claro que estas interpretaciones sólo podrán comunicarse en tanto sean capaces de traducirse en signos determinados, es decir, en tanto sean capaces de formalizarse. Sin esta formalización aquellas interpretaciones podrán seguir existiendo, pero definitivamente no podrán prestarse a ese ámbito compartido de la comunicación interhumana<sup>43</sup>. La concepción de Nietzsche parece conducir a la posibilidad de que el hombre en general y el artista en particular puedan ejercer un control sobre ese ámbito de representaciones internas; ámbito pleno de una actividad incesante, interpretativa por el modo en que los instintos -en tanto instancias para la emergencia de fuerzas- se relacionan y sojuzgan entre sí<sup>44</sup>; naturalmente, lo que menos se puede esperar aquí es el surgimiento de una armonía idílica, de una proporción o modulación asplendente previ-

sible; aquí el azar parece ser rey y, sin embargo, la aspiración a una configuración de las motivaciones proteicas en el nivel fisiológico parece posible<sup>45</sup>. Nietzsche se cuestiona si en realidad no tenemos que conceder que:

"...toda nuestra pretendida conciencia no sea más que el comentario más o menos caprichoso de un texto desconocido, quizá incoñoscible y solamente sentido (dass all unser sogenanntes Bewusstsein ein mehr oder weniger phantastischer Commentar über einen ungewussten, vielleicht unwissbaren, aber gefühlten Text ist?)" (46)

Estamos frente a dos niveles del texto, es decir, frente a dos niveles de lo articulable significativamente. El primero corresponde al nivel desde el cual nuestra conciencia comenta, es decir, interpreta en base a un código a su disposición, a saber, el del lenguaje natural en la mayoría de los casos. El segundo nivel del texto corresponde a ese material proteiforme, conspicuo, que opera en el ámbito de los instintos y que, no obstante su arbitrariedad significativa, es susceptible de establecer contactos, intercambios, en suma, interrelaciones entre sus elementos; estos, apesar de su veleidad constitutiva son capaces de formar agrupaciones, bloques, saltos, y, en esa medida, son capaces también de formar "frases"; con esto revelan su disposición para constituir verdaderos conatos significativos, verdaderos cuerpos que no sólo balbucean sino también hablan<sup>47</sup>.

El dominio sobre el campo de nuestras excitaciones le permite a Nietzsche ponderar una resolución anímica que trascienda la impostura del vértigo y supere cualquier tipo de febrilidad amanerada<sup>48</sup>. Este dominear el ámbito de nuestras excitaciones, como el dibujante domina el trazo o el sfumato se opone a lo que Nietzsche califica como el "histerismo" del artista moderno. Este "histerismo" como suprema excitabilidad desemboca en una vanidad desgarrada, contradictoria. En efecto, el artista histérico es incapaz de tener orgullo y, sin embargo, siente que debe vengarse de un desprecio de sí mismo. La esterilidad de esta venganza se presenta de una manera monstruosa. La venganza es mero pretexto, mera ficción perversa para justificar cualquier pose adoptada,

cualquier pueril excentricidad. En efecto, lo natural sería que, al vengarse de un desprecio de sí mismo, el histérico reforzara el ego, el orgullo; por lo menos obtuviera una compensación anímica, un mínimo aprecio de sí. Pero si consiguiera esto dejaría de ser histérico, es decir, dejaría de actuar como una vedette que inventa aplausos —que sólo ella oye— para salir a escena<sup>49</sup>. Cualquier cosa hace estallar la cuerda de éste artefacto dispuesto a moverse en cualquier dirección. Esta gratuidad de la reacción, esta mascarada del carácter deviene en la pérdida de la persona, es decir, en la pérdida de esas orillas y márgenes anímicos que constituyen un individuo, una personalidad. Esta personalidad deja de ser la fronda definida que aqoge y atempera el aire más violento para convertirse en el remolino lléno de mil polvos que dondequiera aparece

"El artista moderno, demasiado próximo del histerismo por su fisiología, es, en su carácter mismo, propenso a esta enfermedad crónica. El histérico es falso (falsch); miente por el placer de mentir, es digno de admiración en todo arte de la disimulación (Kunst der Verstellung) —a menos que su vanidad enfermiza no le juegue una faena. Esta vanidad es como una fiebre permanente que tiene necesidad de anestésicos y no retrocede ante ninguna ocasión de hacerse a sí mismo ilusión, ante ninguna farsa que promete un alivio instantáneo. Ser incapáz de orgullo y tener constantemente necesidad de vengarse de un desprecio de sí mismo profundamente enraizado —he aquí casi la definición de esta clase de vanidad. La absurda excitabilidad de su sistema (Die absurde Erregbarkeit seines Systems), que, de todas las experiencias de la vida hace crisis, e insinúa 'drama' ('das Dramatische') en los azares más mínimos, le quita toda racionalidad: ya no hay una persona (er ist keine Person mehr), a lo sumo un encuentro de diversas personalidades (ein Rendezvous von Personen), de las que, en su orden, ora la una, ora la otra surge con una seguridad desvergonzada. Es justamente por ello que es grande como actor todos estos pobres seres sin voluntad que los médicos estudian de cerca le sumergen en el asombro por la virtuosidad de sus mímicas (Virtuosität der Mimik), de sus transfiguraciones (der Transfiguration), de su manera de entrar en casi cada personaje exigido (verlangten Charakter)." (50)

En Nietzsche la crítica al "histerismo" artístico y la crítica al Romanticismo van de la mano. La crítica de Nietzsche a los Románticos se revela generalmente en dos niveles, a saber, primero: en el nivel en el que el Romanticismo entra en relación con la filosofía del Idealismo Alemán, desde Fichte y Schelling -pasando por Hegel- hasta Schopenhauer. Nietzsche ve al Romanticismo artístico como una prolongación de las nociones esotéricas de la filosofía del idealismo Alemán. Nociones como "Idea", "Absoluto" o "Espíritu" obtienen una traducción en los mitos de Wagner<sup>51</sup> o en las novelas de Flaubert donde el protagonista principal lo constituye la febrilidad de ánimo que, como en Madame Bovary, se desenvuelve desde la apacible lectura de novelas de Walter Scott pasando por la labor de bordado hasta la fraguada pasión por una barba reluciente, un ajuar o un bote de arsénico<sup>52</sup>. Esta despabilada presencia de superposiciones, esoterismos y cultos o revelaciones fetichistas es, fundamentalmente, lo que Nietzsche reprueba en el Romanticismo. Segundo: en el nivel de los procedimientos formales Nietzsche critica a los Románticos su afán disgregador, su predilección por los detalles, su descuido por el conjunto que es la obra de arte, su atavismo gratuito. Nietzsche considera que siempre es más fácil la búsqueda de efectos que convengan rápidamente que la construcción de tipos o caracteres que resuman un verdadero estilo de decisión<sup>53</sup>. Nietzsche ve en Wagner y demás románticos:

"...el ocaso de la fuerza organizadora (der Niedergang der organisirenden Kraft); el abuso de medios tradicionales, sin la facultad de justificarlos, sin un fin; la acuñación de moneda falsa en la imitación de las grandes formas (die Falschmungerei in der Nachbildung grosser Formen), para las cuales hoy nadie es bastante fuerte, fiero, seguro de sí mismo, 'sano' (gesund); la excesiva vitalidad en los detalles (die Überlebendigkeit im Kleinsten); la pasión a toda costa (der Affekt um jeden Preis); el refinamiento como expresión de la vida empobrecida (das Raffinement als Ausdruck des verarmten Lebens); siempre los nervios en lugar de la carne (immer mehr Nerven an Stelle des Fleisches)." (54)

Para Nietzsche el Romanticismo no ha sabido extraer de la antigüedad una imagen coherente y ponderada del presente. La vuelta a la antigüedad ha promovido un apego vehemente a ciertos mitos, a ciertas formas ideales, por ejemplo la Helena del Fausto de Goethe; pero esta vuelta al pasado no ha sabido integrar estas figuras a un devenir que, ante todo, exige precisión, solidez interpretativa, incluso una fuerza de intuición fina y sutil que vaya despejando las expectativas de decisión. Así, la indecisión de Fausto frente a las potencias del mal lo desgarró en una vivencia peculiar que lo enfrenta a la expectativa cristiana; junto a ésta expectativa la belleza de Helena desconcierta con su carga de paganismo que imanta la voluntad humana hacia la búsqueda de un modelo histórico no del todo claro, apenas entrevisto entre las brumas de nuestras batallas y alucinaciones. Para Nietzsche era preciso helenizar nuestro mundo saturado de orientalismo. Esto significa reunir los fragmentos constituidos por las ciencias y las artes y, así, proporcionar:

"...una potencia suprema de concentración, para juntar y tejer los hilos aislados de la tela, a fin de impedir que sean dispersados a todos los vientos. No se trata de cortar el nudo gordiano de la cultura griega, como hizo Alejandro, de tal suerte que los pedazos fueran dispersados en todas direcciones; se trata de 'volver a unir lo que fué cortado' (sondern ihn zu binden, nachdem er gelöst war). Yo veo en la persona de Wagner uno de esos 'anti-Alejandros'. Posee el don de saber reunir lo que está aislado, lo que es débil e inactivo; se puede decir que posee, si es que puedo servirme de una expresión tomada de la medicina, el poder 'astringente' (eine adstringierende Kraft): en este aspecto forma parte de las más grandes potencias civilizadoras de nuestro siglo. Domina las artes, las religiones, las diferentes ramas de la historia universal y, a pesar de ello, es todo lo contrario de un polímata (eines Polyhistor), de un espíritu que no supiese más que reunir y clasificar materiales; porque es el artista poderoso que los transforma y les sabe dar vida, es un 'simplificador del mundo' (ein Vereinfacher del Welt)." (55)

Esta capacidad "astringente" que aglutina y cierra los tejidos del cuerpo y de la cultura Nietzsche la ve encarnada en Wagner. En el fondo,

esta concepción apegada a un reordenamiento de la cultura rebasa la atmósfera de devoción que Nietzsche profesaba -en su juventud- a Wagner. Este solamente constituye un signo a partir del cual la escritura y el pensar del filósofo escribe e interpreta:

"Así es como Platón se sirvió de Sócrates, como de una semiótica (als einer Semiotik) para Platón." (56)

Escafán reconstitutivo, modelador, que hace de la interpretación de la historia no un saber erudito o una labor ociosa de coleccionista sino una apelación perpetuamente crítica respecto al destino concreto de cada pueblo, se presenta como característica fundamental del "mito". En efecto, ya en El Nacimiento de la Tragedia Nietzsche hace desempeñar al mito una función ordenadora respecto al crisol de contenidos de la cultura:

"...toda cultura, si le falta el mito, pierde su fuerza natural sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mitos otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero (schliesst eine ganze Kulturbewegung zur Einheit ab). Sólo por el mito quedan salvadas todas las fuerzas de la fantasía y del sueño apolíneo de su andar vagando al azar. Las imágenes del mito tienen que ser los guardianes demoníacos, presentes en todas partes sin ser notados, bajo cuya custodia crece el alma joven, y con cuyos signos se da el varón a sí mismo una interpretación de su vida y de sus luchas..." (57)

El mito tiene dos funciones específicas, a saber, consolidar el crisol de tradiciones y actos del presente e interpretar este crisol a la luz de las expectativas que marca el devenir. Así, el devenir deja de ser una entidad abstracta o un amontonamiento incoherente de hechos para constituir una suerte de respiración que, no obstante su rítmico entramado, no está exenta de jadeos o ahogos súbitos. Para Nietzsche el mito no constituye una instancia estatutaria, una presencia imponderable condenada al cumplimiento hierático; el mito no es reflejo o consecuencia pasiva de una idea; por el contrario, desde que aparece, se constituye como configuración activa al evocar o narrar, es decir, al dar forma a lo contado; de éste "dar forma a lo contado" depende fundamentalmente el estatuto y la existencia del mito en tanto instancia ordenadora,

"El mito no tiene su base en una idea (Dem Mythos liegt nicht ein Gedanke zu Grunde), como creen los hijos de una educación refinada: el mito es la idea misma (er selber ist ein Denken), contiene una representación del mundo (eine Vorstellung von der Welt), evocando una sucesión de fenómenos (zur Abfolge von Vorgängen), de acciones (Handlungen) y de dolores. 'El Anillo del Nibelungo' es un inmenso sistema de pensamientos (Gedankensystem), pero sin la forma especulativa del pensamiento (ohne die begriffliche Form des Gedankens)." (58)

Verdadera forma del pensamiento, el mito no suple ninguna incapacidad expresiva ni ejemplifica de un modo aleatorio o recurrente. La tradición y el uso cotidiano han hecho perder al mito su dimensión con--figuradora, creadora de una praxis que se define en tanto muestra y patentiza su carácter, es decir (en términos aristotélicos), en tanto hace patente su estilo de decisión. Nietzsche juzga el papel que el mito desempeña en la sociedad moderna;

"...profundamente rebajado y deformado, transformado en 'cuento' ('Marchen'), despojado de su admirable y santa verdad, el mito habíase convertido en la diversión y el juguete de las mujeres y los niños de un pueblo degenerado." (59)

El mito configura, otorga al tiempo una forma. El tiempo humano vive del instante y de cadenas de instantes. Tarde o temprano el hombre resiente la mengua, la terrible evanescencia del momento<sup>60</sup>. El momento aporta experiencia, placer que no se prolonga; placer que sólo en la memoria subyace como --según Aristóteles-- sensación debilitada. La fugacidad del tiempo encuentra en el mito su contra-Alejandro. En efecto, el mito no sólo configura acontecimientos; también configura ese paisaje desértico que es el tiempo. Así, con el mito surgen las orillas del devenir, los rasgos del pasado, la silueta del futuro, la figura de la eternidad. Por medio del mito el hombre trasciende el espacio limitado en el que nuestras acciones devienen expeditas para alcanzar ese sentimiento de intemporalidad que acompaña a una decisión o a la producción de una obra de arte. En efecto, aquí ese afuera que es el mundo ya no

determina nuestras acciones; éstas se desmundanizan, es decir, se retraen de la consideración habitual, se ven inmersas en una suerte de fatalidad que les proporciona ese carácter de inminencia; carácter que a veces revisten nuestros sueños cuando son recordados al amanecer; recordar sus géneris porque aun no se separan por completo las sombras sin tiempo del proceso onírico y la ventana abierta que trata de imponer la consciencia. Aun después de recobrada ésta por entero nos deleitamos en evocar, sin el compromiso de una confrontación mundana de vigilia, aquellos contenidos e imágenes que se ofrecen con la contundencia de una nota al vibrar continuamente:

"Aquel ocaso de la tragedia fue a la vez el ocaso del mito. Hasta entonces los griegos habían estado involuntariamente constreñidos a enlazar en seguida con sus mitos todas sus vivencias, más aún, a comprender éstas únicamente mediante ese enlace con lo cual también el presente más inmediato tenía que aparecérselles en seguida sub specie aeterni (bajo el aspecto de lo eterno) y, en cierto sentido, como intemporal (zeitlos). En esta corriente de lo intemporal sumérganse tanto el Estado como el arte, para encontrar en ella descanso de la pesadumbre y de la avidez del instante (der Gier des Augenblicks). Y el valor de un pueblo — como, por lo demás, también el de un hombre — se mide precisamente por su mayor o menor capacidad de imprimir a sus vivencias el sello de lo eterno: pues, por decirlo así, con esto queda desmundanizado (entweltlicht) y muestra su convicción inconsciente e íntima de la relatividad del tiempo y del significado verdadero, esto es, metafísico de la vida. Lo contrario de esto acontece cuando un pueblo comienza a concebirse a sí mismo de un modo histórico y a derribar a su alrededor los baluartes míticos; con lo cual van unidas de ordinario una mundanización decidida (eine entschiedene Verweltlichung), una ruptura con la metafísica inconsciente de su existencia anterior, en todas las consecuencias éticas (in allen ethischen Konsequenzen)." (61)

Esta tendencia a la "desmundanización" puede hacer pensar en un carácter de indiferencia, de indolencia del artista respecto a las motivaciones que rodean su labor y respecto a las consecuencias que esta labor puede tener.

Ya desde sus primeras obras Nietzsche enfatiza la relevancia de una perspectiva distanciada del acontecer inmediato, del acontecer que nos arrastra hacia consideraciones groseras en virtud de la cercanía del dato. Esta perspectiva está representada básicamente por el concepto de lo "Suprahistórico" y determina una óptica peculiar, a saber, la que introduce la jerarquía que determina la relevancia de las acciones. No hay que olvidar que el nivel de lo "Suprahistórico" se sostiene no sólo como instancia contrastante respecto a la dimensión "histórica"; lo "Suprahistórico" nos sirve de contraste no en el sentido puramente espacial al ofrecernos un territorio o un ángulo desde el cual podemos mirarnos mejor; éste contraste opera fundamentalmente en virtud de la tensión valorativa que se establece entre los valores supremos (arte, religión) representados por lo "Suprahistórico" y la precaria situación cultural en que se desenvuelve la veleidat "histórica".

El sentimiento de "desmundanización" excluye la idea de "fama". En efecto, la "desmundanización" nos arranca de ese campo de intereses en el que resalta el celo o la pericia para la obtención del renombre. Este pasa a ser una puerilidad que se sostiene únicamente sobre su carácter de urgencia, de perentoriedad. El hombre que apela al punto de vista "Suprahistórico" trasciende el nivel de los reconocimientos, de la adulación pedante:

"Fues el mundo necesita eternamente de la verdad, por lo que necesitará eternamente a Heráclito; pero él no necesita al mundo. ¿Qué le importa a 'él' su fama (Ruhm), la fama entre los 'mortales: en un devenir perpetuo', como él decía con expresión irónica? Su fama era cuenta de los hombres, no de él; lo que le importaba a él era la inmortalidad de la raza humana, no la inmortalidad del hombre Heráclito (die Unsterblichkeit der Menschheit braucht ihn, nicht er die Unsterblichkeit des Menschen Heraklit)." (62)

Lo "Suprahistórico" se sitúa fuera de esa red coleccionadora de datos y presentaciones públicas que se atiene al prestigio transitorio y evanescente que otorga una fama súbita:

"(Heráclito) No necesitaba a los hombres, ni siquiera para que le reconocieran; nada le importaba lo que pudieran pensar o inquirir de él, ni siquiera los sabios. Hablaba con desprecio de tales preguntones, de tales coleccionadores, en una palabra, de tales hombres 'históricos' ('historischen' Menschen)." (63)

Entre la percepción del mundo —como una instancia infinita y eterna— y la percepción de la historia como un flujo lleno de caprichos y variaciones, se establece una tensión que pone a prueba la entereza del mito por un lado y, por otro, la flexibilidad de la razón o explicación histórica; ésta no sólo demanda una visión teórica de los hechos, sino además una intromisión, una praxis transformadora en todos los niveles de lo que llamamos "acontecimientos". Parecería que el mito, en cuanto instancia intemporal o baluarte "hierático" está condenado a excluirse de esta corriente de arrebatos y empujes históricos. Sin embargo, para Nietzsche el carácter "Suprahistórico", trascendente y hasta cierto punto inmutable del mito, no implica un alejamiento o una indiferencia respecto al devenir concreto. Lo "Suprahistórico" no es lo intangible ni la eternidad vacua de un dios en reposo; por el contrario, el mito y la instancia de lo "Suprahistórico" constituyen baluartes vigilantes que, de entrada, se ofrecen como reaguardando los valores supremos para abrirse a una confrontación viva con las expectativas que el devenir construye. Naturalmente las prerrogativas de este devenir tienen su peso específico frente a las que emanan de los supremos valores. Estos inciden prácticamente recordando siempre aquello que de mejor se ha forjado el hombre a lo largo de su historia. Los cambios que suscita el devenir configuran nuevas exigencias, nuevas condiciones en las cuales deben probarse, es decir, verse criticamente, las instancias míticas:

"...para mí, la cuestión esencial de toda filosofía me parece ser averiguar hasta qué punto las cosas tienen una forma y un carácter inmutable (die Dinge eine unabänderliche Artung und Gestalt haben), para poder luego, cuando esta cuestión haya sido resuelta, perseguir con ardor a toda prueba el 'mejoramiento de lo que en este mundo es concebido como susceptible de cambio' (veränderlich erkannten)."

 (64)

Así, la "desmundanización" se ofrece no para suprimir la tensión entre la presencia de lo "Suprahistórico" por un lado y la presencia del devenir, por otro. Como verdadera encrucijada la "desmundanización" exagera esta tensión al distanciamos aparentemente del presente para colocarnos en el sabor de la eternidad. Pero ésta distanciamos no puede constituir un término ni, mucho, menos, un estado perenne; en efecto, tal toma de distancia es provisional, es estratégica; constituye una reserva temporal y anímica para volver a desear, con extremada locura, el curso imprevisible y siempre renovado de nuestra actuación en el mundo. La presencia del mito no determina por sí misma la variación fáctica, el impulso de cambio; éste requiere, para aparecer, no de la avidez del instante ni de la entrega irracional al curso que impongan las cosas, sino de un modelar la ilusión sobre el campo fértil de lo posible:

"Es un fenómeno eterno: mediante una ilusión (Illusion) extendida sobre las cosas la ávida voluntad (der gierige Wille) encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir vi—viendo." (65)

Esta dialéctica creadora entre lo "Suprahistórico" (o la instancia del mito) y lo "histórico" como dimensión definida por el devenir concreto de la historia con todas sus veleidades, constituye todo un tour de force cultural que pone a prueba nuestra capacidad anímica y digestiva, capacidad de asimilación y configuración. En efecto, para Nietzsche la historia no es ajena a esa configuración dramática que dispone de una ordenación para insertar a las acciones en un conjunto determinado. Movido no por un "espíritu de justicia" del cual fuera ejecutor, el historiador echa su red al pasado eligiendo un lugar y un momento, quizá la costa más próxima cuando amanece y disponiéndose a ordenar después los peces capturados:

"Concebir así la historia desde el punto de vista objetivo es el trabajo silencioso del dramaturgo (des Dramatikers). A él le corresponde sondear con su imaginación los acontecimientos, enlazar los detalles para formar un conjunto (das Vereinzelte zum Ganzen weben). Siempre deberá partir del principio de que es precisa

una unidad de plan en las cosas (eine Einheit des Planes in die Dinge) cuando esta unidad no se encuentra ya en ellas. Así es como el hombre rodea el pasado con una red, y lo domina, y así muestra su instinto artístico (Kunsttrieb), pero no su instinto de verdad y de justicia (-nicht aber sein Wahrheits-, sein Gerechtigkeitstrieb). La objetividad y el espíritu de justicia no tienen nada de común." (66)

HACIA UNA EMBRIACUEZ INSPIRADA

La obra de arte no es un objeto privilegiado que se reserve el ser susceptible de obtener y darse una forma. Es claro que la obra de arte contiene una variedad de elementos integrados bajo un plan o proyecto que se realiza durante la etapa de producción artística. La configuración artística tiene siempre presente el examen cuidadoso de cada elemento y la pertinencia del lugar que éste va a ocupar en el todo. Configurar es estructurar una variedad de elementos para producir un conjunto. En el pensamiento de Nietzsche esta necesidad de dar forma roba el campo del arte y se erige en condición indispensable para consolidar el proyecto ético y antropológico<sup>67</sup>. En efecto, la esfera de los afectos constituye un campo en el cual la variedad amíca debe construirse una casa en la que las tensiones se resuelvan configurándose, domeñándose y, hasta donde es posible, equilibrándose. La prique del individuo representa para Nietzsche básicamente un conjunto de excitaciones sostenidas -instrumentadas- por un sentimiento o una presencia arrebatadora que a veces se llama "embriaguez" o "crueldad" o "voluntad de poder". En cualquier caso, lo relevante aquí es una disposición particular del individuo que presiente y se parca de esta efervescencia dinámica de afectos y excitaciones que lo abrazan y que reclaman una configuración que vaya más allá de su simple ebullición en el cuerpo. La embriaguez, como condición fisiológica imprescindible para el arte, representa un primer nivel en el que se manifiesta la importancia de haber alcanzado un cierto grado de excitabilidad. Naturalmente decir "excitabilidad" implica un tenerlas que ver con una variedad de impresiones, de sensaciones que nuestro cuerpo produce en tal o cual circunstancia o frente a tal o cual estímulo o motivación. Lo importante aquí es que la "excitabilidad" no constituye un simple estado localizable o situable en un punto, en una consciencia; lo relevante es que la "excitabilidad" permita abrir, a través de la consciencia o el cuerpo entero, un crisol de afectos, un espectro de fuerzas en tensión que buscan definir su preponderancia, su combinación y, eventualmente quizá, su capacidad de conciliación:

"Para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estéticos, resulta indispensable una condición fisiológica previa: la embriaguez (der Rausch). La embriaguez tiene que haber intensificado primero la excitabilidad de la máquina entera (die Erregbarkeit der ganzen Maschine): antes de esto no se da arte ninguno."  
(68)

En El Nacimiento de la Tragedia Nietzsche había postulado a la embriaguez como la fuerza avasalladora de lo dionisiaco. La embriaguez representaba la pérdida de la subjetividad, del dominio de sí, de la consciencia, en aras del reconocimiento de lo Uno Primordial, de lo "en sí", de la Voluntad -con mayúscula- que postulaba Schopenhauer. Ya en El Nacimiento de la Tragedia el concepto de embriaguez ha requerido de un acompañante, a saber, Apolo con sus artes adivinatorias sobre el futuro y con su capacidad de agrimensur que lo dotaba de una fuerza anticipatoria y calculadora excepcional:

"Con la energía enorme de la imagen, del concepto, de la doctrina ética, de la excitación simpática (des Bildes, des Begriffs, der ethischen Lehre, der sympathischen Erregung), lo apolíneo arrastra al hombre fuera de su autoaniquilación orgiástica y, pasando engañosamente por alto la universalidad del suceso dionisiaco, le lleva a la ilusión de que él ve una sola imagen del mundo, por ejemplo Tristán e Isolda, y que, mediante la música, tan sólo la verá mejor y más íntimamente. ¿Qué no logrará la magia terapéutica de Apolo, si incluso en nosotros puede suscitar el engaño de que realmente lo dionisiaco, puesto al servicio de lo apolíneo, es capaz de intensificar los efectos de éste, más aún, de que la música es incluso en su esencia el arte de representar un contenido apolíneo?" (69)

La embriaguez ha tenido que atemperarse para poder venir al mundo social y humano. Por medio del bloqueo, engaño, conducción, en fin, salvaguarda llevada a cabo por Apolo, la terrible fuerza dionisiaca ha sido configurada, conformada para exponerse en el drama musical tal como Nietzsche interpretó éste a partir de la obra de Wagner. Auténtica labor de "Aletheia", de desodultamiento, de develamiento de la verdad profunda, la tarea de Apolo ha consistido en utilizar sus recursos para dar figura

a ese balbuceo arrollador que -como en Las Bacantes de Eurípides- se apodera de todas las almas. Semejante a la labor de Virgilio frente a Tante, Apolo ha guiado a Dionisos para hacer de la embriaguez un infierno y un paraíso con los cuales podamos vivir.

La embriaguez no representa exclusivamente ese perdersse en el remolino del olvido. La embriaguez tiene su historia. En efecto, desde la inconsciencia y tosquedad del sátiro hasta la elevación ética y artística que representó la tragedia en tanto género, la embriaguez ha depurado su expresión; se ha sometido al artificio dramático o musical sin perder por ello su fuerza originaria. En su concepción temprana el concepto de "embriaguez" representó para Nietzsche una instancia histórica y psicológica que le permitió considerar la historia de Grecia, discutir la interpretación tradicional de los griegos a través de su sugestiva "jovialidad" y poner de relieve la dimensión irracional subyacente en la psique no sólo de Grecia, sino de los pueblos en general. Pero también este concepto le permitió a Nietzsche expresar su deuda con Schopenhauer y Kant; una deuda que revistió tintes de veneración para después convertirse en distancia crítica respecto a sus antiguos maestros. Ya desde El Nacimiento de la Tragedia la embriaguez estaba en relación con la plenitud e intensificación de las fuerzas. Esta plenitud podía proceder de la ingestión de bebidas estimulantes o de instancias climáticas como la llegada de la primavera o incluso de brotes de furor social revestidos del cariz religioso propio de estados extáticos. Con el tiempo el concepto de "embriaguez" va alejándose de su funcionamiento puramente instintivo (en el sentido de ser una reacción inevitable ante el acoso de fuerzas evidentes pero imponderables) para transformarse en un concepto que ya no reduce su campo de acción a la subjetividad del individuo. Ahora es ésta subjetividad no el término sino el detonante para configurar dionisiacamente al mundo, a las cosas, a los demás a través de una embriaguez no puramente solipsista o ególatra sino creadora y dinámica con respecto a los demás. La intensificación de las fuerzas nunca dejará de ser relevante. Pero de aquí debe surgir una labor transfiguradora con respecto al

mundo, es decir, una labor en la que hagamos que las cosas participen de esta sobreabundancia y tensión anímica. Al ser las cosas instancias mediadoras entre nuestra subjetividad y los otros hombres, ésta transfiguración no sólo afectará a la índole material de los objetos plasmados sino también a la receptividad de los demás frente a esta perspectiva dionisiaca comunicante. ¿Cómo hacemos partícipes a las cosas de esta intensificación de fuerzas? Dejando impreso en ellas el sello no de una inspiración imponderable sino la marca ostensible de una coacción sobre la forma, sobre la materia; coacción que es resultado de un análisis prudente pero también de una emoción que ~~coactiva~~ ~~coactiva~~ y que sabemos que tiene que expresarse de algún modo. Esta coacción "idealiza" al objeto, a la cosa por producir; aquí "idealizar" no implica ese configurar ingenuo y engañoso de una imagen concebida con carácter supletorio respecto a una realidad inalcanzable. El objeto "idealizado" no constituye una compensación decantada de rasgos indeseables o perturbadores; no constituye una resta vacilante a la cual llegamos por impotencia o indecisión. Por el contrario, el objeto "idealizado" es aquel que se configura a partir de una labor expansiva, dilatada respecto a los rasgos que ostensiblemente deciden con su presencia la estructura del todo, del conjunto. Los rasgos principales, protagónicos, que comandan toda la elocuencia contenida en una obra de arte, son los que el artista discierne con mayor atención porque de ellos depende la coherencia fundamental del resultado y la soltura que se pueda brindar a los demás elementos. El "idealizar" así entendido representa un ejercicio supremo de análisis detenido que pondera lo que es necesario en una obra y lo que es superfluo. Este "idealizar", producto de esa embriaguez o intensificación de fuerzas, conduce a éstas a su expresión material y mundana. Naturalmente esta expresión no podrá ser resultado de la improvisación o la impericia. Ya se dé con lentitud o con extrema rapidez, ésta expresión, éste obrar tendrá que atenerse a la consideración no accesoria sino necesaria, imperiosa, irrecusable, que determina el "idealizar" en tanto proceso creativo.

"Lo esencial (Das Wesentliche) en la embriaguez es el sentimiento de plenitud y de intensificación de las fuerzas (das Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle). De este sentimiento hacemos partícipes a las cosas, las constreñimos a que tomen de nosotros, las violentamos, -idealizar (Idealisieren) es el nombre que se da a ese proceso (Vorgang). Desprendámonos aquí de un prejuicio; el idealizar no consiste, como se cree comúnmente, en un sustraer o restar lo pequeño (in einem Abziehen oder Abrechnen des Kleinen), lo accesorio (des Nebensächlichen). Un enorme extraer los rasgos capitales (Ein ungeheures Herausstreifen der Hauptzüge) es, antes bien, lo decisivo (das Entscheidende), de tal modo que los demás desaparezcán (verschwinden) ante ellos." (70)

La importancia de este "idealizar" reside en oponerse a la actitud distraída que, frente a un objeto, se conforma con lo aleatorio y superficial, con aquella que es insencial para la producción y percepción del objeto. El "idealizar" permite la consideración crítica del funcionamiento de los elementos dominantes; elementos que ejercen un pleno dominio sobre la dirección o significado que asume el todo. El "idealizar" no tiene que ver con la aparición de una imagen falsa del objeto. En efecto, se suele poner frecuentemente el acento sobre éste rasgo que definiría todo "idealizar". El propósito es otro. Para Nietzsche "idealizar" es el modo más riguroso que empleamos para obtener la imagen, el ser de una cosa; esta imagen no se sustenta en una ilusión compensatoria o en una falsa conciencia del objeto sino en una apreciación minuciosa e incluso exagerada de los rasgos principales. Algo semejante a la labor de "estilización" plena de nuestro arte prehispánico que con claridad y rigor de líneas o volúmenes pudo dominear el trazo y el espacio. Lo decisivo aquí debe ser no sólo la pertinencia plástica de estos elementos principales; pertinencia al servicio de una mimesis creadora, efectiva y operante; lo esencial es que la estilización no sea producto de una economía avara de medios de expresión sino resultado de una intensa meditación respecto a la esencialidad y necesidad de cada línea, de cada rasgo o volumen sugerido, en suma, de

cada medio expresivo entreverado en la conformación de la obra. Para alcanzar esta capacidad se requiere naturalmente una exacerbada labor de síntesis que omita conscientemente rasgos innecesarios y exagere -si es preciso- aquellos rasgos absolutamente imprescindibles:

"Pero idealizar, como lo creemos en general, no es simplemente omitir, excluir, sustraer el mínimo detalle y despreciarlo. Idealizar no es un acto defensivo; es, por el contrario una 'formidable exageración de los rasgos principales' lo que constituye su esencia. Lo que hay de decisivo reside entonces en la visión anticipatoria, en alguna suerte exorcizante de estos rasgos, en el hecho de agarrar aquello que presuimos que podemos llevar a cabo, ante lo cual podemos todavía subsistir (...) Crear, por consecuencia, es hacer resaltar los rasgos principales según una visión más simple y más fuerte..." (71)

El proceso analítico y selectivo del "idealizar" nietzscheano parece proporcionar un nuevo enfoque para concebir aquello que llamamos "inspiración". En efecto, hemos visto cómo el "idealizar" se constituye en un ejercicio crítico de la facultad creadora frente a las expectativas formales del objeto a configurar. De aquí a la "inspiración" no hay más que un paso; pero un paso decisivo porque de él dependerá la supuesta involuntariedad de la creación artística, el supuesto carácter inmotivado y súbito de la imaginación misma.

La "inspiración" entendida como esa revelación de la que Platón habla en el Ion impide cualquier manifestación crítica o selectiva por parte del rapsoda respecto al contenido y al modo en que la "inspiración" le deviene, apresándolo, haciendo de él un simple vehículo a través del cual habla el Dios o el Misterio. Esta situación peculiar hace de la "inspiración" un tránsito que se agota en la disposición inerme y resuelta de un portavoz que se limita a transmitir algo de lo cual él no puede dar razón.

Para Nietzsche es claro que, motivados por su afán de ser reconocidos, los artistas reclaman este carácter misterioso y súbito a sus intuicio-

nes. La "inspiración" constituye así un medio para atraer interés y justificar una actitud frente a los demás. En realidad, las consecuencias más importantes de esta pretendida "inspiración" que Nietzsche critica no se encuentran en la dimensión de los intereses de arrogancia y vanidad, en suma, de reconocimiento social, sino en la dimensión en que se cuestiona si la obra de arte es producto de una imaginación imponderable y súbita o, por el contrario, es resultado de un proceso detenido que enjuicia y examina cada paso en la realización de la obra<sup>72</sup>. Para Nietzsche es claro que la imaginación no cesa de ofrendar los frutos más variados; estos no constituyen -per se- frutos necesariamente maduros<sup>73</sup>. En efecto, el desfogue imaginativo no es suficiente para la configuración artística. Para que ésta aparezca se requiere un juicio ponderado que no sólo reproduzca o copie pasivamente lo que la imaginación le dicta sino que examine, discierna y module aquello que la imaginación vierte con excesiva prodigalidad; si el artista pierde de vista esta perspectiva crítica por supuesto que no dejará de obrar ostensiblemente sobre un objeto, pero este obrar se atenderá solamente a lo que su "memoria reproductora" le indique, esto es, a lo que por azar encuentre mediante su capacidad para la improvisación; ésta deviene no un campo fértil de nuevas estimulaciones o sugerencias sino una salida fácil y automática frente a los auténticos requerimientos de combinación y estructuración que la obra artística exige:

"Los artistas tienen cierto interés en aquello que se crea en sus intuiciones súbitas, en sus pretendidas inspiraciones (Inspirationen); como si la idea de la obra de arte, del poema, el pensamiento fundamental de una filosofía (als ob die Idee der Kunstwerks, der Richtung, der Grundgedanke einer Philosophie) cayeran del cielo graciosamente. En realidad, la imaginación (Phantasie) del buen artista, o pensador, no cesa de producir lo bueno, lo mediocre o lo malo, pero su juicio (Urtheilskraft), extremadamente aguzado y ejercitado, rechaza, elige, combina; se ve así hoy, por los Carnets de Beethoven, que ha compuesto sus más magníficas melodías poco a poco, sacándolas por así decir de esbozos múlti-

ples. En cuanto a aquél que es menos severo en su elección y se entrega gustoso a su memoria reproductora (der nachbildenden Erinnerung), podrá llegado el caso devenir un gran improvisador (ein grosser Improvisator); pero es un bajo nivel el de la improvisación artística respecto a la idea escogida con esfuerzo y seriedad para una obra. Todos los grandes hombres eran grandes trabajadores, infatigables cuando se trataba de inventar, pero también de rechazar, de separar, de modificar, de arreglar. (Alle Grossen waren grosse Arbeiter, unermüdetlich nicht nur im Erfinden, sondern auch im Verwerfen, Sichten, Umgestalten, Ordnen )." (74)

Para Nietzsche la "inspiración" no es un "dejarse ir", un pasar por alto las instancias de obediencia y sujeción que aun la libertad más rigurosa tiene que guardar. Conjurar lo gratuito y lo fluctuante es tarea esencial que la obra de arte debe cumplir en el marco de una libertad responsable para ordenar el caos; libertad en esencia responsable porque de ella depende la apropiada disposición de cada elemento en el conjunto. Esta "inspiración domada" requiere dureza y precisión; dureza para someterse a una legalidad constituida bajo la forma de una convención artística muy acendrada, por ejemplo; precisión para enfatizar e insinuar aquello que constituye la aportación propia de la forma; para ponderar el margen de innovación que, alejándose de la norma imperante, restituye a la obra de arte su carácter liberador y positivo<sup>75</sup>. Esta dureza y precisión artísticas no se parecen a aquella dureza y precisión que definen el ámbito del concepto. En efecto, éste tiene a su favor el invocar cierta estabilidad que fija y delimita cierta comprensión a través de un determinado significado. Pero esta estabilidad se funda, frecuentemente, en la convención arbitraria o casual o en una precisión fuera confinada irremisiblemente al código de cánulo. La frivolidad o el hermetismo mantienen esta estabilidad en el campo del concepto; también la comodidad que representa compartir nociones o metáforas comunes sumamente perdurables. El arte no puede aspirar a esta cómoda sedimentación significativa; si lo hiciera acabaría por ser una grosera repetición que elude el peligro continuo y

renovado. Es en la medida en que el arte hace frente a éste peligro (que supone una reinvencción constante de significacos) que su grado de dureza y precisión está por encima del grado de dureza y precisión que operaría en el campo del concepto:

"Todo artista sabe que su estado 'más natural', esto es, su libertad para ordenar (das freie Ordnen), establecer (Setzen), disponer (Verfügen), configurar en los instantes de 'inspiración' (Gestalten in den Augenblicken der 'Inspiration'), está muy lejos del sentimiento del dejarse-ir, -y que justo en tales instantes él obedece de modo muy riguroso y sutil a mil leyes diferentes, las cuales se burlan de toda formulación realizada mediante conceptos (die aller Formulierung durch Begriffe), basándose para ello cabalmente en su dureza y en su precisión (ihrer Härte und Bestimmtheit) (comparado con éstas, incluso el concepto más estable tiene algo de fluctuante, multiforme, equívoco-) (etwas Schwimmendes, Vielfaches, Vieldeutiges-). Lo esencial 'en el cielo y en la tierra' es, según parece, repitámoslo, el obedecer durante mucho tiempo y en una única dirección (dass lange und in Einer Richtung gehört werde)..."

(76)

La "inspiración" artística no es tan ingenua como para creer en una pretendida transcendencia respecto al movimiento y a la lucha entre las distintas convenciones artísticas que tratan de imponerse. Para Nietzsche el arte vive de una continua asimilación de coerciones consolidadas y de una incesante imposición de coerciones nuevas. La invención en el arte no está exenta de éste carácter coercitivo. Nietzsche sugiere cómo un proaamiento artístico debe, para mostrar su carácter innovador, sujetarse a una legalidad inflexible, reducirse quizá al cumplimiento de unas reglas más duras aun que las que operan en la norma artística que se trata de negar. Esto revela que el carácter de la innovación artística no tiene esa pretendida candidez y facilidad con las que a veces aparece revestida. Toda innovación supone una clara comprensión de las coerciones precedentes así como la creación de una coacción nueva que se oponga a las anteriores promoviendo el sentimiento de que nuestro poder o capacidad -y también nuestro gusto- se complacen en ésta coacción nueva que nos imponemos resueltamente, sin nin-

¿qué resentimiento por "danzar en las cadenas" que nosotros mismos nos fijamos:

"Se puede, para cada artista, poeta y escritor griego, preguntarse: ¿cuál es la coerción nueva que impone y que se vuelve atractiva a sus contemporáneos (al grado de encontrar imitadores)? Pues lo que se llama 'invención' (Erfindung) (en la métrica, por ejemplo) es siempre una de esas trabas que se pone uno a sí mismo. 'Danzar en las cadenas' (In Ketten tanzen), vuelve la tarea difícil, luego manifestar por arriba la ilusión de la facilidad (die Täuschung der Leichtigkeit), tal es el talento que ellos nos quieren mostrar. En Homero ya se puede descubrir una cantidad de fórmulas heredadas y de leyes del discurso épico en los límites de las cuales le fue preciso danzar; y él mismo crea nuevas convenciones (neue Conventionen) para los que vendrán después de él. He ahí la escuela donde se formarán los poetas griegos: dejarse primeramente imponer una coerción múltiple, por los poetas antiguos; luego, de esta insatisfacción, inventar una coerción nueva, doblegarse y triunfar con gracia, de manera que se señale y admire la coerción y el triunfo." (77)

Así, la "inspiración domada" no se resuelve únicamente en el ámbito de las representaciones aportadas por nuestra imaginación; ni tampoco en el ámbito puramente formal o estructural, esto es, material, de la obra de arte. La inspiración se configura también en función de este ámbito de coerciones vivientes en la tradición artística y en el de las coerciones recurrentes que denotan la presencia crítica e impugnadora del presente. Es a través del concepto de "inspiración" en el sentido nietzscheano que podemos decir que la noción de "necesidad" en el arte no afecta únicamente a la estructura material, externa, de la obra, sino también a la asimilación crítica que se haga en esta obra de las reglas y convenciones formales del pasado en cuanto tradición consolidada. Naturalmente esta asimilación crítica tendrá que resolverse formal, empírica y materialmente en la práctica concreta del artista, pero siempre sobre la base de una ponderación ordenada de las coercio-

nes artísticas susceptibles de negación y de las coacciones artísticas impugnadoras capaces de reemplazar a aquellas.

Esta consideración del concepto de "inspiración" prefigura el tono crítico que Nietzsche dará posteriormente a su concepto de "genealogía". En efecto, la "genealogía" constituye la posibilidad de provocar un acercamiento al devenir del fenómeno, de la cosa o de la verdad en su modalidad de concepto o creencia. Para Nietzsche este devenir representa el ámbito propio que define necesariamente la aparición de los fenómenos y las verdades. Estas verdades ya no constituyen instancias trascendentes a su constitución práctica y social, sino que responden al deseo -consciente o no- de un querer o voluntad que decide expresarse y dominar. Este dominio puede incidir en la atmósfera moldeadora de términos del lenguaje; atmósfera en la que las metáforas comunes -que son los conceptos- devienen significados consolidados aparentemente ahistóricos, o bien puede incidir en la concepción moral que acepta la instauración de supuestos -como lo 'bueno' o la 'verdad'- pasando por alto la dinámica de fuerzas actuantes (las voluntades que quieren expresarse y dominar) y la proyección plena de intereses que define a nuestra subjetividad:

"...necesitamos una crítica (Kritik) de los valores morales, hay que poner alguna vez en entredicho el valor mismo de esos valores -y para esto se necesita tener conocimiento de las condiciones y circunstancias (eine Kenntniss der Bedingungen und Umstände) de que aquéllos surgieron, en las que se desarrollaron y modificaron (...) un conocimiento que hasta ahora ni ha existido ni tampoco se lo ha siquiera deseado. Se tomaba el valor de esos 'valores' como algo dado, real y efectivo, situado más allá de toda duda;" (78)

Esta crítica de los supuestos no es exclusiva del ámbito epistemológico o moral; afecta también a los supuestos artísticos que pretenden hacer del acto creador una llama sin fricción ni viento propicio. La "inspiración" como "milagro" representa en realidad una expresión o de-

rivación súbita proveniente de la acumulación de la energía o de la capacidad creadora. Esta, en lugar de verse en el marco continuo que imponen las expectativas normales, se difiere, provocando así la apariencia de una "revelación" milagrosa. En el fondo, piensa Nietzsche, a los artistas les complace sostener esta interpretación milagrosa de la inspiración porque con ella aseguran un estatuto más a su ya tradicional peculiaridad. Para Nietzsche, esta ilusión o falso supuesto hace que se vea en la inspiración no un proceso crítico encarnado en la gestación y resolución de la obra, no una entelequia promisoría sino una derivación de fuerzas que, después de una larga retención, propicia una resolución no investida -aparentemente- de ningún trabajo previo:

"Cuando la energía creadora (die Produktionskraft) se acumula durante un cierto tiempo, habiendo impedido el curso algún obstáculo, se vierte al fin en una ola tan súbita como si se produjese una inspiración inmediata sin ningún trabajo interior previo (eine unmittelbare Inspiration, ohne vorhergegangenes inneres Arbeiten), es decir, un milagro (ein Wunder). En eso consiste la ilusión bien conocida en el mantenimiento de la cual están un poco demasiado interesados, se ha visto, todos los artistas. El Capital (Das Capital) no hace justamente más que acumularse (angehäuft), no ha caído del cielo de repente. Hay, por lo demás, una inspiración aparente del mismo género en otras materias, por ejemplo en el dominio de la bondad, de la virtud, del vicio." (79)

La inspiración así entendida se aproxima a la gratuidad, al gesto brusco de la escritura automática de los surrealistas que parece provenir del puro resuello existencial. Qué mejor acompañante de esta inspiración que la manía improvisadora; en efecto, la improvisación también se pondera a sí misma, busca su reconocimiento, pretende eventualmente fundar la perfección. Cuando hacemos depender el grado de perfección de una obra, del nivel de improvisación en que ha surgido, cometemos un doble error, a saber, pensar que algo puede improvisarse,

es decir, configurarse sin necesidad ni plan, y pensar que en esta espontaneidad pueda residir la perfección. Se pierde así la oportunidad de hacer de la improvisación una fuente alimentadora de audacia y un detonante para la experimentación lúcida y fecunda:

"Estamos acostumbrados, ante toda cosa perfecta, a omitir la cuestión de su génesis, y a gozar de su presencia como si hubiera surgido del suelo en un golpe de varita mágica. Es verosímil que continuemos en experimentar aquí los efectos de una emoción mitológica arcaica. Experimentamos aún de cerca el mismo sentimiento (por ejemplo en un templo griego como el de Pestum) como si una bella mañana un Dios jugando edificara su permanencia en estos bloques enormes; o, otras veces, como si un alma, por un encantamiento súbito, se encontrara encerrada en una piedra y buscara ahora hacer la hablar para ella. El artista sabe que su obra no tendrá su pleno efecto mas que si ella suscita la creencia en alguna improvisación (den Glauben an eine Improvisation), en un nacimiento cercano al milagro por su subitaneidad; así, no escatimará ayudar a esta ilusión e introducir en el arte, desde el principio mismo de la creación, estos elementos de agitación inspirada, de desorden titubeando a ciegas, de sueño vigilante. Todos artificios engañosos destinados a disponer el alma del espectador o del auditor de tal suerte que ella crea en el surgimiento súbito de la perfección (das plötzliche Hervorspringen des Vollkommenen). La ciencia del arte (Die Wissenschaft der Kunst) debe contradecir esta ilusión con toda la nitidez posible y poner en evidencia los sofismas y las complacencias del intelecto, en virtud de las cuales éste va a caer en las redes del artista." (80)

No hay que confundir a la improvisación con la genuina experimentación que, revestida de lo que Nietzsche llamó "instinto adivinatorio", es capaz no sólo de incitar a la acción sino también de hacer de ésta una figura que puede calcular y modular cada uno de sus trazos.

Nietzsche es consciente de los riesgos de una actuación unilateral por parte de una espiritualidad entregada al puro azar vicioso y por

parte de un rigor lleno de prejuicios que en lugar de diferir provechosamente la acción, mata a ésta en la inanición del cálculo atroz del usurero. Nietzsche propone una coexistencia entre esta experimentación incisiva y rápida y el rigor que atempera nuestras decisiones. La observancia de esta dialéctica hará posible no sólo la presencia de filósofos de auténtico "espíritu libre", sino también la presencia de artistas plenos en su labor afirmativa y renovadora:

"...la mayor parte de los pensadores y doctos no conocen por experiencia propia esa coexistencia (Beieinander) genuinamente filosófica entre una espiritualidad audaz y traviesa (einer Kühnen ausgelassenen Geistigkeit), que corre presto (presto), y un rigor y necesidad dialécticos (einer dialektischen Strenge und Nothwendigkeit) que no dan ningún paso en falso, y por ello, en el caso de que alguien quisiera hablar de esto delante de los mismos, resultaría indigno de fe."  
(81)

El concepto de "inspiración" no estuvo exento de sufrir cambios a lo largo de la obra de Nietzsche. En efecto, ya desde la época de El Nacimiento de la Tragedia la "inspiración" es tratada más en el sentido de constituir un apresamiento de la subjetividad por parte del fondo metafísico o "Voluntad" a lo Schopenhauer, que en el sentido de aportar una instancia para la configuración de la energía creadora y de la forma artística. Esto tenía que ser así en virtud de la influencia de Schopenhauer en Nietzsche a través -sobre todo- del concepto de "Voluntad" o "Uno Primordial". En efecto, en El Nacimiento de la Tragedia la asunción de la tragedia por los griegos se realiza en base a un saber claramente definido que determina el destino del género dramático. Este atraviesa por una paulatina corrupción hasta su total decadencia después de haber emergido de ese magma entre ritual y éxtasis mítico, de esa noche abigarrada de sátiros y ditirambos. Nietzsche realiza aquí una labor de genealogía de la tragedia en sentido estricto, en virtud de su intenso interés por mostrar no sólo el nacer y morir de un género, a saber, la tragedia, sino su eventual renacimiento a través del drama wagneriano. Este enfoque representa una verdadera a-

plicación de las actitudes "anticuaria", "monumental" y "crítica" frente al pasado. Está latente siempre la ponderación sobre lo que debe ser conservado del drama griego (el concepto de "justicia trágica" por ejemplo), sobre lo que debe ser críticamente rechazado (por ejemplo la intervención cada vez más frecuente del logos conciliador o "deux ex machina") y sobre lo que debe ser examinado para proyectarlo al porvenir (por ejemplo la unión estrecha entre música y palabra a través de la crítica a la cultura de la ópera y la ponderación del concepto de 'drama wagneriano'). Al lado de esta visión crítica y genealógica de la tragedia está la consideración metafísica del arte en general y del artista en particular. Esta consideración postula al arte como el auténtico valor vital y como el suplemento natural de la supuesta radicalidad aprehensiva de la ciencia. Que el arte complete aquello que la ciencia es incapaz de alcanzar, a saber, la buena conciencia frente a la apariencia, representa el supremo triunfo del arte sobre cualquier otra actividad<sup>82</sup>. Esta confianza en el arte como actividad que nos redime de los lazos atávicos con la verdad y el concepto no dejará de estar presente en toda la obra de Nietzsche. Pero en El Nacimiento de la Tragedia Nietzsche comparte con Schopenhauer y Kant la creencia de que el mundo constituye un "fenómeno", una tela que oculta la presencia -imprescindible pero actuante- de la "cosa en sí", de la Voluntad o "Uno Primordial". Es en este sentido que para Nietzsche somos:

"...imágenes y proyecciones artísticas (Bilder und Künstlerische Projectionen), y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte (-Bedeutung von Kunstwerken) -pues sólo como fenómeno estético (aesthetisches Phänomen) están eternamente justificados (gerechtfertigt) la existencia y el mundo..." (83)

Detrás de esta tela en la que actuamos y nos desvivimos está siempre la fragancia avasalladora del Dios, de Dionisos, de lo Uno Primordial, de esa Voluntad ardiente en configuraciones mundanas que, como verdade-

ro artista, estructura en el mundo el aliento de su inspiración encarnada en cosas y hombres.

Frente a la pretensión de Schopenhauer de dividir a las artes en función del peso específico de lo subjetivo y lo objetivo, es decir, del grado de apego a la dimensión egoísta o del grado de desapego respecto a esta dimensión en tanto querer individual, Nietzsche radicaliza en la época de El Nacimiento de la Tragedia la opinión de Schopenhauer y propugna por una visión absolutamente "objetiva" del arte, es decir, por una visión que destierre definitivamente el campo de intervención de las finalidades e intereses del individuo, de su querer particular. De este modo el artista deviene un "medium", una entretela a través de la cual el auténtico sujeto, el fondo dionisiaco o lo Uno Primordial, festeja su redención, es decir, colma su ser expresado, en la apariencia:

"...la antítesis de lo subjetivo y de lo objetivo (der des Subjectiven und des Objectiven), es impropio en estética, pues el sujeto, el individuo que quiere y que fomenta sus finalidades egoístas, puede ser pensado únicamente como adversario (als Gegner), no como origen del arte (nicht als Ursprung der Kunst). Pero 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 medium (Medium) a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia." (84)

Para el individuo que quiera acceder al campo del arte le es preciso dejar justamente de ser eso, individuo, y hacerse artista. Sólo como artista, en el sentido de ser un "medium", el sujeto se redime de su voluntad (con minúscula) y se constituye en la traducción de esa otra redención que se ejecuta por medio de él, a saber, la del Fio o la Voluntad con el mundo, a través del artista-medium que funge como apariencia. Pero un traductor no habla por sí mismo; se atiene al mensaje que se suscita en otra parte y que le es entregado irremisiblemente.

Frente a la idea conferida, el traductor sólo puede efectuar cambios sonoros que se ajusten lo más posible a lo que se quiere decir. Su libertad se pone al servicio de aquel que emite el mensaje. Su inspiración no existe como vehemencia y transgresión de significados, sino como receptáculo que adopta la forma exigida por el emisor, por el que habla y funda el mensaje. Estamos frente a una concepción de la "inspiración" que parece volver a la noción platónica del rapsoda como "medium" que es presa del Dios que habla a través de él; presa y portavoz incapaz de dar razón de aquello que profiere y comunica<sup>85</sup>. Pero el artista no tiene su dimensión más alta en servir simplemente como traductor o "medium" que vincula la "Idea" o "Voluntad" con el mundo. En efecto, su magnificencia reside en ser no sólo "medium" sino réplica, es decir, instancia análoga que repite y modela aquel proceso por medio del cual la Voluntad se sabe ejerciendo una proyección sobre algo o alguien que le sirve de apariencia. Así, cuando el artista se funde con aquel artista primordial, es decir, con la "Idea" o "Voluntad" actuantes, deja de ser simplemente un engranaje para hacer de su labor una verdadera réplica de esa configuración mayor que es la obra de arte de la Voluntad que se estructura en el mundo. Estamos entonces en el dominio del "genio" que representa no sólo un papel, sino que elige y construye éste y, al ejecutarlo, se ve a sí mismo como otro desde la distancia reflexiva del espectador. Como sujeto (en tanto instancia determinativa y estructurante) y como objeto (en tanto que es sobre sí mismo donde reside su consciente labor transformadora), este artista -en el nivel del "genio"- constituye un microcosmos paralelo a aquel macrocosmos que se realiza y se consume incesantemente en la escena del mundo:

"El genio (der Genius) sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo (mit jenem Urkünstler der Welt verschmilzt); pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa,

igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar la vuelta a los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador (jetzt ist er zugleich Subject und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer)." (86)

En cualquier caso, ya se trate de la "inspiración" que se apodera del artista como "medium" y lo hace hablar, o bien de esta "inspiración" que, como réplica de la conformación artística del mundo, instala cierta capacidad transformadora y anticipatoria, lo que tenemos es una "inspiración" atendida al curso trascendente del mundo; curso que, como instancia dominada por lo Uno Primordial o la Voluntad, no es capaz de propiciar un funcionamiento plenamente autónomo de las diversas expectativas de "inspiración" histórico-concretas. En efecto, en la época de El Nacimiento de la Tragedia, Nietzsche está convencido de la inmediatez de la Voluntad, esto es, de la revelación, de la exoteria de esta Voluntad a través de varias vehiculaciones que dimanan en forma natural -casi irremisiblemente- del elocuente surtidor metafísico, del magma dionisiaco o lo Uno Primordial:

"En la base de los instintos, de la aparente inmediatez de la voluntad (éste es el ataque mortal a Schopenhauer), se encuentran los juicios primordiales del hombre, sus valoraciones." (87)

En el contexto de estas convicciones expuestas en El Nacimiento de la Tragedia, era muy difícil hacer de la "inspiración" algo más que una emanación del fondo del mundo o una copia (réplica) subsidiaria de la proyección y el entramado de este mismo fondo. Con el distanciamiento frente a Schopenhauer, Nietzsche empieza a enfatizar el carácter crítico y estratégico del concepto de "inspiración" (sobre todo a partir de Humano, demasiado Humano); crítico porque permite desenmascarar las supuestas excepcionales de la producción artística así como la aparente carencia de motivos y la ausencia de una praxis orgánica y configuradora, immanente al proceso mismo de creación; estratégico por-

que permite un acceso racional al ámbito de decisiones que determinan porqué un objeto o una creencia revisten tal o cual forma, tal o cual estructura.

Después del período llamado "positivista" de Humano, demasiado humano, Nietzsche sigue recurriendo directa o indirectamente al concepto de "inspiración". Particularmente en La Gaya Ciencia se muestra la fuerza de este concepto que aparece a través de otro, a saber, el de "contemplación". En efecto, la "contemplación" no tiene para Nietzsche esa inercia vacua y frígida que, como un rostro impávido, impide cualquier gesto.

La "contemplación" constituye un delirio, una resuelta actividad que tiene su fuente nutricia en una capacidad peculiar, a saber, la de pensar cuando vemos y oímos. Así, leemos en el aforismo titulado "Delirio de los contemplativos" (Wahn der Contemplativen):

"Los grandes hombres se distinguen de los pequeños por el hecho de que ven y oyen infinitamente más, al mismo tiempo que piensan cuando ven y oyen (Die hohen Menschen unterscheiden sich von den niederen dadurch, dass sie unsäglich mehr sehen und hören und denkend sehen und hören.)" (88)

El hombre se esfuerza en completar su visión del mundo; lucha por colmar su percepción de las cosas; intensifica su capacidad de apreciación. Naturalmente esto lo puede conducir a la dicha plena pero también al sufrimiento más intenso. En cualquier caso, lo importante es ésta perseverancia en el análisis, ésta vehemencia no sólo en el ver y oír, sino también en el interpretar.

Al mirar como espectador y oyente el teatro de la vida, el hombre está consciente de no ser únicamente un "voyeur" inerte o un "convertido de piedra" sino un poeta creador que no se deja arrastrar y llevar por la vida; con toda su fuerza arrostra y conduce a esta vida, la conjura enfrentándose a ella con el pecho de un espadachín indómito,

sin reducirse a la pusilanimidad del hombre que manipula y trastea simplemente a las acciones; en efecto, éste carece del impulso que caracteriza a esa imaginación que, al percibir algo, está ya incendiando con mil y una posibilidades diversas la aparente insignificancia o irrelevancia de ese algo aparecido. De nuevo, es el "instinto adivinatorio" el que está aquí presente como supremo tacto para ponderar en las acciones infinitas consecuencias y para estimular en el intérprete la fuerza creadora que no sólo percibe, sino que, al percibir -como en la psicología de la Gestalt- configura<sup>89</sup>. Dejemos que la "contemplación" delire con toda la razón del mundo:

"El hombre superior (der höhere Mensch) se hace al mismo tiempo cada vez más feliz y más desgraciado. Pero además un delirio (ein Wahn) le acompaña continuamente. Piensa que se encuentra como espectador y oyente (als Zuschauer und Zuhörer) ante el gran teatro de acción y sonido que es la vida (vor das grosse Schau- und Tonspiel gestellt zu sein, welches das Leben ist). Llama contemplativa (contemplative) a su naturaleza y considera asimismo que él mismo es también propiamente el poeta creador (der eigentliche Dichter) y continuador de la vida (und Fortdichter des Lebens ist), que se distingue grandemente sin duda del actor de este drama (vom Schauspieler dieses Drama's), del que se dice hombre manipulador (handelnden Menschen), pero más todavía de un mero observador o invitado de honor ante el escenario (vor der Bühne). A él se le debe reconocer efectivamente como poeta (Dichter), vis contemplativa (vis contemplativa), y la consiguiente repercusión en su obra, pero al mismo tiempo y sobre todo la vis creativa (die vis creativa), que falta al manipulador (dem handelnden Menschen fehlt), y esto pueden decirlo también la simple vista y la fe de todo el mundo. Nosotros, los que percibimos pensando, somos quienes efectiva y continuamente hacemos algo que todavía no existe (Wir, die Denkend-Empfindenden, sind es, die wirklich und immerfort Etwas machen, das noch nicht da ist); el mundo entero siempre creciente (die ganze ewig wachsende Welt), de apreciaciones (Schätzungen), colores, acentos, perspectivas

(Perspectiven), jerarquizaciones (Stufenleitern), afirmaciones y negaciones (Bejahungen und Verneinungen). Esta obra poética (Dichtung) inventada por nosotros se la aprenden a cada paso los que se dicen hombres prácticos (practischen Menschen) (nuestros actores teatrales como hemos dicho), se ejercitan en ella hasta hacerla carne suya y la trivializan (Alltäglichkeit)." (90)

Percibir pensando constituye la capacidad que eleva al hombre sobre el nivel de las expectativas consabidas y rutinarias. La vida es un gran teatro en el que el hombre superior asume su papel de espectador; éste no constituye una instancia inerte y pasiva que sigue de modo ineluctable una cadena de acontecimientos. Como verdadero contemplador, el espectador construye, modela y configura acontecimientos. Estos no se agotan en un manipuleo expedito o en un seguir la costumbre. Invirtiendo los papeles tradicionales, Nietzsche sugiere que el verdadero actor y protagonista es éste espectador que posee capacidad y potencia contemplativa; ésta capacidad le restituye la fuerza de la atención, la vehemencia de la presencia. A través de esta potencia contemplativa podemos aprehender cada gesto del ámbito expresivo y vital en el que nos desenvolvemos, percibiendo no sólo lo que se nos ofrece ostensiblemente, sino además anticipando y configurando aquello que aun no existe, pero que ya se advina en virtud de los signos conocidos y de nuestra interpretación de estos. Actuamos entonces como verdaderos poetas o videntes que hacen de este calcular y anticipar -sobre la base de lo que ven y oyen- un auténtico hacer, una praxis transformadora que en su carácter de interpretación y vaticinio propositivo tienen su fuerza más grande. La potencia creativa que define a este "percibir pensando" se resuelve en ese ámbito sutil de jerarquizaciones, perspectivas, en suma, de apreciaciones de valor. En efecto, el valor no constituye una esencia trascendente a las acciones u objetos sino el resultado de la aplicación del trabajo humano a acciones o materiales concretos:

"Lo único que tiene valor en el mundo actual, no lo tiene en sí, según su naturaleza, pues la naturaleza nunca tiene valor, sino que se le ha dado valor alguna vez, se le ha dispensado, y hemos sido nosotros los donantes y dispensadores del mismo (...). Desconocemos nuestra fuerza mejor y nos estimamos en un grado muy bajo los contemplativos. No somos ni tan orgullosos ni tan felices (wir sind weder so stolz, noch so glücklich) como podríamos serlo."  
(91)

La inspiración que domine a la imaginación y da forma y estructura a la obra de arte, es una "contemplación" en el sentido de constituir una vehemencia participativa en el proceso de creación y es también una potencia creadora que interpreta y anticipa, sobre la base de los posibles, los rumbos y configuraciones que va tomando la obra.

Este enfoque dinámico de la inspiración sufre un cambio notable cuando Nietzsche escribe el Zaratustra. En efecto, se trata ahora de mostrar el tono asertivo del pensador y del poeta que, casi como un místico, transmite una verdad revelada.

En el Zaratustra Nietzsche va a comunicar una gama riquísima de estados de alma que, para soportarse, requiere de lo que Nietzsche llama la "gran salud"<sup>92</sup>. El Zaratustra no es únicamente una crítica acerca del cristianismo o del "ideal ascético" en general. Es también la propuesta enfática de fundar la existencia humana sobre el magma dionisiaco. Este magma tiene una propuesta concreta, a saber, el "superhombre"; éste representa el estado al cual se tiende, pero también el nivel extraordinario -henchido de fuerza y forma- desde el cual Nietzsche escribe. Esta lucidez del mensaje, este tono irremisible tienen su fundamento en la disposición peculiar del pensador y poeta que sabe que ha llegado al límite de las formulaciones puramente teóricas.

El Zaratustra nace no de una digresión académica ni de un afán de retrospectación arqueológica; nace de un pathos vaticinador que provoca que el escritor no invente una forma (o una expresión o estilo) sino

que la adivine acatando el dictado inequívoco que se apodera de él:

"-¿Tiene alguien, a finales del siglo XIX, un concepto claro de lo que los poetas de épocas poderosas denominaron Inspiración (Inspiration)? En caso contrario, voy a describirlo. -Si se conserva un mínimo residuo de superstición (Rest von Aberglauben), resulta difícil rechazar de hecho la idea de ser mera encarnación (bloss Incarnation), mero instrumento sonoro (bloss Mundstück), mero medium de fuerzas poderosísimas (bloss medium ubermaechtiger Gewalten zu sein). El concepto de revelación (Der Begriff Offenbarung), en el sentido de que de repente, con indecible seguridad y finura (Sicherheit und Feinheit), se deja ver (Etwas Sichtbar), se deja oír algo, algo que le conmueve y trastorna a uno en lo más hondo, describe sencillamente la realidad de los hechos. Se oye, no se busca (Man hört, man sucht nicht); se toma, no se pregunta quién es el que da (man nimmt, man fragt nicht, wer da giebt); como un rayo refulge un pensamiento (wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf), con necesidad (mit Nothwendigkeit), sin vacilación en la forma (in der Form ohne Zögern), -yo no he tenido jamás que elegir (ich habe nie eine Wahl gehabt). Un éxtasis (Eine Entzückung) cuya enorme tensión (Spannung) se desata a veces en un torrente de lágrimas (...) un completo estar fuera de sí (ein vollkommenes Ausser-sich-sein), con la clarísima conciencia (mit dem distinktesten Bewusstsein) de un sinnúmero de delicados temores y estremecimientos que llegan hasta los dedos de los pies;" (93)

La inspiración no sólo constituye una fuerza que avasalla; su significación más profunda reside en impulsar las vertientes rítmicas que, expandiéndose, afrontan y atemperan la tensión presente. Un ritmo amplio revela la presencia de una inspiración que impele a arrostrar la gravedad expresiva; ésta no sólo denota un llevar la semilla, sino también la floración desgranada en frutos elocuentes. Esta floración deviene involuntaria, pero es en esta voz irremisible donde canta más profundamente la libertad. Hay una involuntariedad de la imagen, del símbolo. En efecto, el "símbolo" nos restituye la capacidad invocativa

que, al reclamar, encuentra. No hace falta la mediación del concepto que expresa algo mediante la suspensión de los significados. En efecto, para expresar un sentimiento lo que hacemos normalmente es buscar en nuestro repertorio de términos aquel que conviene más al tipo de experiencia suscitada. Pero esto exige un perturbador retardamiento que origina equívocos y suspicacias. Algo muy diferente ocurre con la prestancia con que concurren los símbolos para dar expresión a nuestras vivencias. Cada símbolo va apareciendo con una pertinencia extraordinaria que colma nuestro requerimiento por significar. Debido a esta excepcional pertinencia expedita, tenemos la apariencia de que en realidad no somos nosotros los que provocamos esta afluencia de imágenes; pensamos, por la tremenda sencillez y prestancia con que sentimos dar a luz estas imágenes, que es otro el que habla a través de nosotros. En el fondo, hay aquí un enorme trabajo que el poeta desarrolla al formar a todos sus sentidos en la disciplina de la búsqueda continua de meandros significativos; disciplina que continuamente se resuelve en formulaciones que retroalimentan y renuevan los significados anteriores. Esta perenne disposición a los contenidos del mundo y a la labor infinita de su traducción en nuestra sensibilidad y nuestro entendimiento, tiene que suscitar alguna vez ese sentimiento de involuntariedad que nos hace pensar que no somos nosotros los que escogemos los símbolos, sino que son estos los que, más allá de la instancia del conjuro, se adueñan de nuestra lengua; en efecto, es preciso un grado no desdeñable de superstición para poder encarar esta alquimia del verbo:

"...un instinto de relaciones rítmicas (ein Instinkt rhythmischer Verhältnisse), que abarca amplios espacios de formas (der weite Räume von Formen)- la longitud, la necesidad de un ritmo amplio (die Länge, das Bedürfniss nach einem weitgespannten Rhythmus) son casi la medida de la violencia de la inspiración (das Maass für die Gewalt der Inspiration), una especie de contrapeso a su presión y a su ten-

sión... Todo acontece de manera sumamente involuntaria (unfreiwillig) pero como en una tormenta de sentimiento de libertad (einem Sturme von Freiheits-Gefühl), de incondicionalidad (von Unbedingtsein), de poder (von Macht), de divinidad (von Göttlichkeit)... La involuntariedad de la imagen (die Unfreiwilligkeit des Bildes), del símbolo (des Gleichnisses), es lo más digno de atención; no se tiene ya concepto alguno (man hat keinen Begriff mehr); lo que es imagen (was Bild), lo que es símbolo (was Gleichnis ist), todo se ofrece como la expresión más cercana, más exacta, más sencilla (als der nächste, der richtigste, der einfachste Ausdruck)." (94)

POSIBILIDAD DE UNA "VOLUNTAD DE PODER" CONFIGURANTE

El concepto de "estilo" no constituye para Nietzsche solamente una instancia que registra la aparición y configuración peculiar de una tendencia artística. El estilo no es únicamente la forma susceptible de devenir rasgo o expresión consolidada. En efecto, el significado profundo del estilo es constituir un puente que sirve para comunicar estados y vivencias internas de 'pathos' a través de signos:

"Comunicar (mitzuthellen) un estado, una tensión interna de pathos (eine innere Spannung von Pathos), por medio de signos (Zeichen), incluido el tempo (ritmo) (das tempo) de esos signos - tal es el sentido de todo estilo (das ist der Sinn jedes Stils)..." (95)

Para comunicar verdaderamente, el estilo debe lograr una eficacia en el terreno de sus medios de expresión, una puntería para elegir los mejores dispositivos de exposición. En la medida en que estos dispositivos constituyan verdaderas fuentes de transmisión y no "corsés" ociosos, en esa medida podrán suscitar la impresión de ser instancias irreversibles para una auténtica comunicación artística. Tal es el caso de la métrica que, como coacción, impone la fuerza de una respiración que conmina al poeta a revelar su canto. Se trata de que el estilo no yerre en la elección de los signos. No se trata, naturalmente, de que se establezca una mera pericia mecánica para saber contar sílabas y estructurar versos de todo tipo. Se trata de enfatizar que el proceso de creación artística -en tanto "estilo" o instancia que comunica- no se resigna únicamente a adoptar la forma o el gesto más a la mano, sino que aun en el caso de que no disponga de un gesto ya consolidado, dicho proceso puede propiciar la aparición del "tempo" o ritmo que le sea más pertinente:

"Es bueno todo estilo (gut ist jeder Stil) que comunica realmente un estado interno (der einen inneren Zustand wirklich mittheilt), que no yerra en los signos (nicht vergreift), en el tempo de los signos, en los gestos (über das tempo der Zeichen, über die Gebärden) - todas las leyes del período son arte del gesto (alle Gesetze der Periode sind Kunst der Gebärden)-. Mi instinto es aquí infalible (Mein Instinkt

"...ist hier unfehlbar)." (96)

El estilo tiene una realidad propositiva, una fuerza que hace emerger -sin rodeos- las formas resueltamente obtenidas. A través del estilo se implanta en el universo social y humano una estructuración ética y otra estructuración propiamente artística. La estructuración ética consiste en la capacidad anímica de constituirse en una instancia que ejerce sus decisiones para hacer resaltar su autonomía, su poder ser "señor". Así, el hombre deviene individuo no por la promoción circunstancial que le confiere tal o cual contenido sino en virtud de su propia gestoría que no aguarda el "ospaldarazo" para destacar o crear una presencia<sup>97</sup>. Nietzsche dirá acerca del "hombre objetivo" (Der objektive Mensch) que:

"...es un instrumento, un instrumento de medida y una obra maestra de espejo (Mess-Werkzeug und Spiegel-Kunstwerk) (...) no es una conclusión -y menos aún es un comienzo, una procreación y causa primera, no es algo rudo, poderoso, plantado en sí mismo, que quiere ser señor; antes bien, es sólo un delicado, hinchado, fino, móvil recipiente formal (beweglicher Formen-Topf), que tiene que aguardar a un contenido (einen Inhalt) y a una sustancia (Gehalt) cualesquiera para 'configurarse' ('zu gestalten') a sí mismo de acuerdo con ellos, -de ordinario es un hombre sin contenido ni sustancia, un hombre 'sin sí mismo'." (98)

A esta autarquía en el plano ético corresponde la necesidad de establecer en la obra de arte una racionalidad que pondere la dialéctica que debe existir entre los requerimientos narrativos (los que se refieren a aquello que quiere ser comunicado -contenido-) y los requerimientos expresivos o formales (que se refieren al ámbito de "maneras" o procedimientos en el que se resuelve finalmente la configuración de una obra -forma-). Cuando se sobreestiman los aspectos narrativos se corre el riesgo de desembocar en el alegorismo. En efecto, el alegorismo promueve la revelación de una idea a través de cierta exposición que debe saber mantener el vínculo continuo entre la comunicación inmediata (sentido literal) y aquella significación subyacente a esta comunica--

ción (sentido alegórico)<sup>99</sup>.

Cuando se sobreestiman los aspectos expresivos o formales se corre otro riesgo, a saber, el de promover una gratuidad en el manejo de los procedimientos que, por lo general, desemboca en el abigarramiento de formas, en el deseo perentorio de perderse en la línea o la voluta. Nietzsche ve en el arte del barroco esta peligrosa búsqueda de efectos dramáticos y esta urgencia de convocar indiscriminadamente al mundo de las formas:

"Quien no se sepa, en tanto que pensador y escritor, nacido o formado para la dialéctica y el desarrollo de las ideas (zur Dialektik und Auseinanderfaltung der Gedanken), recurrirá involuntariamente a procedimientos retóricos y dramáticos (Rhetorischen und Dramatischen); pues su asunto es en definitiva hacerse comprender (sich verständlich) y obtener por ello el poder, poco importa que sea atrayendo las almas por vías uniformes o asaltándolas de improviso (...) Ello es verdad también tanto en las artes plásticas como en las poéticas; el sentimiento de una dialéctica defectuosa (das Gefühl mangelnder Dialektik) o de la insuficiencia de la expresión y de la narración junto a una necesidad sobreabundante y urgente de formas (Formentriebe), produce ese género de estilo que se llama estilo barroco (Barockstil)." (100)

En el arte del barroco ve Nietzsche la corrupción no sólo de un estilo particular (en el sentido en que en la historia del arte se suele hablar de "estilo") sino la corrupción del estilo en su sentido arriba apuntado, es decir, en el sentido de constituir una auténtica comunicación de algo por medio de signos. Se le reconoce al barroco esa perspicacia para saber determinar el nuevo tono dramático, para postular esa vehemencia de las pasiones que se traduce en una atención cada vez más creciente hacia las grandes masas o hacia los conglomerados en los que la fuerza humana se reduce -puerilmente- a la ostentación puramente cuantitativa, a la presentación de muchos personajes, de muchas figuras:

"El estilo barroco nace cada vez que desflorece el gran arte (grossen Kunst), cuando las exigencias del arte de la expresión clásica (der Kunst des classischen Ausdrucks) se han convertido en demasiado grandes; es un fenómeno natural que se contemplará sin duda con melancolía (precursor como es de la noche), pero al mismo tiempo con admiración por este talento original de sustitución en la expresión y la narración. En esta categoría entra ya la elección de asuntos y temas de una extrema tensión dramática en los cuales no ocurriría la misma necesidad de arte para el corazón conmovido, porque el cielo y el infierno están demasiado cerca del sentimiento; a continuación la elocuencia de las pasiones y gestos poderosos (die Beredtsamkeit der starken Affecte und Gebärden), la sublimidad fea (des Hässlich-Erhabenen), grandes masas (der grossen Massen), en suma la cantidad tal cual (der Quantität an sich), -como se le ve anunciarse ya en Miguel Angel, el padre o el abuelo de los artistas barrocos italianos..." (101)

Esta falta de tacto artístico, esta ausencia de una dialéctica realmente fecunda entre las prerrogativas formales y las de contenido, propicia el vicio de la "generalización". Este vicio pasa por alto los matices que, en la dimensión ética, conforman la elección moral y las decisiones anímicas. Al arte del barroco corresponde -según Nietzsche- ese modo barroco e irracional en la moral que se presenta investido de una competencia trascendente que se dirige a todos y que, en tanto pretendida regla universal, pierde de vista la dimensión situacional en la que cada individuo elige y resuelve sus expectativas de acción. Lo barroco no consiste únicamente en la saturación de la forma y en el temple exagerado de las situaciones; también consiste en esa mala interpretación de la "liberalidad" que hace de ésta una capacidad de intromisión superficial en el actuar de los demás (generalización) echando así a perder una auténtica disposición para involucrarse en el todo social sin perder de vista la visión de conjunto y la emergencia de lo excepcional:

"Todas esas morales que se dirigen a la persona individual para procurarle su 'felicidad', según se dice (...). Todas ellas, barrocas e irracionales en la for-

"...ma (allesamt in der Form barock und unvernünftig) - porque se dirigen a 'todos', porque generalizan (sie generalisiren) donde no es lícito generalizar (generalisirt) -, todas ellas hablando en un tono incondicional, tomándose a sí mismas como algo incondicional, todas ellas, condimentadas no sólo con un único grano de sal, antes bien tolerables y a veces hasta seductoras sólo cuando aprenden a oler a algo exageradamente condimentado y peligroso, a oler principalmente 'al otro mundo'..." (102)

La "generalización tiene el inconveniente de entregarse al muestreo estadístico o a la excesiva confianza en lo consabido, en las reglas de acción que parecen permanecer ajenas al cambio. La "generalización" se desentiende sobre todo de ese "tomar distancia" que ponderaba Nietzsche para entender plenamente el arte no de "conciliar" sino de hacer resaltar lo múltiple de las fuerzas y las tensiones. Al "conciliar" se obtiene aparentemente la tranquilidad que proporciona el pacto o la síntesis; pero todo "conciliar" sólo puede operar con la convicción de que las diferencias sobre las que actúa han sido superadas, trascendidas o asimiladas en una instancia alterna que ha escapado así de la perturbadora presencia del conflicto, de lo ambivalente. Lo opuesto a esta operación conciliatoria sería la ostensible persistencia de la antinomia que, por ejemplo en su versión Kantiana, constituye una apertura hacia la ponderación crítica de la verdad, entendida ésta no como instancia abstracta o trascendente sino como expectativa en la que continuamente se debate el alcance y la construcción de nuestro conocimiento:

"Para la tarea de una revaloración de los valores (einer Umwerthung der Werthe) eran tal vez necesarias más facultades que las que jamás han coexistido en un sólo individuo, sobre todo también antítesis de facultades (vor Allem auch Gegenseitige von Vermögen) sin que a estas les fuera lícito perturbarse unas a otras, destruirse mutuamente. Jerarquía de las facultades; distancia; el arte de separar sin enemistar (Rangordnung der Vermögen; Distanz; die Kunst zu trennen, ohne zu verfeinden); no mezclar nada, no

'conciliar' nada (Nichts vermischen, Nichts 'verschönnen'); una multiplicidad enorme, que es, sin embargo, lo contrario del caos (eine ungeheure Vielheit, die trotzdem das Gegenstück des Chaos ist) - ésta fue la condición previa, el trabajo y el arte prolongados y secretos de mi instinto (dies war die Vorbedingung, die lange geheime Arbeit und Künstlerschaft meines Instinkts)." (103)

La distancia crítica no debe omitir viciosamente ni pretender articular artificialmente un entramado en base a junturas o pegotes. Para la inversión de los valores Nietzsche recurre a esa disposición peculiar en la cual dejamos que las cosas digan su nombre. Naturalmente, las valoraciones ascéticas saben esconder y disimular sus verdaderas motivaciones; pero aun así, el genealogista debe dejar que estas motivaciones persistan en su particular reticencia; porque el mismo ser reticente condiciona cierto modo fenoménico en que la reticencia pretende parecer ser otra cosa. De esta manera, la genealogía crítica sabe que el primer paso para su labor de interpretación consiste en dar libre curso a la exhuberancia con que se muestran las instancias valorativas. Frente a este crisol tiene que surgir un tacto crítico que separe; se trata de un separar que, en ocasiones, tiene que prender con alfileres las diseciones realizadas. En efecto, el análisis de Nietzsche muestra cómo en la historia de la moral ocurren no superaciones o avances lineales sino flujos revolventes que, como expresiones del ideal ascético, cambian de rostro y se transfiguran a veces imperceptiblemente. Así, las diseciones hechas por la labor crítica deben acostumbrarse a ese sabor de lo provisional que antes de ejercer el corte o la costura definitiva tiene cuidado de hilvanar con respuntes. Esta actitud peculiar no reduce la objetividad de la labor crítica en virtud de que ésta se atiene a la proclividad exhibicionista de los valores o al hermetismo de estos que, no obstante, siempre se traduce y tiende a ostentarse de algún modo.

Lograr una multiplicidad enorme a partir de este arte de separar, constituye una de las herramientas fundamentales de la transvaloración; des-

pues vendrá la selección crítica que de esta multiplicidad entresaca aquello susceptible de desaparecer o bien aquello que puede revitalizar la nueva consideración valorativa. Algo similar ocurre con nuestra memoria. En efecto, para Nietzsche la capacidad de recordar constituye una instancia crítica que no sólo acumula contenidos existenciales sino que, fundamentalmente, discrimina en estos contenidos aquellos que deben ser abandonados y aquellos que podemos conservar y proyectar hacia el porvenir. La memoria o capacidad de recordar requiere de una instancia que entresaque, que gobierne, ya sea eliminando selectivamente contenidos a través de la facultad de olvido, o bien perpetuando de un modo vigilante los recuerdos admisibles. Así como un conductor no debe atender a la presencia distractora de elementos que lo puedan sacar de su recorrido, la memoria no debe atender todas esas señales que pululan pretendiendo hacer perder el equilibrio y el camino que se ha trazado el hombre que recuerda. Este equilibrio fomenta no una armonía mecánica sino una visión de conjunto que recurrentemente examina su entorno y se va moldeando de acuerdo a los requerimientos que le imponen las situaciones concretas. La conciencia hace suya esta visión de conjunto constituyéndose en una fuerza que sin perder la dimensión del todo, la dimensión propia del individuo, es capaz de entresacar de ésta aquellos aspectos (recuerdos, creencias, valores) que constituyen instancias perturbadoras para el desenvolvimiento orgánico de la existencia humana:

"Así como un conductor no quiere saber y no debe saber nada de muchas cosas, para no perder la visión del conjunto, así en nuestro espíritu consciente debo haber sobre todo un impulso que excluye y desecha, que entresaca, que deja que se le muestren sólo ciertos hechos. La conciencia es la mano con que el organismo extiende más su alcance en torno de sí." (104)

La obra de arte también hace suya esta aparición de una multiplicidad enorme que surge separando y entresacando. Volvemos a encontrar el pro-

ceso de ese "idealizar" nietzscheano como un arte supremo de extraer de las cosas no lo accesorio sino los rasgos capitales. En efecto, ya la tragedia griega había constituido para Nietzsche una obra en la que se revelaba no sólo el pensamiento y el sentir dionisiaco, sino también una peculiar articulación de las escenas y las imágenes que constituía en realidad una visión de conjunto a través de la cual el mito trágico se manifestaba. La palabra, como vehículo de comunicación, resulta insuficiente para apreciar el contenido dramático de la tragedia. Esta tiene en lo que Aristóteles llamó "trama" o "argumento" su rasgo esencial y definitorio<sup>105</sup>. En efecto, la trama en tanto peculiar "disposición de las acciones", enfatiza el carácter estructural y orgánico de la tragedia. Los caracteres proporcionan la individualidad y la definición ética; las acciones aseguran, sin embargo, la exposición necesaria para la obtención o no obtención de la felicidad. De esta suerte, la trama se erige en el alma de la tragedia y nos conmina a ponderar la importancia de la idea de "destino" en tanto resolución inmanente a la aparición y desarrollo de las acciones. Este recurso no sólo implica la presencia ostensible de un seguimiento de acciones, sino de un entrelazamiento que rebasa la aptitud elocuente de tal o cual personaje. De este modo Nietzsche puede pensar que los héroes de la tragedia griega hablan más superficialmente de cómo actúan. Algo similar ocurre con la estructura musical en donde se impone un pathos no en virtud de tal o cual sonido o grupo de sonidos tomado unilateralmente, sino en función de toda una respiración que, como articulación de bloques y segmentos representativos, va configurando un conjunto. En Hamlet importa poco lo que dice o pronuncia, mas no la manera en que existencialmente se resuelve y transgrede en el tiempo y el espacio de su memoria y de su existencia- el enigma de la muerte de su padre y el enigma virtual de sí mismo después de conocer la verdad:

"Pero al mismo tiempo tenemos que admitir que el significado antes expuesto del mito trágico nunca llegó a verles transparente, con claridad conceptual, a los poetas griegos, y menos aún a los filósofos griegos; sus héroes hablan (sprechen), en cierto modo, más superficialmente de como actúan (handeln); el mito no encuentra de ninguna manera en la palabra hablada su objetivación adecuada (der Mythos findet in dem gesprochenen Wort durchaus nicht seine adäquate Objectivierung). Tanto la articulación de las escenas (Das Gefüge der Scenen) como las imágenes intuitivas revelan una sabiduría más profunda que la que el poeta mismo puede encerrar en palabras y conceptos: esto mismo se observa también en Shakespeare, cuyo Hamlet, por ejemplo, en un sentido semejante, habla más superficialmente de como actúa, de tal modo que no es de las palabras, sino de una visión y apreciación profundizada del conjunto (aus dem vertieften Anschauen und Ueberschauen des Ganzen) de donde se ha de inferir aquella doctrina de Hamlet antes citada."  
(106)

Con estas intuiciones que se remontan a El Nacimiento de la Tragedia Nietzsche pudo ir percibiendo esta peculiar participación de la multiplicidad orgánica de elementos en la obra de arte y pudo también analizar cómo en la obra de arte y en todo estilo grande y elevado lo esencial es esa capacidad para superar el caos y propiciar no una falsa y fácil aglomeración de elementos, no un trivial cálculo que desemboque en la aridez del "artefacto":

"Esta vez me ciño al problema del 'estilo' (der Frage des Stils auf). ¿Qué es lo que caracteriza toda decadencia literaria (litterarische décadence)? Esto: que la vida no reside ya en el conjunto (denn das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt). La palabra se hace soberana y da un salto fuera de la frase (Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus), la frase engruesa y oscurece el sentido de la página (der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite), la página adquiere vida a costa del conjunto (die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen). Pero ésta es la imagen de todo estilo decadente; siempre anarquía de los átomos (jedes Mal Anarchie der Atome), disgregación de la voluntad (Disgregation des Willens),

'libertad del individuo' ('Freiheit des Individuums') para hablar un lenguaje moral, y extendiendo esto hasta hacer de ello una teoría política, 'igualdad de derechos para todos' ('gleiche Rechte für Alle'). La vida, el equilibrio, la vibración y la exuberancia de la vida (Das Leben, die gleiche Lebendigkeit, die Vibration und Exuberanz des Lebens) se refugian en los órganos más pequeños, el resto es pobre de vida (der Rest arm an Leben). Por todas partes parálisis, cansancio, rigidez, o también enemistad y caos (Überall Lähmung, Mühsal, Erstarrung oder Feindschaft und Chaos): ambas cosas saltan a los ojos cada vez más, cuando se asciende a las formas superiores de organización (in je höhere Formen der Organisation man aufsteigt). El conjunto, en general, no vive ya (Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr): es una aglomeración, es cosa calculada, ficticia; es un artefacto (es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt)." (107)

El artefacto centraliza una serie de funciones a través de un cálculo de las disposiciones de cada elemento; cada uno de estos elementos que constituyen un componente de la máquina es subsidiario de una función específica dentro de un engranaje regulado. Tenemos aquí cierta eficacia que permite organizar un espectro de partes por medio de una labor de "centralización":

"La máquina enseña por su ejemplo cómo engranar juntos grupos de hombres en operaciones donde cada quien no tiene más que una sola cosa que hacer; ella alimenta el modelo de la organización de los partidos y del mando de la guerra. Lo que no enseña, en cambio, es la soberana disposición de sí (die individuelle Selbstherrlichkeit); hace de un gran número de seres una sola máquina, y de cada individuo el instrumento de un fin único (sie macht aus Vielen eine Maschine, und aus jedem Einzelnen ein Werkzeug zu einem Zwecke). El artefacto más general que ella obtiene es enseñar 'la utilidad de la concentración (den Nutzen der Centralisation zu lehren)." (108)

Lo que la máquina promueve es una acción regulada que ve en la producción de energía una de sus motivaciones fundamentales. Pero ¿cómo se desencadena esta energía? Utilizando y asimilando las fuerzas de

la naturaleza, o bien aprovechando la utilización mínima de esfuerzo y combustible para obtener mediante operativos apropiados resultados cada vez más óptimos. La energía promovida y expuesta por la máquina tiene, sin embargo, límites infranqueables, a saber, los que le impone el proceso mismo de automatización; éste proceso aprovecha al máximo la energía disponible inscribiendo a ésta en el cauce de procesos fijos y uniformes. De la uniformidad con que la máquina realice el proceso de producción de energía dependerá la posibilidad de sostener y acrecentar sin riesgos la extracción continuada de esta energía.

La máquina puede propiciar un mayor aprovechamiento o generación de energía; su dimensión se agota en puras expectativas de cantidad, de provocar más o menos fuerza; está fuera de su alcance incidir significativamente en la promoción de nuevas expectativas que transgredan sus presupuestos reiterados mecánicamente. La máquina no piensa. Como "artefacto" tiene el mérito de constituir una prueba del ingenio; pero su dinámica le impide rebasar el campo cerrado de sus posibles. En efecto, cualquier novedad promovida por algún componente es vista como una falla que pone en peligro al todo y no como una posibilidad de enriquecimiento. Se advierte cómo la máquina, como los tormentos repetitivos en el Inferno de Dante, no puede aspirar a la gracia del cambio y la movilidad que constituye finalmente el ser del Paraíso y del arte:

"La máquina, ella misma producto de la más alta facultad intelectual, no pone casi en acción, según las personas que la sirven, mas que las energías inferiores, sin pensamiento (fast nur die niederen gedankenlosen Kräfte in Bewegung). Ella desencadena una cantidad prodigiosa de energía que de otro modo quedaría adormecida, es verdad; pero no da la impulsión de elevarse más alto, de hacer algo mejor, de devenir artista (aber sie giebt nicht den Antrieb zum Höhersteigen, zum Bessermachen, zum Künstlerwerden). Ella vuelve activo y uniforme (thätig und einförmig), -pero ello provoca a la larga una reacción, un aburrimiento desesperado del alma, que le lleva a aspirar las diversiones de la pereza." (109)

La concepción de Nietzsche acerca de la obra de arte como una instancia expresiva de la "Voluntad de Poder", es decir, de la "Voluntad" que configura y da forma, nos permite apreciar mejor cómo la obra de arte se distingue radicalmente de la máquina o del simple "artefacto". En efecto, el concepto de "Voluntad" Nietzsche lo asimila a través de la filosofía de Schopenhauer. En su obra juvenil -El Nacimiento de la Tragedia- la "Voluntad" designaba aquella región omnipresente de fuerzas que impulsaban la incesante exteriorización de vida a través de una multiplicidad de fenómenos. Lo "dionisiaco" era el fondo desde el cual se constituían los fenómenos del arte, la historia, la cohesión social. Este entramado de fuerza tenía el ímpetu para avasallar resistencias, para dominar la psique cotidiana como ocurre en Las Bacantes de Eurípides. Nietzsche, siguiendo el esquema Schopenhaueriano de "Voluntad y Representación", concebía una primordial fuerza que tenía como estatutos el promover el curso total de la existencia y el cohesionar éste curso a través de la actividad configuradora de lo "Apolíneo", es decir, de la capacidad formadora de instancias artísticas y culturales, por ejemplo la tragedia o la "unidad de estilo" en el ámbito de la sociabilidad, de la civilización<sup>110</sup>. Esta concepción de la "Voluntad" como fuerza primordial no se reducía a acatar simplemente una trayectoria o un orden dispuesto intangiblemente. La función específica de Apolo era justamente promover una adherencia consciente y proyectiva frente a la dinámica imperiosa de lo "dionisiaco". Sin embargo, el estatuto y las prerrogativas de la "Voluntad" como fondo indeleble tenían un peso específico que trascendían la capacidad formadora de los individuos. Eran estos con su actividad quienes, en última instancia, hacían cumplir la exuberancia inherente a ese fondo dionisiaco. Es en este sentido que la concepción de Nietzsche de la "Voluntad" permanecía deudora de la tradición Platónica de la "Idea" o de la herencia Kantiana de la "cosa en sí". Sin embargo, es ésta misma consideración temprana la que va a condicionar el desarrollo del nuevo enfoque, a saber, el que ve en la "Vo-

luntad de poder" la esencia de la vida, el que hace de esta "Voluntad de poder" no una pueril fuerza bruta sino un refinado:

"...instinto de la libertad (Instinkt der Freiheit)..."  
(111)

Este "instinto de la libertad" constituye el marco y la dimensión radical en las que la "Voluntad de poder" calibra su disposición y ejercicio para la forma, para la configuración detenida y conciente de las manifestaciones de vida:

"La voluntad de poder es el heredero de Dionisos y Apolo. Es un incesante trajín, pero tiene una inherente capacidad de darse forma a sí mismo. Porque su misma manera de manifestación, siempre a través de nuevos modos, es una de sus más notables características, Nietzsche habla de la 'naturaleza de Proteo'." (112)

La "Voluntad de poder" constituye una fuerza radical que proporciona no sólo impulso sino -lo que es fundamental- capacidad para configurar éste impulso. Así, éste impulso deja de ser un vacío vector para constituirse en punto de partida de la creación de formas. El Proteo de la *Odissea* utilizaba su capacidad para transformarse en cualquier cosa con un propósito específico, a saber, escapar de las miradas de los navegantes. Temía ser apresado; por ello no escatimaba esfuerzos para revestirse de cualquier apariencia. Para Nietzsche, la voluntad de máscara constituye el modo más radical de la exteriorización de poder<sup>113</sup>; no sólo en virtud de constituir ésta voluntad el polo opuesto a la actitud que quiere considerar las cosas de un modo "profundo", sino también en virtud de la pericia que se requiere para revestirse de tal o cual manto o superficie. Aquí el disfraz no representa una veleidad azarosa o un trivial "camouflage", sino el esfuerzo por conseguir un acceso más gozoso y profundo desde el ámbito de la apariencia con plena conciencia del juego y la promoción de nuevos e inesperados significados:

"...aquella prontitud del espíritu, que no deja de dar que pensar, para engañar a otros espíritus y disfra-

zarse ante ellos, aquella presión y empuje permanentes de un espíritu creador, configurador, transmutador (einer schaffenden, bildenden, wandelfähigen Kraft); el espíritu goza aquí de su pluralidad de máscaras y de su astucia, goza también del sentimiento de su seguridad en ello, - ¡son cabalmente sus artes proteicas (seine Proteuskünste), en efecto, las que mejor le defienden y esconden!." (114)

La "Voluntad de poder" asume a la apariencia no como reducto pasivo de una emanación intangible sino como la expresión libre y autogestora, resultado de una continua promoción del cambio; éste cambio constituye la posibilidad no de una permutación entregada a la casualidad, sino la posibilidad de una transmutación basada en la perspectiva y la interpretación razonadas. A diferencia de la estructura de la máquina, la "Voluntad de poder" piensa, es decir, asume la posibilidad de la variación como expectativa natural del entramado del organismo. La "Voluntad de poder" se opone radicalmente a lo que Nietzsche denominó "actividad maquina-  
l"; en efecto, ésta actividad en tanto modo de suprimir el dolor o el sufrimiento, ve en el hacer una pura regularidad que de modo irremisible hipnotiza a través de la reiteración y la rutina; carente de toda disposición a lo nuevo, la conciencia deviene una tabla plena siempre de los mismos golpes de martillos:

"La actividad maquina-  
l (die machinale Thätigkeit) y lo que con ella se relaciona - como la regularidad absoluta (wie die absolute Regularität), la obediencia puntual e irreflexiva (der pünktliche besinnungslose Gehorsam), la adquisición de un modo de vida de una vez para siempre, el tener colmado el tiempo, una cierta autorización, más aún, una crianza para la impersonalidad (eine Zucht zur 'Unpersönlichkeit'), para olvidarse-a-sí-mismo..." (115)

La función del arte no es únicamente proporcionar un arreglo más o menos decorativo de la vida a través de la apariencia. Nietzsche solía insistir en que uno de los rasgos más peculiares del arte es que en éste la apariencia se santifica. Esto implica que el artista ejerce su maestría en el ámbito de la resolución gozosa sin permanecer atado a

los escrúpulos que le quisieran persuadir de abandonar su libre disposición al ensayo y su buena conciencia ante lo ficticio y provisional. Esta entrega perenne al ensayo y a la innovación no responde únicamente a los requerimientos puramente técnicos en la esfera del arte; concierne fundamentalmente a la capacidad de la "Voluntad de poder" para promover nuevas apariciones no sólo de elementos o significados, sino también de interpretaciones y sentidos. La movilidad y aquiescencia que mantenemos con la apariencia es esa misma movilidad con que nos apegamos al entramado total de la vida. La resolución gozosa en la apariencia no responde a una concesión o condescendencia de las que tendríamos que avergonzarnos; por el contrario, responde a la certeza de que únicamente manteniéndonos en la tela y el flujo de la apariencia podremos comprender y apreciar —no sin seriedad y rigor— el devenir de la existencia como actuar sobrecargado de sentidos e interpretaciones:

"¡Qué es para mí ahora 'apariciencia'! por cierto no es lo contrario de un ser real (Wesens), ¡qué puedo yo enunciar acerca de un ser cualquiera si no es puramente los predicados de su apariencia! (die Prädicate seines Scheines); Por cierto no es una máscara muerta (eine todté Maske) que se pudiera poner encima de uno X desconocida y quitársela fácilmente. Por apariencia entiendo yo el vivir y actuar mismos (Schein ist für mich das Wirkende und Lebende selber) que llega tan lejos en el desprecio de uno, hasta hacerme sentir que acuí no hay más que apariencia, fuego fatuo y baile de fantasmas, y que entre todos estos soñadores también yo, quien 'está en camino de conocer' (der 'Erkennende'), bailo mi baile, que el que está en camino de conocer es un medio para prolongar el baile terreno, y pertenece mientras tanto a los organizadores de la fiesta existencial (den Festordnern des Baseins)..." (116)

Nietzsche llega a su concepción de la "Voluntad de poder" con una nueva actitud frente a la apariciencia. Esta proporciona el marco libre y espontáneo de interpretaciones que se despliegan sin pretender ocultarse, que se revelan sin el falso escrúpulo de impostar una verdad absoluta

e intemporal. El arte, como región privilegiada en la que la voluntad de apariencia se santifica, es testimonio de esta doble plasticidad, a saber, por un lado la que concierne a un despliegue fecundo de nuevas formas y, por otro, la que concierne a la interpretación renovada de sentidos, esto es, de estilos o tradiciones artísticas. Naturalmente el despliegue de nuevas formas constituye ya una modalidad interpretativa en virtud de que una innovación en el terreno formal responde -aun en el caso de ocurrir por azar- a una consideración rigurosa de su ser, de su pertinencia e inclusión -inmediata o no- en el ámbito total de presencias compartidas que es el mundo.

Para Nietzsche el ámbito del arte no tiene en la búsqueda de belleza su razón última y exclusiva; en efecto, la belleza en tanto finalidad específica no explica el origen del arte. Este debe buscarse en el denodado esfuerzo por implantar una ordenación y un dominio que, superando resistencias, conduzca al despliegue de formas significativas; éstas no se constriñen a ser el rasgo más o menos complaciente con el cual contentamos nuestro gusto inicuo y morboso. El sentido profundo de la forma es constituir una instancia plena y promisoria para la proyección de la "Voluntad de poder" en tanto actividad transmutadora radical. Naturalmente el arte no siempre encuentra una buena disposición para este encuentro fecundo con la forma. Nietzsche percibe esto al ponderar la eficacia del "gran arte" en un siglo (el XIX) entregado a la febrilidad del trabajo. En efecto, esta febrilidad reduce y menoscaba las expectativas transmutadoras del arte para confinar a éste a las expectativas de un "esparcimiento" pueril y una diversión inofensiva<sup>117</sup>. La "Voluntad de poder" en tanto arte, justamente no quiere constituir una autocomplacencia ni pasar por "modosa"; su seriedad no destierra el encanto lúdico de la aparición frugal de formas; tampoco clude la alegría inminente (de los romances de Góngora por ejemplo) o la gran sencillez. El agrandar en tanto finalidad consabida que aplicamos al arte no constituye más que una

interpretación parcial que se ha mantenido bajo determinadas circunstancias históricas. Más allá de esta interpretación queda el espectro de sentidos y funciones que sostienen realmente el devenir del arte como expresión de la "Voluntad de poder". La remisión a este espectro nos coloca en la verdadera dimensión en que podemos decir que una cosa o un acontecimiento tienen su "génesis", es decir, tienen su incitante razón de aparecer a lo largo del tiempo a través de múltiples reinterpretaciones. Así, el ámbito del arte en tanto "génesis" -como el del concepto de "pena"- supera en interpretaciones a tal o cual significado adquirido a través de la admisión a-histórica de cierta finalidad; en el caso del arte la admisión de la belleza o el agrado como finalidad absoluta:

"Por muy bien que se haya comprendido la utilidad (die Nützlichkeit) de un órgano fisiológico cualquiera (o también de una institución jurídica, de una costumbre social, de un uso político, de una forma determinada en las artes o en el culto religioso)(einer Form in den Künsten oder im religiösen Cultus), nada se ha comprendido aún con ello respecto a su génesis (seiner Entstehung)..." (118)

La belleza constituye así una de tantas expresiones indicativas (interpretaciones) de la gama de manifestaciones (también interpretaciones) en que se despliega la "Voluntad de poder". El problema no estriba en ponderar las posibilidades de agrado o complacencia que puede suscitar la obra de arte sino en destacar en ésta la acción domadora y configuradora sobre un material, sobre una convención formal o una tradición<sup>119</sup>. Vencer estas resistencias es tarea y compromiso de la "Voluntad de poder" que ejerce así su capacidad no sólo de deseo sino también de proyección organizada que al modelar no cesa de interpretar, es decir, de hacer revertir la experiencia alcanzada -a modo de incitación- al flujo viviente que da cauce;

"...todas las finalidades (Zwecke), todas las utilidades (Nützlichkeiten) son solo indicios (nur Anzeichen) de que una voluntad de poder (ein Wille zur Macht) se ha enseñoreado de algo menos poderoso y ha impreso en ello, partiendo de sí misma, el sentido de una función (den Sinn einer Funktion); y la historia entera de una 'cosa', de un órgano, de un uso (die ganze Geschichte eines 'Dings', eines Organs, eines Brauchs), puede ser así una ininterrumpida cadena indicativa de interpretaciones y reajustes siempre nuevos, cuyas causas no tienen siquiera necesidad de estar relacionadas entre sí, antes bien a veces se suceden y se relevan de un modo meramente casual." (120)

La forma revela una ductibilidad de principio, es decir, una disposición al crisol de metamorfosis que concurren en el proceso creativo con todas sus tensiones y ambivalencias. Este fluir adquiere un énfasis radical en el nivel del "sentido", es decir, en el nivel en el que la voluntad como entramado de instintos y fuerzas dispone de su vehemente capacidad de exteriorización e interpretación:

"La forma es fluida, pero el 'sentido' lo es todavía más (Die Form ist flüssig, der 'Sinn' ist es aber noch mehr)..." (121)

No hay configuración, es decir, ejercicio dinámico sobre elementos corrientes, exclusivamente en el nivel de la "forma"; este nivel constituye la instancia más natural en la que vemos ostensiblemente cómo opera y se cristaliza un dominio ejercido. Pero es en el nivel mismo de los instintos en donde está presente ya este magma transfigurante que circula venciendo obstáculos y conformando una red de intersticios y vacos comunicantes. La forma no es mas que la lava que, sin dejar de estar expuesta a eventuales reverberaciones, encuentra poco a poco su tono y su cristalización. La concepción nietzscheana de la "Voluntad de poder" trasciende el nivel puramente acomodaticio de la actividad. En efecto, el concepto de "adaptación" permitiría pensar en la instrumentación de una conducta que tratara de sortear los requerimientos promo-

vidos por las circunstancias externas. Aquí lo decisivo radicaría en la capacidad del organismo para amoldarse a tales requerimientos ofreciendo un camino convencional y expedito para ello; tal vez con la "recurrencia" con que opera la máquina. Sin embargo, el peso de esta actividad estaría empañada por el grado de compromiso que reviste respecto a los estímulos externos. La acción aquí es promovida en función de las expectativas en turno; son éstas las que imponen las vías de resolución en las que la decisión se muestra. Nietzsche piensa que aquí ocurre:

"...una actividad de segundo rango, una mera reactividad (ohne Aktivität zweiten Ranges, eine blosse Reaktivität)..." (122)

Algo muy diferente ocurre en el ámbito propio de la "Voluntad de poder". En efecto, aquí lo decisivo consiste en la capacidad de promover respuestas de manera creadora y espontánea, sin tener que ceñirse absolutamente a los lineamientos que impone el exterior. No se trata de decir que la respuesta tenga que prescindir de la presencia de expectativas estimulantes; se trata de atenuar la excesiva importancia que se le concede a éstas como configuradoras (promotoras) de acción y respuesta. La "Voluntad de poder" como auténtica actividad propositiva ve en la promoción de nuevas direcciones y formas no un rasgo gratuito sino el radical compromiso de libertad y ensayo en el que se encuentra inserta. Así, con la confianza que se pone en la adaptación interna a circunstancias externas:

"...se desconoce la esencia de la vida (das Wesen des Lebens), su voluntad de poder (sein Wille zur Macht); con ello se pasa por alto la supremacía de principio que poseen las fuerzas espontáneas, agresivas, invasoras, creadoras de nuevas interpretaciones, de nuevas direcciones y formas (die spontanen, angreifenden, übergreifenden, neu-auslegenden, neu-richtenden und gestaltenden Kräfte), por influjo de las cuales viene luego la 'adaptación' (die 'Anpassung'); con ello se niega en el organismo mismo el papel dominador de los supremos funcionarios, en los que la voluntad de vida aparece activa y conformadora (in denen der Lebenswille aktiv und formgebend erscheint)." (123)

El arte en tanto actividad creadora encarna esta resuelta actitud no sólo de búsqueda sino también de encuentros promovidos y consolidados. En efecto, en lugar de detener vacuamente al proceso creativo en conformismos o "modas", el arte hace de este proceso una perenne innovación y un incesante intento para dotar al mundo de la frescura necesaria que se requiere para comenzar de nuevo en cada instante. Naturalmente, siempre hay el peligro de caer en la experimentación trivial o en el gesto gratuito carente de peso específico. Conjurar la banalidad y la "pose" es responsabilidad del "gran arte" que, como el proyecto ético-antropológico del "superhombre", requiere paciencia y lentitud y no tiene prisa o compulsión por alcanzar cualquier expresión más o menos confiable o satisfactoria.

**CONCLUSIONES**

El pensamiento de Nietzsche retoma el afán ordenador de los filósofos presocráticos y modula este afán en el ámbito de las vicisitudes históricas. Aparece así una tensión dinámica entre el nivel de lo "histórico" (atenido al flujo y la velocidad del acontecer) y el nivel de lo "supra-histórico" (representado por la permanencia vigilante de las instancias de la religión y el arte). Esta tensión que define el ámbito de la existencia humana revela la pertinencia de considerar la imagen de la vida como un conjunto. Según Nietzsche el mérito de Schopenhauer ha consistido en poner de relieve la posibilidad de asumir el devenir a través de una instancia unificante. El concepto de "simplificación" implica una labor de consolidación que actúa contra la dispersión histórica y cultural. El uso de este concepto permite ponderar el grado de necesidad que debe existir entre las acciones aparentemente inconexas. Se revela así la dimensión de lo "Apolíneo" como instancia simplificadora, dominadora del caos. La melodía participa de este afán constitutivo que intenta dotar al mundo humano de una configuración (naturalmente mensurable). Es en este sentido que debe entenderse el rechazo de Nietzsche al concepto Wagneriano de "melodía infinita". Para Nietzsche hay una correspondencia entre la degradación ética del individuo y la disolución de la forma en el arte y entre la solidez ética del individuo y la consolidación artística de la forma. La creencia en esta correspondencia conduce a la opinión de que arte y moral comparten lo que Nietzsche denomina "estrechamiento de la perspectiva", es decir, la necesidad de sujetarse a reglas y de asumir (más o menos prolongadamente) una coacción determinada. El perspectivismo permite integrar las instancias que concurren en el acto de conocimiento. Este integrar no escatima ningún elemento susceptible de enriquecer el espectro cognoscitivo; pero esto no significa que se muestre indolente respecto a la necesidad que debe existir en el entroveamiento de dichos elementos para la constitución del acto cognoscitivo. La dimen-

sión pletórica y crítica de este integrar define asimismo lo que podemos llamar "perspectivismo" en la creación artística. Frente al histerismo y atavismo gratuitos del artista romántico Nietzsche opone la función reconstitutiva del mito en relación a la cultura. Así, el mito funciona como instancia "simplificadora" y astringente dotada de una plasticidad peculiar. Esta plasticidad le permite interpretar la tradición, consolidar el presente y configurar creadoramente el devenir. El historiador hace suya esta disposición del mito para enlazar los detalles y formar un conjunto. Al actuar así, el historiador revela su "instinto artístico". Historia, cultura, mito, melodía, son ámbitos en los que Nietzsche hace recaer la responsabilidad de fundar una visión orgánica, estructurante y dinámica de la existencia humana.

"Configurar" es un concepto que supone estructurar una variedad de elementos para producir un conjunto. Es en este sentido que puede decirse que Nietzsche ha conferido a Apolo la tarea de dar figura al balbuceo dionisiaco. La perspectiva dionisiaca no se reduce a ser una embriaguez solipsista o una retención abigarrada de energía. Esta energía encuentra en lo que Nietzsche llama "idealizar" una instancia de derivación y configuración. El "idealizar" en tanto suprema síntesis y "estilización" supone la intensificación de fuerzas y la derivación de éstas a través de estructuras que asumen el análisis y la selección. El "idealizar" en tanto proceso crítico define el sentido y el significado del concepto de "inspiración". En efecto, según Nietzsche la inspiración constituye una instancia de decisión radical capaz de ejercer un control sobre la emergencia imaginativa. Lo opuesto a este proceso de inspiración crítica lo ve Nietzsche encarnado en la "improvisación" en tanto acción desplegada susceptible de error al entregarse complacientemente a los mecanismos del azar; mecanismos que Nietzsche engloba en su concepto de "memoria reproductiva". El concepto nietzscheano de "inspiración" implica una triple labor crítica, a saber;

- 1) frente a la emergencia de los datos suministrados por la imaginación

- 2) frente a la disposición de la forma y el material
- 3) frente al campo de coerciones consolidadas y frente al campo de coerciones nuevas susceptibles de renovar significativamente nuestro entorno social y humano.

Nietzsche distingue entre la pura improvisación y una genuina experimentación artística; ésta representa la oportunidad de inspeccionar nuevas vertientes sobre la base de una proyección dinámica alimentada por la consolidación (que no petrificación) de nuestro conocimiento. En el marco de esta proyección dinámica se prueba lo que Nietzsche llamó el "instinto adivinatorio". Nietzsche propugna por una dialéctica fecunda entre una espiritualidad audaz y un rigor atento. Esta dialéctica propiciará la aparición de pensadores curtidos en la imaginación y el análisis y de artistas diestros en el manejo de la "musa" y el "compás". En la época de La Gaya Ciencia el concepto de "contemplación" definirá un manejo de la inspiración apegado a las posibilidades interpretativas de nuestra imaginación y percepción. La labor de interpretación y juicio tienen su fundamento en una peculiar disposición humana, a saber, la de poder "percibir pensando" y la de poder hacer algo que todavía no existe. En efecto, el calcular y anticipar constituyen una praxis transformadora en tanto representan instancias para consolidar una interpretación activa y propositiva. Así, la inspiración es "contemplación" en la medida en que interpreta y anticipa, sobre la base de lo posible, las modalidades y configuraciones que va adoptando la obra de arte. En la época del Zarathustra Nietzsche vuelve a enfatizar la importancia de la inspiración en tanto proceso que asume la involuntariedad con respecto a la aparición de los símbolos y las imágenes, en suma, con respecto a la vehiculación de la forma y el contenido artísticos. Esta "involuntariedad" más que indicar una vuelta a las viejas tesis "emanantistas" respecto a la creación artística, responde a la constatación de ese nivel pletórico de disponibilidades y resonancias significativas -resultado de una larga entrega y

disciplina a las que es capaz de llegar un artista-. En este estado de "preñez" e intensificación semántica la imaginación no parece demorarse en un tanteo de aproximaciones que definirían su traducción ostensible en formas y materiales. La creación deviene así una especie de "invocación" que en el mismo momento de reclamar encuentra; pareciera eliminarse así cualquier clase de pausa capaz de introducir la ponderación y el análisis.

El concepto de "estilo" designa según Nietzsche una instancia comunicativa entre un estado interno de pathos y su respectiva traducción mediante signos. El mantenimiento de esta instancia comunicativa no está exenta de riesgos. Nietzsche cree que la corrupción del "estilo" se presenta cuando se pierde la tensión dialéctica entre forma y contenido. Esta tensión resguarda tanto las prerrogativas de la dimensión narrativa (lo expuesto en la obra de arte) como las que corresponden a la dimensión expresiva (la forma o conjunto de procedimientos que vehiculan lo expuesto). La pérdida de esta tensión conduce a dos vicios, a saber, el del alegorismo con su sobreestimación del nivel de lo expuesto en la obra y el del abigarramiento formal con su sobreestimación del elemento formal reducido a lo puramente accesorio y cuantitativo. Nietzsche ve en el arte del Barroco esta pérdida de tensión dialéctica que se traduce en una utilización inmoderada de la elocuencia formal y emocional. A esta corrupción propiamente artificial corresponde -según Nietzsche- el vicio de la generalización en la explicación moral. En efecto, pareciera que la propensión del Barroco a incorporar indiscriminadamente multitud de elementos encuentra su correlato en esa proclividad del teórico de la moral a creer que la explicación o también la máxima moral pueden aplicarse sin más a cualquier situación e individuo; en otras palabras, lo que Nietzsche critica es la pretensión de que en determinada norma moral puedan caber indiscriminadamente todas las expectativas éticas posibles. La analogía con el artista barroco resulta comprensible si se piensa que éste ya no dispone de sus elementos selectivamente sino que incorpora sin más el mayor número de estos creyendo que así puede recarirse de encontrar la

"búsqueda de efecto" mediante otros procedimientos. Nietzsche no está en contra de la exhuberancia en la aplicación y uso de medios expresivos. Lo que él critica es la utilización a-crítica del efecto artístico en general y del efecto artístico de la cantidad en particular. No hay que olvidar que Nietzsche pondera y defiende una multiplicidad enorme que sea lo contrario del caos. Conjurar este caos es tarea del individuo que a través de su capacidad de memoria y olvido puede actuar selectivamente para conservar sólo aquellos contenidos que le permitan seguir viviendo en una dimensión creadora. Este operar crítico revela el equilibrio continuo al que tiende el individuo a través del mantenimiento de una "visión de conjunto", es decir, de una comprensión apegada al crisol de su existencia concreta. Nietzsche piensa que la decadencia de la obra de arte ocurre cuando ésta pierde la dimensión de conjunto y deviene una simple aglomeración, una cosa calculada, un artefacto. La estructura de la obra de arte no aspira a constituir una organización regulada a la manera de la máquina. En efecto, la máquina posee la virtud (eficacia) de centralizar un campo de elementos y funciones a través de una organización regulada; pero es incapaz de asumir la expectativa de lo inesperado a no ser que sea a través del esquema de la falla o la avería. Esto empobrece a la máquina al mantenerse insensible a la variación (transgresión) renovada de sus posibles y al resignarse al esquema lineal de lo activo-uniforme. Esta visión crítica de la máquina permite apreciar mejor el sentido que Nietzsche le va a conceder a su concepto de "Voluntad de poder". Es de trascendental importancia que Nietzsche defina a la "Voluntad de poder" como "instinto de la libertad" en virtud de que esto aclara la disposición configurante de esta voluntad. En efecto, la "Voluntad de poder" proporciona no sólo impulso sino capacidad para configurar este impulso. Esta capacidad puede identificarse con lo que Nietzsche llamaba "voluntad de máscara". En efecto, la disposición proteica al cambio no debe verse como un simple recurso de disimulo; su razón profunda reside en constituir una exteriorización de poder; esta exteriorización repre-

senta en este caso capacidad y dominio para ser otro, para aparecer formado como lo otro.

La "Voluntad de poder" asume la promoción del cambio basándose en la capacidad de perspectiva e interpretación. La "Voluntad de poder" a diferencia de la máquina, piensa. Esto quiere decir que la expectativa ante la variación se traduce en una aquiescencia en la conducción modulante del cambio; éste impone una "regularidad" que se define no por sus contenidos susceptibles de repetirse sino por el ámbito de diferencias y alteridades que instituye irremisiblemente la emergencia de las acciones.

Nietzsche llega a la concepción de la "Voluntad de poder" con una actitud nueva ante la "apariciencia"; ésta no designa un nivel degradado de nuestro conocimiento; nivel al que llegaríamos y en el que nos mantendríamos en virtud de nuestros límites cognoscitivos. La "apariciencia" designa ahora el vivir y actuar mismos; es decir, el concepto de "apariciencia" ve en los resultados y en la proyección de la acción humana la única dimensión significativa. En la medida en que esta dimensión es acatada la apariciencia constituye el único marco en el que nuestra gestión y nuestra praxis integran y consolidan lo que llamamos "mundo humano". Esta actitud ante la apariciencia va a permitir una apertura radical al espectro de sentidos y significados que pueden revestir las acciones en su emergencia, consolidación, tragocamiento e, incluso, desaparición. La interpretación, la genealogía, constituyen perspectivas de análisis que deben contar con una disposición comprensiva ante el despliegue no siempre calculable en el que se insertan los fenómenos. La "Voluntad de poder" se enseorea e imprime así sobre las cosas y acciones el sentido de una función; éste sentido no puede aspirar a la paz perpetua en virtud de constituir una incidencia dentro de una cadena de incidencias (interpretaciones) que atraviesan y constituyen la historia de un cuerpo, una institución, una acción, una creencia. Así, resulta necesaria una comprensión peculiar capaz de desconstruir estas incidencias estratificadas sin perder de vista su especificidad (su sincronía) y su lugar en el todo (su diacronía).

Esto permite pensar a Nietzsche que la búsqueda de "belleza" no constituye la razón única y exclusiva (finalidad) del arte; este, en tanto disponibilidad radical para la ordenación y el despliegue de formas e interpretaciones rebasa cualquier intento unilateral que lo quiera reducir a ser la expresión exclusiva de una intención (función) consolidada. Implantar una ordenación venciendo resistencias para promover el despliegue de formas significativas es lo radical en el arte. Que este implantar deba revestir la proyección que generalmente se atribuye a la "belleza", constituye un empobrecimiento del orísol de sentidos y funciones inherentes al arte.

El ejercicio dinámico que supone la "Voluntad de poder" debe superar las facilidades que revisten los esquemas de "adaptación". Estos se ofrecen como instancias confiables para la emisión de respuestas; así, estas respuestas se configurarían en función de la regularidad con que se presentan los estímulos o en función de una condescendencia y exámen pormenorizado de los mismos. Pero la "Voluntad de poder" actúa y se atempera en su dimensión radicalmente propositiva. Esta dimensión evita el apoltronamiento en marcos regulares que, en lugar de incitar al riesgo y al ensayo, destierran a estos a través de un control pueril y pragmático que en realidad constituye un miedo que desconfía de la capacidad resolutiva de la "Voluntad de poder". Esta "voluntad", sin desconocer la presencia del espectro de estímulos externos, instala su supremacía y comanda al adherirse a la solvencia y a la prestantia con que el sujeto va despejando -construyendo, configurando- el mundo humano. El arte constituye un compromiso radical de libertad en tanto pone de manifiesto el alcance de la actitud propositiva que comanda y configura así como la adherencia -a través del análisis y la interpretación- a las instancias (conciencia de la norma y de la convención; exámen crítico del pasado y del presente) desde las cuales este alcance deberá ser probado.

NOTAS

Para indicar la procedencia de las citas de Nietzsche emplearemos las siguientes abreviaturas:

- FP para los Fragmentos póstumos  
NH (I ó II) para Humano, demasiado Humano  
CIT para las Consideraciones Intempestivas  
OT para El Nacimiento de la tragedia  
AR para Aurora  
GS para El Gay Saber  
EM para Más allá del bien y del mal  
FW para El caso Wagner  
CI para Crepúsculo de los ídolos  
NW para Nietzsche contra Wagner  
FG para La filosofía en la época trágica de los Griegos  
GE para La genealogía de la moral  
EH para Ecce homo

Estas abreviaturas irán seguidas del número de capítulo y del número de aforismo correspondiente.

Las referencias a los textos utilizados para las citas irán seguidos de la indicación del número de volumen y el número de página correspondientes a la edición de Obras Completas de Nietzsche preparada por G. Colli y M. Montinari y publicada por la editorial Walter de Gruyter en 1980. Para indicar las referencias a esta edición emplearemos la expresión 'Band' seguida del número de volumen correspondiente.

- (1) FP (1869) 1 (105) Ed. Gallimard p.p. 182-183 Band 7 p. 40
- (2) Hauser, Arnold. El manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del arte moderno. tr. de Felipe Gonzalez Vieco. Ed. Quadarrama Madrid 1965 p. 301

- (3) Lessing, G. B. Laocoonte tr. de Amalia Maggio México Ed. UNAM 1960 p. 129
- (4) Para las relaciones entre el proceso del recordar y la obtención de un orden a través de una serie, cf. de Aristóteles "De la memoria y el recuerdo" cap. 2 (451a-453b) en Obras tr. de Samaranch Madrid 1977. Ed. Aguilar.
- (5) No es que Nietzsche se rehusara a tocar el tema. Un ejemplo de este interés por los mecanismos —a veces enrovesados— que operan en la percepción y expectativas del público respecto a las obras de arte es el siguiente aforismo titulado "Presencia de...sentido": "El público, cuando reflexiona con pinturas, se hace poeta, y no es más que mirada inquisidora cuando reflexiona con poemas. En el instante en que el artista lo requiere, es siempre el sentido querido quien le hace falta, no la presencia de espíritu sino de sentido." (HH II El viajero y su sombra, 134. Ed. Gallimard p.p. 299-300)
- (6) HH II El viajero y su sombra, 126. Ed. Gallimard 297 Band 2 p. 608
- (7) EM, 192. Ed. Alianza p. 122 Band 5 p. 113
- (8) Para la santificación de la mentira cf. GM, III, 25.
- (9) HH I, 178. Ed. Gallimard p.p. 177-178
- (10) Alighieri, Dante. Vita Nuova, XIX. en Obras completas tr. de N. Gonzalez Ruiz Madrid Ed. BAC 1973 p. 547 y en Vita Nuova A. Garzanti editore 1979 p. 30
- (11) GM, prólogo, 8. Ed. Alianza p. 26 Band 5 p. 255
- (12) Probablemente esto explique la desconfianza y el escepticismo que Nietzsche le tenía a la alegoría como vehículo de comunicación vi--ciado por el apego irrestricto a la verdad en sí y por la manía de hacer recaer el sentido (o importancia) de una cosa en significa--dos ocultos. Parece evidente que con este ataque a la alegoría Nietzsche destaca el significado lúdico y desparpajado de su con--cepto de "apariciencia". Cf. más adelante.

- (13) Heráclito fragmento 48 Etimológico Magno, 198, 23. en Los fragmentos de Heráclito tr. intr. y notas de Angel J. Caprelletti Caracas 1972 Ed. Tiempo Nuevo S.A. p. 88
- (14) La "hybris" como un exabrupto del Yo viene sugerida por la afirmación de Dodds, E.R. : "...el pecado capital de afirmación del Yo, el pecado de hybris" en Los griegos y lo irracional tr. de María Arnujo Madrid 1980 Ed. Alianza Universidad p. 57
- (15) Gernet, Louis. Antropología de la Grecia antigua tr. de B. Moreno Carrillo Madrid 1980 Taurus ediciones S.A. p. 16
- (16) FG, 7. Ed. Aguilar p. 212 Band 1 p. 830
- (17) Para esta problemática cf. la segunda de las CIT (Te la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos, para la vida)
- (18) CIT (2a.) Ed. Aguilar p. 166 Band 1 p. 330
- (19) CIT (3a. Sohopenhauer como educador) Ed. Aguilar p. 191 Band 1 p. 356
- (20) Lo que Fernand Braudel llamó historia de "larga" y "corta duración" tiene aquí una aplicación relevante. Cf. "La larga duración" en La historia y las ciencias sociales tr. de J. Gómez Mendoza Madrid 1974 Alianza Editorial S.A.
- (21) Ya desde muy temprano aparece en el pensamiento de Nietzsche esta dimensión rigurosa que ve en la forma (que ejecutaría la labor de "simplificación") no un ejercicio atenido a condescender frívolamente a tal o cual gusto sino la expresión más profunda de una interpretación pertinente e indefectible. Puede leerse en la CIT (4a. Richard Wagner en Bayreuth, 5): "En todas partes en donde ahora se pide la forma, en la sociedad y en la conversación, en la expresión literaria y en las relaciones entre los pueblos, en todas partes en donde se entiende por tal una apariencia agradable, en decir, lo contrario de lo que es en realidad la forma, que no es sino la expresión adecuada y necesaria, que no se tiene que ocupar de lo que es agradable ni desagradable, precisamente porque es el resultado de una necesidad y no de un gusto." Ed. Aguilar p.p. 349-350

- (22) CIT (4a. Richard Wagner en Bayreuth, 5.) Ed. Aguilar p.p. 346-347 Band 1 p. 454
- (23) El concepto de "simplificación" recuerda el concepto de lo "típico" que maneja Lukács. Cf. particularmente "El realismo crítico en la sociedad socialista" en Significación actual del realismo crítico tr. de María Teresa Toral México 1977 Ed. Era S.A.
- (24) CIT (4a. Richard Wagner en Bayreuth, 4) Ed. Aguilar p. 345 Band 1 p. 452
- (25) Para este carácter "hierático" cf. la nota 1 de FW, 9. En un fragmento de 1888 donde Nietzsche también se refiere a este aspecto leemos: "...el drama no es, como creen los semisabios, la acción (die Handlung), sino, conforme al origen dórico de la palabra 'drama', debe también ser comprendido en un sentido dórico-hierático (dörisch-hieratisch): es el hecho (das Begebenis), el 'acontecimiento' (das Ereignis), la historia santa (die heilige Geschichte), la leyenda de fundación (die Gründungs-Legende), la 'reflexión' (das 'Nachsinnen'), la actualización (die Vergegenwärtigung) de la misión del hieratismo." (FP 1888 14 (34) Ed. Gallimard p. 39 Band 13 p. 235)
- (26) CIT (2a. De la utilidad..., 6) Ed. Aguilar p.p. 130-131 Band 1 p. 292
- (27) "Pólipode de la música" ("Polypen in der Musik") llama Nietzsche a la "melodía infinita" de Wagner en FW, 1. Véase también FW, 6. Según Nietzsche, con la "melodía infinita" (die "unendliche Melodie") Wagner "...enfuerzase en romper, a veces ridiculizar, toda simetría matemática de tiempo y fuerza (alle mathematischen Zeit- und Kraft-Ebenmässigkeit) (...) teme la petrificación (die Versteinerung), la cristalización de la música, su tránsito a formas arquitecturales (die Krystallisation, den Uebergang der Musik in das Architektonische), y es así que opone al ritmo de 2 tiempos un ritmo de 3 tiempos, que introduce bastante frecuentemente

- la medida de 5 y 7 tiempos, que repite la misma frase inmediatamente a continuación, pero estirándola de manera que reciba una duración doble o triple." (III II Opiniones y sentencias diversas, 134. Ed. Gallimard p.p. 89-90 Band 2 p.p. 434-435)
- (28) Wagner, Richard. La poesía y la música en el drama del futuro tr. de Ilse Teresa M. de Brugger Buenos Aires 1952 Ed. Espasa Calpe S.A. Colecc. Austral no. 1145 p. 59
- (29) GS, 103 ("Sobre la música alemana"). Narcea S.A. de ediciones p. 218 Band 3 p. 460
- (30) CI ("IncurSIONES de un intempestivo", 20) Ed. Alianza p. 99 Band 6 p. 124
- (31) FP (1888 16 (75)) Ed. Gallimard p.p. 258-259
- (32) Andler, Charles. Nietzsche, sa vie et sa pensée Ed. Bossard vol. 6 p.p. 351-352
- (33) Para las relaciones entre la alegría y lo que Nietzsche llamaba "voluntad de eternizar" (Der Wille zum Verewigen) en tanto capacidad de congraciarse a través de la ofrenda, véase GS, 370.
- (34) GS, III, 11. Ed. Alianza p. 137 Band 5: p. 363
- (35) La conciencia de la forma expresiva como sentimiento de lo necesario en el arte, condiciona la actitud crítica de Nietzsche frente a una obra tan significativa como el Fausto de Goethe. Leemos en un fragmento de 1888: "Fausto es para aquel quien conoció por instinto el olor de tierra de la lengua alemana, para el poeta de Zaratustra, un placer sin igual; no lo es para el artista que soy, a quien, con Fausto, se le pone entre las manos una sucesión de piezas deshilvanadas, -lo es todavía menos para el filósofo, a quien repugna todo lo que es totalmente arbitrario y fortuito - todo lo que, en todos los tipos y problemas de Goethe, está determinado por los azares de la cultura. Leer Fausto, es estudiar el siglo XVIII, es estudiar a Goethe: se está a mil leguas de lo necesario (vom Nothwendigen) en tanto que tipo y problema (in Typus und Problem)." (FP 24(10)) Ed. Gallimard p. 373 Band 13 p.p. 634-635

- (36) HM II El viajero y su sombra, 127 ("Contra los neologistas").  
Ed. Gallimard p. 298 Band 2 p. 609
- (37) HM, 188. Ed. Alianza p. 118 Band 5 p.p. 109-110
- (38) GM, III, 12. Ed. Alianza p. 139 Band 5 p. 365
- (39) Las relaciones entre esta plenitud y lo que Nietzsche llamaba "amor fati" y "fatalismo ruso" son tratadas de manera frecuente. Por ejemplo véase EM ("Porqué soy tan sabio", 6) y FW, 4.
- (40) EM, 213. Ed. Alianza p. 158 Band 5 p. 148
- (41) FP (1888 16(49)) Ed. Gallimard p. 252 Band 13 p. 502
- (42) en EM, 218., Nietzsche se refirió al instinto como: "...la más inteligente de todas las especies de inteligencia descubiertas hasta ahora." (Ed. Alianza p. 164)
- (43) Sobre la relevancia de las excitaciones internas o físicas respecto a sus traducciones, véase Pe la verdad y la mentira en sentido extramoral.
- (44) Sobre este punto dice Deleuze: "Únicamente cantidades de fuerza, 'en relación de tensión' unas con otras. Cualquier fuerza se halla en relación con otras, para obedecer o para mandar. Lo que define a un cuerpo es esta relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas. Cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo: químico, biológico, social, político." (Deleuze, Gilles. Nietzsche y la filiasofía tr. de C. Artal Barcelona 1971 Ed. Anagrama p. 60)
- (45) Para este punto véase en AR, 119 ("Experimentar e imaginar").
- (46) AR, 119. Ed. Gallimard p. 133 Band 3 p. 113
- (47) En EM Nietzsche alude al "terrible texto básico homo natura" (cf. EM, 230). Para la constitución del lenguaje natural a partir del campo de las excitaciones fisiológicas y la mediación de la metáfora véase Pe la verdad y la mentira en sentido extramoral. Acerca de la desconfianza radical frente al lenguaje cf. CI ("Consideraciones de un intempestivo", 26)

- (48) En Nietzsche parece haber un conflicto entre una concepción que concede extrema importancia a la capacidad de reacción (en tanto promoción expedita de respuestas, "incapacidad de no reaccionar") o capacidad de metamorfosis -cercana a la actitud de los "histéricos"- y una concepción que pondera la capacidad de "diferir la decisión", es decir, la capacidad de no reaccionar en seguida a un estímulo. Esta última concepción se acercaría a lo que Nietzsche suele llamar "pathos de la distancia". Para la "incapacidad de no reaccionar" cf. GI ("IncurSIONES de un intempestivo", 10). Y para el "diferir la decisión" cf. también GI ("Lo que los alemanes están perdiendo", 6)
- (49) Para los mecanismos de ficción reactiva en la moral cf. GI, I y II.
- (50) FP (1888 16(89)) Ed. Gallimard p.p. 263-264 Band 13 p.p. 517-518
- (51) En FW, 10. podemos leer: "...Hegel es un gusto... ¡Y no sólo un gusto alemán, sino un gusto europeo! ¡Un gusto que Wagner comprendió! ¡Para el cual se sentía hecho, que él eternizó! Hizo simplemente su aplicación a la música -encontró un estilo que 'significa el infinito' (er erfand sich einen Stil, der 'Unendliches bedeutet'), fué el heredero de Hegel (er wurde der Erbe Hegel's)... La música como 'idea' (Die Musik als 'Idee')." (Ed. Aguilar p. 182 Band 6 p. 36)
- (52) Para la relación entre las heroínas de Wagner y Madame Bovary cf. FW, 9.
- (53) En FW, 9. podemos leer: "Cuando traza la acción, también Wagner es ante todo comediante (Schauspieler). Lo que en primer lugar importa es una escena de efecto absolutamente seguro, una verdadera 'actio', con un 'haut relief' de gestos (eine Scene von unbedingt sichrer Wirkung, eine wirkliche Actio mit einem hautrelief der Gebärde), una escena que tira de espaldas; escena que su pensamiento elabora profundamente, porque precisamente de ella saca los caracteres (die Charaktere)." (Ed. Aguilar p. 179 Band 6 p. 32)

- (54) FW, segundo postscriptum. Ed. Aguilar p.p. 191-192 Band 6 p. 47
- (55) CIT (4a. Richard Wagner en Bayreuth, 4) Ed. Aguilar p.p. 340-341 Band 1 p. 447
- (56) EH ("Las Intempestivas", 3) Ed. Alianza p. 77 Band 6 p. 320
- (57) OT, 23. Ed. Alianza p.p. 179-180 Band 1 p. 145
- (58) CIT (4a. Richard Wagner en Bayreuth, 9) Ed. Aguilar p. 376 Band 1 p. 485
- (59) Ibid, 8. Ed. Aguilar p. 368 Band 1 p. 477
- (60) Para las relaciones entre el mito como apertura a un pasado y un futuro ideales y el instante como capricho y volubilidad, cf. OT, 11.
- (61) OT, 23. Ed. Alianza p. 182 Band 1 p.p. 147-148
- (62) FG, 8. Ed. Aguilar p. 214 Band 1 p. 835
- (63) Ibid.
- (64) CIT (4a. Richard Wagner en Bayreuth, 3) Ed. Aguilar p. 338 Band 1 p. 445
- (65) OT, 18. Ed. Alianza p. 145 Band 1 p. 115
- (66) CIT (2a. "De la utilidad...", 6) Ed. Aguilar p.p. 128-129 Band 1 p. 290
- (67) A este respecto resulta ilustrativo el concepto de "filósofo-artista" que Nietzsche plantea: "El filósofo-artista. Concepto superior del arte. ¿Sabría el hombre tomar semejante distancia en la consideración de los otros hombres hasta poder formarlos en su estructura? (-Ejercicios preliminares: I. Aquel que crea su propia estructura, el eremita. 2. El artista hasta entonces, en tanto que pequeño realizador, trabajando sobre una materia dada.)" (tomado del Nietzsche I de Martin Heidegger tr. de Pierre Klossowski Ed. Gallimard 1971 p. 73)
- (68) CI ("Incurciones de un intempestivo", 8) Ed. Alianza p. 90 Band 6 p. 116
- (69) OT, 21. Ed. Alianza p. 170 Band 1 p. 137
- (70) CI ("Incurciones de un intempestivo", 8) Ed. Alianza p. 91 Band 6 p. 116

- (71) Heidegger, Martin. Nietzsche I Ed. Gallimard p.p. 109-110
- (72) El enfoque de Hegel constituye un paso decisivo en la consideración inmanente de la "inspiración". Leemos en su Estética las siguientes reflexiones: "La verdadera inspiración se enciende en un determinado contenido que la fantasía toma para expresarlo artísticamente, y ella es el estado de este activo dar forma, ya en lo interno subjetivo como en la ejecución objetiva de la obra de arte; en efecto, es necesaria la inspiración para esta doble actividad"; "Si en fin preguntamos en qué cosa consista la inspiración artística, ella no es más que el estar llena enteramente de la cosa y no tener paz antes de que sea acuñada y en sí concluida la forma artística. Pero el artista, si de este modo ha hecho enteramente cosa suya al objeto, debe a su vez saber olvidar su particularidad subjetiva con sus accidentales contingencias, y, de parte suya, sumergirse enteramente en la materia, de suerte que él como sujeto es, por así decir, sólo la forma para dar forma al contenido que lo ha apresado. Una inspiración, en que el sujeto haga exagerada muestra de sí y se haga valer como sujeto, en vez de ser el órgano y la actividad viviente de la cosa misma, es una mala inspiración." (Hegel, G.W.F. Estética I tr. de Nicolao Merker y Nicola Vaccaro Ed. Einaudi Milán 1976 vol. 1 p.p. 323-324)
- (73) El interés por la dinámica del proceso creativo tiene en Poe un conspicuo representante. Para el problema de la "imaginación" como supuesto estímulo o sugestión en la creación literaria puede verse el ensayo titulado "Filosofía de la composición", en donde leemos: "...no es frecuente que el escritor esté en condiciones de volver sobre sus pasos y mostrar cómo llegó a sus conclusiones. En general, las sugestiones se presentan confusamente al espíritu, y en la misma forma se las sigue y se las olvida." (Poe, Edgar Allan. Ensayos y críticas tr. e intr. de Julio Cortázar Madrid 1973 Alianza editorial S.A. p. 67 )

- (74) HH I, 155 ("Creencia en la inspiración") Ed. Gallimard p. 161  
Band 2 p.p. 146-147
- (75) El ensayo del filósofo checo Jan Mukarovsky "Función, norma y valor estético como hechos sociales" incide significativamente sobre este punto. Véase en Escritos de estética y semiótica del arte tr. de Anna Anthony-Visová Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1977
- (76) EM, 188 Ed. Alianza p.p. 116-117 Band 5 p.p. 108-109
- (77) HH II, 140 El viajero y su sombra ("Danzar en las cadenas") Ed. Gallimard p. 302 Band 2 p. 612
- (78) CM, Prólogo, 6. Ed. Alianza p. 23 Band 5 p. 253
- (79) HH I, 156 ("Todavía la inspiración") Ed. Gallimard p. 161 Band 2 p. 147.
- (80) HH I, 145 ("Que la perfección escaparía al devenir") Ed. Gallimard p.p. 155-156 Band 2 p. 141
- (81) EM, 213 Ed. Alianza p. 158 Band 5 p. 147
- (82) FP (1888 16(40), 7) Ed. Gallimard p.p. 250-251
- (83) OT, 5. Ed. Alianza p. 66 Band 1 p. 47
- (84) Ibid.
- (85) Las relaciones entre la capacidad de comunicación y las expectativas psicomotoras constituirán un foco de interés importante en la obra de Nietzsche. El siguiente fragmento de 1888 es una muestra de ello: "Toda elevación de la vida intensifica la fuerza de comunicación y al mismo tiempo la fuerza de comprensión del hombre. Identificarse con otras almas no tiene originalmente nada de moral, sino que procede de una excitabilidad fisiológica de la sugestión: la 'simpatía' (die 'Sympathie') o lo que se llama 'altruismo' ('Altruismus') no son más que deformaciones de esta relación psicomotora (psychomotorischen Rapports)...(...) No se comunican nunca pensamientos, se comunican movimientos, signos mímicos, que son reinterpretados por nosotros como pensamientos..." (FP 1888 14(119))  
Ed. Gallimard p. 87 Band 13 p. 297
- (86) OT, 5. Ed. Alianza p. 67 Band 1 p. 48

- (87) Colli, Giorgio. Introducción a Nietzsche tr. de Romeo Medina Mé-  
xico Folios Ediciones 1983 p. 51
- (88) GS, 301. Narcea ediciones p. 309 Band 3 p. 539
- (89) Las reflexiones de Rudolf Arnheim acerca de la configuración visual  
son muy ilustrativas a este respecto; por ejemplo: "El pensamiento  
psicológico reciente admite pues que consideremos el acto visual  
como una actividad creadora de la psique humana. La percepción lo-  
gra al nivel de los sentidos, lo que en el reino de la razón se lla-  
ma entendimiento. La vista de todo hombre participa también, aunque  
modestamente, de la admirada capacidad del artista para producir  
figuras que interpretan la experiencia en forma válida por medio  
de la forma organizada. Ver es comprender." (Arnheim, Rudolf. Arte  
y percepción visual tr. de Rubén Masera Buenos Aires 1967 Ed. EUNED-  
BA p.p. 31-32
- (90) GS, 301. Narcea ediciones p.p. 309-310 Band 3 p. 540
- (91) Ibid. p. 310-311 Band 3 p. 540
- (92) SE. FH (Así habló Zaratustra, 2)
- (93) FH (Así habló Zaratustra, 3) Ed. Alianza p. 97 Band 6 p. 339
- (94) EH (Así habló Zaratustra, 3) Ed. Alianza p. 98 Band 6 p.p. 339-340
- (95) EH (Porqué escribo tan buenos libros, 4) Ed. Alianza p. 61 Band 6  
p. 304
- (96) Ibid.
- (97) Para las relaciones entre la configuración del individuo en tanto  
"presencia" y la constitución temporal de la existencia, véase de  
Ramón Xirau Sentido de la presencia México Ed. FCF 1953
- (98) EL, 207. Ed. Alianza p. 147 Band 5 p.p. 136-137
- (99) Este exceso en la atención que se concede a la idea contenida en u-  
na obra, explicaría la crítica de Nietzsche a los pintores alegóri-  
cos. A este respecto es interesante el siguiente fragmento de 1887  
intitulado "A propósito de los pintores": "... todos estos modernos  
con poetas, que han querido ser pintores. Uno busca dramas en la

historia, otrò escenas de costumbres, éste traduce religiones, éste otro una filosofía (tous ces modernes sont des poètes, qui ont voulu être peintres. L'un a cherché des drames dans l'histoire, l'autre des scènes de mœurs, celui-ci traduit des religions, celui-là une philosophie). Este imita a Rafael; este otro a los primeros maestros italianos; los pintores de paisajes emplean árboles y nubes para componer odas y elegías (um Oden und Elegien zu machen). Ninguno es simple y totalmente pintor (Keiner ist einfach Maler); todos son arqueólogos, psicólogos, directores de escena de cualquier recuerdo o teoría (alle sind Archäologen, Psychologen, In-Scene-Setzer irgendwelcher Erinnerung oder Theorie). Se complacen en nuestra erudición (Frudition), en nuestra filosofía. Están como nosotros: colmados, rebosantes de ideas generales (allgemeinen Ideen). Aman una forma, no por lo que es, sino por lo que expresa (Sie lieben eine Form nicht um das, was sie ist, sondern um das, was sie ausdrückt). Son hijos de una generación erudita, atormentada y reflexiva; a muchas leguas de distancia de los antiguos maestros, que no leían y pensaban solamente en dar un festín a sus ojos (-Tausend Meilen weit von den alten Meistern, welche nicht lasen, und nur dran dachten, ihren Augen ein Fest zu geben)." (823 de "La voluntad de poderío" en Ed. EDAF tr. de Anibal ~~Frause~~ Madrid 1960 p.p. 439-440. Band 12 7(7) p. 286 )

- (100) HH II Opiniones y sentencias diversas, 144 ("Del estilo barroco")  
Ed. Callimard p.p. 92-93 Band 2 p. 437
- (101) Ibid. Ed. Callimard p. 93 Band 2 p. 438
- (102) EM, 198. Ed. Alianza p.p. 126-127 Band 5 p. 118
- (103) EM (Porqué soy tan inteligente, 9) Ed. Alianza p. 51 Band 6 p. 294
- (104) FP (citado por Colli, G. -sin número- en Introducción a Nietzsche  
Ed. cit. p. 105
- (105) Aristóteles Poética 1450a (en la edición preparada por J.D. García Bacca para la UNAM México 1946 -Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana-)

- (106) OT, 17. Ed. Alianza p. 139 Band 1 p.p. 109-110
- (107) FW, 7. Ed. Aguilar p. 175 Band 6 p. 27
- (108) HH II El viajero y su sombra, 218 ("La enseñanza de la máquina")  
(Die Maschine als Lehrerin) Ed. Callimard p.p. 349-350 Band 2 p. 653
- (109) HH II El viajero y su sombra, 220 ("Reacción contra la civilización  
de la máquina") (Reaction gegen die Maschinen-Cultur) Ed. Callimard  
p.p. 350-351 Band 2 p. 653
- (110) Para la "unidad de estilo" como dimensión cultural cf. CIT (la.  
David Strauss, el confesional y el escritor, l.)
- (111) GM, II, 18. Ed. Alianza p. 99 Band 5 p. 326
- (112) Kaufmann, Walter. Nietzsche, Philosopher, Psychologist, Antichrist  
Princeton University Press 1974 4a. ed. p. 238
- (113) También el modo más radical de asumir la profundidad. Por ejemplo  
leemos en HM: "Todo lo que es profundo ama la máscara (Alles, was  
tief ist, liebt die Maske); las cosas más profundas de todas sienten  
incluso, odio por la imagen y el símbolo (einen Hass auf Bild  
und Gleichniss). ¿No sería la antítesis (der Gegensatz) tal vez  
el disfraz adecuado con que caminaría el pudor de un dios? Es ésta  
una pregunta digna de ser hecha: sería extraño que ningún místico  
(Mystiker) se hubiera atrevido aún a hacer algo así consigo  
mismo." (HM, 40. Ed. Alianza p. 65 Band 5 p. 57)
- (114) HM, 230. Ed. Alianza p. 179 Band 5 p. 168
- (115) GM, III, 18. Ed. Alianza p. 156 Band 5 p. 382
- (116) GS, 54 ("El conocimiento de la apariencia"). Narcea ediciones  
p.p. 168-169 Band 3 p. 417
- (117) Para este punto véase HH II El viajero y su sombra, 170 ("El arte  
en el siglo del trabajo")

- (118) *GM*, II, 12. Ed. Alianza p. 88 Band 5 p. 314
- (119) Este énfasis de Nietzsche en el arte como acción domadora podría explicar quizá la apertura y buena disposición de Nietzsche respecto a las prerrogativas de la forma en tanto instancia estructurante. Las relaciones entre esta actitud y el desarrollo de lo que llamamos "arte abstracto" (con su atención hacia la autonomía de la forma a partir de la obra de Matisse, Klee o Picasso, por citar algunos ejemplos relevantes) no dejan de ser inquietantes. Por ejemplo vemos en un fragmento de 1888: "Se es artista a condición de sentir como contenido (als Inhalt), como la cosa misma, lo que los no-artistas llaman 'forma' (Form). A causa de esto, se forma parte de un mundo al revés (eine verkehrte Welt)." (FP 1888 18(6)) Ed. Callimard p. 281 Band 13 p. 533
- (120) *GM*, II, 12. Ed. Alianza p. 88 Band 5 p. 314
- (121) *GM*, II, 12. Ed. Alianza p. 89 Band 5 p. 315
- (122) *GM*, II, 12. Ed. Alianza p. 90 Band 5 p. 316
- (123) *Ibid.*

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante. Obras completas tr. de Nicolas Gonzalez Ruiz sobre la interpretación literal de Giovanni M. Bertini. Madrid 1973 Biblioteca de autores cristianos, de la Editorial católica S.A. 888 p.p.  
Vita nuova Milán 1977 Aldo Garzanti Editore 74 p.p.
- Audler, Charles. Nietzsche, sa vis et sa pensée París 1931 Ed. Bossard (Bibl. des Idées...) vol. 6 406 p.p.
- Arnheim, Rudolf. Arte y percepción visual, psicología de la visión creadora tr. de Rubén Masera Buenos Aires 1977 Ed. FUEBA 410 p.p.
- Braudel, Fernand. La historia y las ciencias sociales tr. de Josefina Gómez Mendoza Madrid 1974 Alianza editorial S.A. 219 p.p.
- Colli, Giorgio. Introducción a Nietzsche tr. de R. Medina Ed. Folios México 1983
- Deleuze, Gilles. Nietzsche y la filosofía tr. de Carmen Artal. Barcelona 1971 Ed. Anagrama 275 p.p.
- Dodds, E.R. Los griegos y lo irracional tr. de María Araujo Madrid 1980 Alianza editorial S.A. (colecc. Alianza Universidad) 292 p.p.
- Gernet, Louis. Antropología de la Grecia antigua tr. de Bernardo Moreno Carrillo Madrid 1980 Taurus ediciones S.A. 399 p.p.
- Hegel, G.W.F. Estética I Ed. al cuidado de Nicolao Mecker; tr. de Nicolao Mecker y Nicola Vaccaro Torino 1976 Giulio Einaudi editore 684 p.p.
- Heidegger, Martin. Nietzsche I tr. de Pierre Klossowski París 1971 Ed. Gallimard 512 p.p.

Heráclito Los fragmentos de Heráclito tr. intr. y notas de Angel J. Cappalotti Caracas 1972 Ed. Tiempo nuevo S.A. 137 p.p.

Kaufmann, Walter. Nietzsche, philosopher, psychologist, antichrist Princeton, New Jersey 1974. Princeton University Press 4a ed. 532 p.p.

Lessing, G.F. Laocoonte tr. de Amalia Magglio México 1960 Ed. UNAM COLMCC. "Nuestros Clásicos" 192 p.p.

Mukarovsky, Jan. Escritos de estética y semiótica del arte Ed. crítica de Jordi Llovet tr. de Anna Anthony-Visová Barcelona 1977 Ed. Gustavo Gili S.A. 345 p.p.

Nietzsche, F. El nacimiento de la tragedia tr. intr. y notas de Andrés Sánchez Pascual Madrid 1977 Alianza editorial S.A. 2a. ed. 278 p.p.  
Consideraciones intempestivas tr. intr. y notas de Eduardo Ovejero y Maury Buenos Aires 1959 Ed. Aguilar vol. 2 de Obras completas 3a ed. 404 p.p.

Humain, trop humain 1 y 2 texto establecido por G. Colli y M. Montinari; tr. del alemán de Robert Rovini Ed. Gallimard 1981 colecc. idées 400 y 413 p.p.

Aurore, pensées sur les préjugés moraux Texto establecido por G. Colli y M. Montinari tr. del alemán por Julien Hervier Ed. Gallimard 1983 colecc. idées 381 p.p.

La filosofía en la época trágica de los griegos tr. de Eduardo Ovejero y Maury en vol.1 de Obras completas Ed. Aguilar

El gay saber tr. intr. y notas de Luis Jimenez Moreno Madrid 1973 Narcea S.A. de ediciones 463 p.p.

Más allá del bien y del mal tr. intr. y notas de Andrés Sánchez Pascual Madrid 1975 Alianza editorial S.A. 287 p.p.

Crepúsculo de los ídolos tr. intr. y notas de Andrés Sánchez Pascual Madrid 1975 Alianza editorial S.A. 173 p.p.

- La genealogía de la moral tr. intr. y notas de Andrés Sánchez Pascual Madrid 1975 Alianza editorial S.A. 205 p.p.
- Ecce homo tr. intr. y notas de Andrés Sánchez Pascual Madrid 1976 Alianza editorial S.A. 169 p.p.
- El caso Wagner en el vol XI de Obras completas tr. intr. y notas de Eduardo Cvejero y Maury Buenos Aires 1959 Ed. Aguilar 332 p.p.
- La voluntad de poderío tr. de Aníbal Froufe Madrid 1980 EDAF-ediciones 1671 p.p.
- La naissance de la tragédie et Fragments posthumes (1869-1872) Ed. establecida por G. Colli y M. Montinari tr. del alemán por Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy vol. I de Oeuvres philosophiques complètes Ed. Gallimard 1977 (colecc. NRF) 566 p.p.
- Fragments posthumes (1888-1889) Ed. establecida por G. Colli y M. Montinari tr. del alemán por Jean-Claude Hémery- vol XIV de las Oeuvres philosophiques complètes Ed. Gallimard (colecc. NRF) 1977 470 p.p.
- Friedrich Nietzsche-Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe in 15 Bänden 1980 Ed. Walter de Gruyter
- Poe, Edgar Allan. Ensayos y críticas tr. intr. y notas de Julio Cortázar Madrid 1973 Alianza editorial S.A. 317 p.p.
- Wagner, Richard. La poesía y la música en el drama del futuro tr. de Ilse Teresa M. de Brugger Buenos Aires 1952 Ed. Espasa Calpe S.A. colecc. Austral no. 1145 154 p.p.
- Xirau, Ramón. Sentido de la presencia Ed. FCE colecc. Tezontle México 1953 134 p.p.

## ÍNDICE

	Pág.
ADVERTENCIA.....	4
INTRODUCCIÓN.....	5
PRELIMINARES: BÚSQUEDA DE UNA "VISIÓN DE CON- JUNTO".....	19
HACIA UNA EMBRIAGUEZ INSPIRADA.....	54
POSIBILIDAD DE UNA "VOLUNTAD DE PODER" CONFI- GURANTE.....	80
CONCLUSIONES.....	101
NOTAS.....	109
BIBLIOGRAFÍA.....	123