

VI Jornadas de Investigación en Humanidades Homenaje a Cecilia Borel

Departamento de Humanidades

Universidad Nacional del Sur

30 de noviembre al 2 de diciembre de 2015



EDITORIAL
DE LA UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL SUR

VI Jornadas de Investigación en Humanidades: homenaje a Cecilia Borel / Daiana Agesta... [et al.]; editado por Omar Chauvié ... [et al.]. - 1a ed. - Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-655-222-6

1. Humanidades. 2. Investigación. I. Agesta, Daiana II. Chauvié, Omar, ed.

CDD 300.72



Editorial de la Universidad Nacional del Sur |
Santiago del Estero 639 | B8000HZK Bahía Blanca | Argentina
www.ediuns.com.ar | ediuns@uns.edu.ar
Facebook: EdiUNS | Twitter: EditorialUNS



Libro
Universitario
Argentino

Diseño interior: Alejandro Banegas

Diseño de tapa: Fabián Luzi

No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las Leyes n.º 11723 y 25446.

El contenido de los artículos es de exclusiva responsabilidad de los autores.

Queda hecho el depósito que establece la Ley n.º 11723.

Bahía Blanca, Argentina, julio de 2019.

© 2019, Ediuns.

VI Jornadas de Investigación en Humanidades “Homenaje a Cecilia Borel”
Departamento de Humanidades - Universidad Nacional del Sur
30 de noviembre al 2 de diciembre de 2015

Coordinación
Lic. Laura Orsi

Declaradas de Interés Municipal por la ciudad de Bahía Blanca.
Declaradas de Interés Educativo por la provincia de Buenos Aires en la sesión del 4 de septiembre de 2015 Resolución n.º 1665/2015-, Expediente n.º 5801361392/15

Autoridades

Universidad Nacional del Sur

Rector: Dr. Mario Ricardo Sabbatini
Vicerrectora: Mg. Claudia Patricia Legnini
Secretario General de Ciencia y Tecnología: Dr. Sergio Vera
Departamento de Humanidades
Directora Decana: Lic. Silvia T. Álvarez
Vicedecana: Lic. Laura Rodríguez
Secretario Académico: Dr. Leandro Di Gresia
Secretaria de Investigación, Posgrado y Formación Continua: Lic. Laura Orsi
Secretario de Extensión y Relaciones Institucionales: Lic. Diego Poggiese

Comisión Organizadora

Srta. Daiana Agesta
Dra. Marcela Aguirrezabala
Dr. Sebastián Alioto
Lic. Carolina Baudriz
Lic. Clarisa Borgani
Prof. Lucas Brodersen
Lic. Gonzalo Cabezas
Dra. Rebeca Canclini
Lic. Norma Crotti
Srta. Victoria De Angelis

Lic. Mabel Díaz
Dra. Marta Domínguez
Srta. M. Bernarda Fernández Vita
Srta. Ana Julieta García
Srta. Florencia Garrido Larreguy
Dra. M. Mercedes González Coll
Mg. Laura Iriarte
Sr. Lucio Emmanuel Martin
Mg. Virginia Martin
Esp. Andrea Montano
Lic. Lorena Montero
Psic. M. Andrea Negrete
Srta. M. Belén Randazzo
Dra. Diana Ribas
Srta. Valentina Riganti
Sr. Esteban Sánchez
Mg. Viviana Sassi
Lic. José Pablo Schmidt
Dra. Marcela Tejerina
Dra. Sandra Uicich
Prof. Denise Vargas

Comisión Académica

Dr. Sandro Abate (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Marcela Aguirrezabala (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Ana María Amar Sánchez (Universidad de California, Irvine)
Dra. Marta Alesso (Universidad Nacional de La Pampa)
Dra. Adriana María Arpini (Universidad Nacional de Cuyo)
Dr. Marcelo Auday (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Eduardo Azcuy Ameghino (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Dr. Fernando Bahr (Universidad Nacional del Litoral – CONICET)
Dra. M. Cecilia Barelli (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dr. Raúl Bernal Meza (Universidad del Centro de la Provincia de Bs. As.)
Dr. Hugo Biagini (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)
Dr. Lincoln Bizzozero (Universidad de La República, Uruguay)
Dra. Mercedes Isabel Blanco (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Gustavo Bodanza (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Nidia Burgos (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Roberto Bustos Cara (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Mabel Cernadas (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Laura Cristina del Valle (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Eduardo Devés (Universidad de Santiago de Chile)
Dra. Marta Domínguez (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Oscar Esquisabel (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)

Dra. Claudia Fernández (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)
Dra. Ana Fernández Garay (Universidad Nacional de La Pampa – CONICET)
Dra. Estela Fernández Nadal (Universidad Nacional de Cuyo – CONICET)
Dr. Rubén Florio (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Lidia Gambon (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Ricardo García (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Viviana Gastaldi (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Alberto Giordano (Universidad Nacional de Rosario)
Dra. Graciela Hernández (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Yolanda Hipperdinger (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Silvina Jensen (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dr. Juan Francisco Jimenez (Universidad Nacional del Sur)
Dra. María Mercedes González Coll (Universidad Nacional del Sur)
Dra. María Luisa La Fico Guzzo (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Javier Legris (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Dra. Celina Lértora (Universidad del Salvador – CONICET)
Dr. Fernando Lizárraga (Universidad Nacional del Comahue - CONICET)
Dra. Elisa Lucarelli (Universidad de Buenos Aires)
Mg. Ana María Malet (Universidad Nacional del Sur)
Prof. Raúl Mandrini (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Bs. As.)
Dra. Stella Maris Martini (Universidad de Buenos Aires)
Dr. Raúl Menghini (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Elda Monetti (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Rodrigo Moro (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Lidia Nacuzzi (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Dr. Ricardo Pasolini (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Bs. As.)
Dr. Sergio Pastormerlo (Universidad Nacional de La Plata)
Dra. Dina Picotti (Universidad de Buenos Aires – CONICET)
Dr. Luis Porta (Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET)
Dra. M. Alejandra Pupio (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Alicia Ramadori (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Silvia Ratto (Universidad de Buenos Aires)
Dra. Diana Ribas (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Elizabeth Rigatuso (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Lic. Adriana Rodríguez (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Hernán Silva (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Marcela Tejerina (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Fernando Tohmé (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Fabiana Tolcachier (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Patricia Vallejos (Universidad Nacional del Sur – CONICET)
Dra. Irene Vasilachis (CEIL – CONICET)
Dra. María Celia Vázquez (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Daniel Villar (Universidad Nacional del Sur)
Dr. Emilio Zaina (Universidad Nacional del Sur)
Dra. Ana María Zubieta (Universidad de Buenos Aires – CONICET)

María Cecilia **Barelli**

Laureano **Correa**

Nora **Ftulis**

Laura **Rodríguez**

(Editores)

**Vida e individuación:
problemáticas modernas y
contemporáneas**

Volumen 26

Índice

Sentimiento y política en Rousseau: rasgos ontológicos-relacionales	1403
<i>Juan Cruz Apcarian</i>	
Consideraciones sobre el desencantamiento del mundo en base a <i>El porvenir de una ilusión</i> de Freud	1409
<i>Santiago J. Beisel</i>	
De la fabricación del sujeto empresarial a la creación de nuevas formas de gubernamentalidad	1414
<i>Laura De Grazia</i>	
Interculturalidad en salud. Aportes para la construcción de genuinos encuentros dialógicos	1419
<i>Pamela Fernández Coria, Ruth Franco</i>	
La corporalidad en Fichte a través de la danza: una propuesta estética ontológica de la relación individuo-mundo	1426
<i>Lucila Figueroa</i>	
<i>Arte trágico y metafísica de artista: notas acerca de la existencia de una “estética” nietzscheana</i>	1432
<i>Maximiliano Gonnet</i>	
Foucault y la <i>epimeleia heautou</i> como forma de relación en Platón.....	1438
<i>Giuseppe Greco</i>	
Filosofía del devenir. ¿un adiós a la esencia?.....	1443
<i>Facundo Sebastián Jorge</i>	
Nadie escuchó a Gerónima.....	1448
<i>María Paula Mujica</i>	
Reconstituir el individuo desde su naturaleza estética. El artista político como figura heroica en las Cartas de Schiller	1454
<i>Santiago J. Napoli</i>	
Burocracia como máquina biopolítica de subjetivación.....	1459
<i>Pablo Ezequiel Sachis</i>	
Vida humana, praxis y ontogénesis del trabajo en los <i>Cuadernos de París</i> de Karl Marx	1465
<i>Esteban Gabriel Sánchez</i>	

La dinámica de lo vivo en el período de <i>La ciencia jovial</i> de Friedrich Nietzsche	1471
<i>María Cecilia Valverde</i>	
Hacia una ontología relacional a partir de la crisis en la ciencia y en la filosofía: Whitehead y Merleau-Ponty	1477
<i>Andrea Vidal</i>	
La afecto-emotividad en Gilbert Simondon en vistas a nuevos modos de estructuración social	1483
<i>Rocío Villar</i>	

Arte trágico y metafísica de artista:

notas acerca de la existencia de una “estética” nietzscheana

Maximiliano Gonnet

FFYH- Universidad Nacional de Córdoba

maxigonnet@hotmail.com

Referirse a la “estética” como a uno de los horizontes de sentido desde los cuales se recorta la filosofía de Nietzsche ha significado a menudo exponerse a una serie de equívocos y malentendidos. Una parte considerable de las interpretaciones sobre el autor se ha visto condicionada por el supuesto, no lo suficientemente tematizado, de un esquema lineal de evolución intelectual según el cual se circunscribe la preocupación estético-artística al momento de juventud de la producción nietzscheana, esto es, aquél que alcanza su más condensada síntesis en *El nacimiento de la tragedia*, para luego dejar paso a un período crítico-ilustrado en el que el autor daría curso al tratamiento de los “grandes problemas” de su filosofía, inicialmente velados por compromisos romántico-wagnerianos: las críticas del lenguaje, el conocimiento, la moral, la religión, la metafísica. En esta intervención pretendemos matizar este esquema, atendiendo a la centralidad filosófica de la pregunta por el arte, que, si bien modulada de diferentes formas en los sucesivos períodos de la obra del pensador alemán, no dejará nunca de funcionar como el punto de apoyo insoslayable del proyecto crítico nietzscheano. Desde el “Prólogo a Richard Wagner” del libro de 1872 hasta el “Ensayo de autocrítica” con el que se abre su edición de 1886, esto es, desde la consideración del arte como la “actividad propiamente metafísica del hombre” hasta el veredicto retrospectivo sobre la obra juvenil como conteniendo una desbordante “metafísica de artista”, existe la convicción de que las tareas del arte y el “sentido de artista” no pueden ser reducidos a mero dominio filosófico “especial” sino a riesgo de perder de vista ese umbral en el que la propia actividad filosófica es constitutivamente interrumpida por la “óptica del artista”. Es esta óptica, podríamos pensar, la que va a marcar el tono y definir el alcance de los escritos de Nietzsche, incluso luego de que los ideales, la lógica misma de lo “Verdadero”, hayan sido puestos en crisis.

La experiencia del arte ocupa en la vida y en la obra de Nietzsche un lugar central, a tal punto que cabe caracterizar el conjunto de su filosofía como estando atravesada constitutivamente por problemas que, en un sentido general, aunque equívoco, podríamos denominar “estéticos”. Desde los escritos autobiográficos de juventud hasta *Ecce Homo*, encontramos más o menos explícita no solo una reflexión original sobre lo artístico sino también una interpretación de la tarea filosófica que ha vislumbrado la “seriedad” del arte y que ha intentado hacer suya la “óptica del artista” de un modo radical, inédito en la historia de la filosofía. En efecto, y a pesar de los sucesivos replanteos y matices con que el arte va a ser presentado a lo largo de los distintos períodos en la evolución intelectual del autor, la persistencia de esa óptica resulta insoslayable, no solamente en términos de “contenido” sino también de la “forma”, esto es, en tanto reservorio de una serie de estrategias de aproximación y de herramientas teóricas de las que el pensador se valdrá para dar curso a sus intervenciones en los más

variados registros: desde las primeras investigaciones en el campo de una filología clásica siempre mediada estéticamente hasta los postreros intentos por pensar una voluntad de poder anclada en el arte, desde las preocupaciones por “la utilidad de la historia para la vida” y el concepto de “cultura artística” hasta el diagnóstico del nihilismo y la *décadence* signadas por un arte degenerado y romántico. Y es que no hay en Nietzsche una “estética filosófica”, una indagación sistemática que se aventura en el reino del arte desde una atalaya conceptual establecida de antemano, sino más bien la experimentación crítica con perspectivas y “sentidos de artista”, a la luz de la cual se revela el hacerse de una filosofía dinámica, en devenir, no recostada sobre supuestos metafísicos, pero tampoco disuelta en ilusiones de inmediatez de ningún tipo. El viejo motivo incubado en el primer romanticismo alemán acerca del arte como *organon* de la filosofía y no como mero dominio específico de saberes halla en Nietzsche una actualización que corre a la par de la disección de las coordenadas “modernísimas” que determinan un horizonte posible para la respuesta a la pregunta misma acerca de qué sea la filosofía.

En referencia a esta copertenencia entre arte y filosofía, señala de Santiago Guervós en su libro *Arte y poder*:

(...) el arte no sólo es objeto en el que la filosofía prueba sus fuerzas, sino un *medium* en el que llega a reflexionar sobre su propia tarea. En este sentido, la filosofía no dice al arte en qué consiste su esencia, sino que debe ser el arte el que muestre a la filosofía en qué consiste su tarea propiamente dicha, puesto que el arte es el *topos* en el que se despliega la más alta fuerza creadora del hombre³⁹.

Asimismo, en su “Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana”, Massimo Cacciari, en una deriva más heideggeriana, afirma:

Nietzsche no está interesado en la elaboración de una estética como un dominio filosófico “especial”; el arte es para él problema filosófico-metafísico: en la actividad artística está en juego una *apertura al ser*, una iluminación metafísica sobre el sentido del ente (...) El arte es *problema* filosófico en tanto su estructura es *problema* para la filosofía; su presencia, la presencia de su *palabra* choca con la dimensión conceptual del trabajo filosófico⁴⁰.

El arte, por lo tanto, como “hilo conductor” para la elucidación del problema del hombre y para la conformación de una imagen filosófica del mundo, y no como etapa en el desenvolvimiento de la Idea. La creación artística como símbolo de un movimiento del pensamiento que se reclama ajeno a la tradición metafísica, de Platón a Hegel, y que desarticula las polarizaciones conceptuales consagradas en su seno: arte-conocimiento; verdad-mentira; razón-intuición; espíritu-sensibilidad; filósofo-artista, etc., poniendo en primer plano las conexiones entre un conjunto de valores asociados a lo artístico (el cuerpo, la apariencia, la ilusión, los instintos, la voluntad, el “interés”, el placer) y una valoración de la vida y la experiencia que desborda los límites del lenguaje conceptual. Entonces ya las indagaciones en torno al arte trágico presentes en *El nacimiento de la tragedia*, y su filiación a los ideales artístico-filosóficos de Wagner y Schopenhauer, se nos aparecen ante una luz distinta, e incluso la metafísica de artista “arbitraria, ociosa, fantasmagórica” que Nietzsche observará retrospectivamente en su primer libro puede ser reconducida a ese suelo común que es el de la impugnación por vía artística de cualquier finalismo o sentido moral detrás de todo acontecer, y por lo tanto también de toda estética idealista que coloque en su centro a la obra de arte autónoma, desinteresada y a un sujeto contemplativo y abstracto.

³⁹ De Santiago Guervós, 2003: 21.

⁴⁰ Cacciari, 1994: 83.

Lo que se pone en cuestión así es la lógica misma del “detrás de todo acontecer”, esto es, la noción de una trascendencia que habría de suspender la relación con lo real y el juego de contradicciones y disonancias que le es inherente.

El propio fundamento sobre el cual el joven Nietzsche interpreta la tragedia griega, esto es, la duplicidad Apolo-Dioniso, dioses que simbolizan “instintos artísticos fundamentales” del hombre antes que abstracciones conceptuales de las cuales se desprenderían tipos de arte, ordenaciones, jerarquías, así como la dinámica de alternancias e intensidades en tensión que rige su coexistencia y su interacción, nos hablan en última instancia de un “fondo” que no subsiste sino en tanto que necesita ser transfigurado en la inmanencia del fenómeno, del acontecer artístico mismo. Por eso, tan importante como el análisis de la aparición de esa “misteriosa unidad” que es la obra de arte trágica es la dilucidación de las energías que intervinieron en su interrupción violenta y luego en la disolución definitiva, no solo de un género artístico sino también de una concepción del mundo, que Nietzsche, por otro lado, vio reflejada tanto en los poetas trágicos como en los filósofos de la época trágica o “preplatónicos”. Y es que la muerte trágica de la tragedia no responde tanto a la acentuación unilateral de uno de los dos impulsos artísticos en detrimento del otro sino más bien a la intervención de elementos extraños al ámbito del arte que ocasionan la pérdida de esta tensión creadora que se sustentaba en la “profundidad enigmática” de una sabiduría instintiva apenas decible. Con Eurípides y el “socratismo estético” se anuncia según Nietzsche una nueva “conciencia” artística, o más bien el devenir consciente del arte y del artista, con lo cual esa profundidad es relegada al ámbito de lo “incomprensible” y, por lo tanto, lo que necesita de algún modo ser corregido o clarificado en función de una instancia superior, separada. La exigencia teórica y externa de “racionalidad” se eleva al rango de criterio de lo experimentable, y lo experimentable, la acción deviene aquello que requiere ser explicado, como si hiciera falta en todo momento un sentido complementario ante la falta de sentido de lo que se muestra y escucha en la escena.

El reverso de esta exigencia es la condena más o menos general de todo aquello que se realiza “únicamente por instinto”. Pero si el arte es eminentemente el ámbito de lo instintivo, de lo que no se deja reducir a concepto, a categorías fijas e inmutables, entonces impugnar lo instintivo y señalar la necesidad de “llevarlo” al sentido quiere decir no solamente negar la especificidad del arte sino también asumir que esa necesidad correctiva proviene de la constatación del carácter íntimamente absurdo y repudiable de la existencia, esto es, ver a esta meramente como el dominio de la “falta de inteligencia” y de la ilusión. Y, con ello, idealizar en el peor sentido del término, negando aquello a partir de lo cual se idealiza y degradando el poder transfigurador de la creación artística en tanto que apariencia. En lugar de un “efecto trágico” nacido de una confianza en la apariencia, de lo que en *La ciencia jovial* Nietzsche llamará una “buena voluntad de apariencia”, aparece un efecto de creencia, una “ilusión metafísica” que ya no propicia ninguna inmersión, fusión o identificación con lo representado, en la que va de suyo la existencia, sino más bien un distanciamiento y una contemplación fría y solemne, “desinteresada” de aquello que es extraño⁴¹. Este distanciamiento, podríamos pensar, es en realidad una reacción ante la imposibilidad de ver manifestado en el “afuera” el escenario de causalidades y significados últimos anticipado en el “interior”, donde los límites de lo real son idénticos a los límites del pensar y la luz dialéctica de la razón es la que guía hacia el descubrimiento de la verdad.

Como vemos, Nietzsche parece estar pensando aquí no solamente en un cambio de función del arte sino en la ruptura que implica la aparición de una idea del hombre y del mundo por la cual lo

⁴¹ Sobre la cuestión arte-vida y la distinción entre este tipo de distanciamiento y la “libertad distanciadora” propiciada por el arte en tanto superación de la perspectiva del individuo, Christoph Menke afirma: “(...) precisamente no nos *mostramos* agradecidos al arte al buscar descarga en él y en su libertad como en una esfera separada —el rechazo de semejante comprensión quietista de la autonomía estética es un motivo permanente de la crítica de Nietzsche al arte “absoluto”— sino haciendo que su poder “despierte la energía latente” en nosotros” (Menke, 2011: 250).

artístico mismo estaría llamado a cumplir una “función”, que se mide y se valora según sirva o no como momento para la visualización de una verdad y un conocimiento en todo caso ya conseguido o conseguible por otros medios. Es interesante notar el esfuerzo que realiza Nietzsche, a lo largo de la segunda mitad de *El nacimiento de la tragedia*, por mostrar los verdaderos alcances de este tránsito hacia la configuración de lo que será, en definitiva, un nuevo concepto de “conocimiento” y de “verdad” y, a partir de ello, una manera de comprender al hombre, que el autor utilizará a su vez como plataforma para su desconstrucción y crítica de la cultura moderna. En el párrafo 15 de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche explica esta discontinuidad en términos de una mutación en el tipo de “satisfacción en lo existente”:

(...) Si, en efecto, a cada *desvelamiento de la verdad*, el artista, con miradas extáticas, permanece siempre suspenso únicamente de aquello que también ahora, tras el desvelamiento, continúa siendo velo (apariciencia, ilusión), el hombre teórico, en cambio, goza y se satisface con el velo arrojado y tiene su más alta meta de placer en el proceso de un desvelamiento cada vez más afortunado, logrado por la propia fuerza (...)⁴².

La oposición entre arte y teoría, o entre modos de existencia artístico y teórico, que encontramos también hacia el final de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, no tiene que ver, según esto, con la mera distinción entre una intuición que sería siempre creadora, generadora de ilusiones con las que se puede vivir, y un concepto meramente destructor, desmitificador, racional, sino con modos alternativos de permanecer o no frente a esa verdad desvelada, la que por consiguiente ya no será la misma en uno u otro caso.

El arte trágico que Nietzsche coloca en el núcleo de su metafísica de artista tiene que ver entonces con la rehabilitación de un ámbito de experiencia ocluido por la mediación teórico-intelectual y con la necesidad de elaborar una imagen del propio tiempo desde una crítica de la abstracción reinante. Por eso la celebración del renacimiento de la tragedia griega en el drama musical wagneriano responde al intento de pensar la importancia del arte en el todo de una cultura que se pretenda más rica, más vital, menos escindida por lo que en los fragmentos póstumos de la época el autor tematiza como la “atrofia” generalizada, el desarrollo desmedido y unilateral del impulso de conocimiento, no “frenado” lo suficiente por la fuerza de ese trasfondo artístico que se intenta confinar al ámbito de lo privado, lo accesorio, lo “añadido a la seriedad de la existencia”⁴³. Un conocimiento que precisamente malogra el consuelo y el placer artísticos por su absorción en esquemas totalizantes cuyo supuesto rigor y sistematicidad son el reverso del ocultamiento del hombre como sujeto de ilusiones. La caracterización de la tragedia como “noble engaño”, como la más honesta de las ilusiones supone la perspectiva de un individuo “entero” y de una mirada atenta al propio límite y, por lo tanto, consciente de la necesidad de reconocerse en la “falsedad” de toda apariencia artística, pero a la vez “más allá” de ella, como en una especie de dialéctica irresoluble entre fondo y forma, entre lo informe, lo instintivo, lo sin concepto, lo “musical”, y la imagen, la representación, lo individual. En otros términos, el efecto trágico que Nietzsche tratará de reencontrar se ha de poner de manifiesto en el umbral a partir del cual la “escena”, lo representado adquiere su significación suprema, y precisamente por eso se revela como “insuficiente” y se suprime a sí mismo, dando cuenta de lo no separable del placer artístico respecto de aquel

⁴² Nietzsche, 1998: 126-127.

⁴³ Así, por ejemplo, el fragmento 19 [21]: “El impulso de conocimiento indiscriminado y desmedido, con trasfondo histórico, es un signo de que la vida ha envejecido: hay un gran peligro de que los individuos *se perviertan*, por eso sus intereses se encadenan poderosamente a objetos de conocimiento, no importa cuáles. De ese modo, los impulsos generales se apagan y ya no contienen al individuo (...) Ahora se nos ha dado una forma superior de vida, un trasfondo artístico –también ahora la consecuencia inmediata es un impulso de conocimiento selectivo, es decir, la *filosofía*”. Cfr. también los fragmentos 19 [22, 23, 27, 34, 35, 36]. (Nietzsche, 2010: 348-353)

trasfondo que no solamente lo origina sino que, en su perseverancia, lo mantiene vivo y lo redime de toda clausura sobre sí. Hay una “alegría en la aniquilación” que, de un modo opuesto a la “jovialidad del hombre teórico”, acaba por negar el mundo transfigurado de la escena, símbolo del mundo como representación, pero no en el sentido en que se niega algo en lo que hemos dejado de creer, o de lo cual se ha mostrado su “inverosimilitud” como resultado del trabajo de una voluntad de verdad que sería más originaria, sino atendiendo a una profundidad que esa representación sólo puede transfigurar, “metaforizar”, pero nunca agotar en el concepto.

Nietzsche ha alcanzado en su obra de juventud dos intuiciones fundamentales con las cuales se confrontará en escritos posteriores: por un lado, la idea de que no es posible vivir sin ilusiones, la comprensión de lo ilusorio como necesidad constitutiva del ser humano y, por el otro, la de que sólo las “ilusiones de la bella apariencia” hacen a la existencia digna de ser vivida, es decir, que la luz transfiguradora de lo artístico es lo que permite introducir un elemento afirmador en la experiencia, en la medida en que interrumpe ese reblandecimiento de la lógica que culmina en resignación y deposita perpetuamente al hombre en el “instante siguiente”, sin por ello renunciar a hacer visible el trasfondo desde el cual se crea aquel valor, aquella “dignidad”. Esta doble raíz o pertenencia queda condensada en la noción de “justificación estética de la existencia”, que aparece no solamente al comienzo y al final de *El nacimiento de la tragedia* y en el “Ensayo de autocrítica” antepuesto a la edición de 1886, sino también en *La filosofía en la época trágica de los griegos* a propósito de la figura del filósofo. Es con esta fórmula que debe completarse la imagen de la metafísica de artista del joven Nietzsche. En efecto, si el arte es “la actividad propiamente metafísica”, si es necesario elevarse a una “metafísica del arte” que lo universalice en tanto que elemento “justificador”, ello no implica la cristalización de su momento de verdad en un sistema del pensamiento sino más bien una interpretación viva que rehúye a todos los elementos negadores y hostiles a la vida y que pone en su centro lo estético, lo construido, lo devenido, lo múltiple, lo fragmentario, lo ilusorio de todo fenómeno, y ya no del hecho meramente artístico. La enseñanza que Nietzsche ha tomado de Heráclito es que, si la existencia es afirmada en su devenir, en su mutabilidad y contradicción fundantes, entonces no hay ninguna instancia superior o dimensión suplementaria a la cual podamos recurrir para fijarla o conjurarla. La “estructura” de la realidad, podríamos pensar, es tal que se autojustifica en el curso mismo de su acontecer, y por lo tanto la mirada y la actitud que ella “exige” del filósofo es la de un esteta que contempla interesadamente el incesante construir y destruir de los sentidos, y no la del “dialectizador” que trabaja con pretendida objetividad en el vacío de uno de esos sentidos sustraído al juego de las apariencias.

Si bien los momentos más extáticos de *El nacimiento de la tragedia*, aquellos en los que Nietzsche habla el lenguaje de la disolución de los límites y la fusión con el “Uno-primordial”, el “dios-artista”, y los no menos ampulosos pasajes en que deposita sus esperanzas en el “ser alemán”, parecen apuntar en la dirección de una dudosa teología del arte, y si bien hay en ello, como el propio autor reconocerá más tarde en la sección “De los trasmundanos” de *Así habló Zaratustra*, la proyección de una ilusión “más allá del hombre”, lo que subsiste en todo caso es una nítida concepción del tipo de pregunta que se ha de dirigir al hombre y a la vida para su comprensión. En este sentido, y a fin de trazar relaciones posibles, continuidades y no sólo rupturas insalvables entre el joven Nietzsche y el Nietzsche maduro, esto es, entre “metafísica de artista” y “crítica de la metafísica”, nos interesaba resaltar todos estos elementos que, según creemos, están a la base del gran proyecto crítico nietzscheano. Porque de lo que se trata no es tanto del contenido de esa ilusión sino más bien de la forma que elegimos para relacionarnos con ella y con los mecanismos que la movilizan. La metafísica de artista pretende ante todo explicar la particular copertenencia entre “verdad” e “ilusión” que se da en el acontecer artístico y que impide, por un lado, desentenderse del arte como mera apariencia o engaño (“vivir en la verdad”) y, por el otro, confiar en el carácter absoluto, definitivo de esa apariencia. Si el

hombre es constitutivamente un “ferviente anhelo de apariencia” no lo es porque una vez producida ella pueda descansar de la lucha primordial entre lo apolíneo y lo dionisiaco, de la necesaria imbricación recíproca entre sus respectivos lenguajes, sino en tanto que necesita, con la misma fuerza que la de esos instintos, “sobreponerse”, afirmar ese anhelo como una sabiduría frente a un sufrimiento que podría destruirlo. Todo lo que el artista sabe del mundo es lo que se le revela como estableciendo una continuidad con la existencia, con una forma de vida que desde todo punto de vista se opone a la actitud del teórico, quien concibe su yo como la máxima certeza adquirida y al mundo como su frío e inmóvil objeto. Por eso hay también en él un profundo gesto de desasimiento, una autoalienación con respecto a cualquier perspectiva “individual” y a todo lo que pueda ser tenido como suyo. No se trata, por lo tanto, de ningún “arte por el arte”, de ninguna fascinación reactiva en evidencias sin mediación ni el ingenuo “quedar enredado en la belleza de la apariencia”, sino un continuo juego de cercanías y distancias, de intuiciones y significados, de belleza y conocimiento. Entendemos entonces, para terminar, que mediante el concepto de “arte trágico” Nietzsche ha pretendido conquistar, para la “ciencia estética” no menos que para la filosofía, una primera “fórmula de la afirmación suprema”, fórmula que en adelante no dejará de complejizar y perfeccionar, pero que en todo caso nunca renunciará a la posibilidad de un arte genuinamente afirmador de la existencia.

Bibliografía

- Cacciari, M. (1994). “Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana”, *Desde Nietzsche. Tiempo, arte, política*, Buenos Aires, Biblos, pp. 81-98.
- De Santiago Guervós, L. E. (2003). *Arte y poder. Aproximación a la estética nietzscheana*, Madrid, Trotta.
- Menke, Ch. (2011). “Distancia y experimento. La teoría de la libertad estética de Nietzsche”, en: *Estética y negatividad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 235-269.
- Nietzsche, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza.
- Nietzsche, F. (2010). *Fragmentos póstumos*, vol. I (1869-1874), ed. española de Diego Sánchez Meca, Madrid, Tecnos.