

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**



El *artista dionisiaco* como respuesta al mundo contemporáneo, o sobre la validez de la  
estética de Nietzsche en el siglo XXI

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Filosofía que presenta:

**Rodrigo Alcalde Vigil**

Asesora:

**Kathia Hanza Bacigalupo**

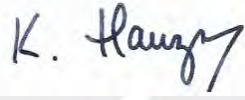
Lima, mayo de 2025

## Informe de Similitud

Yo, *Kathia Hanza Bacigalupo*, docente de la Facultad de Letras y Ciencias humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “El *artista dionisiaco* como respuesta al mundo contemporáneo, o sobre la validez de la estética de Nietzsche en el siglo XXI”, del autor Rodrigo Alcalde Vigil dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 37 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 17.05.2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 17 de mayo de 2025

Nombres y apellidos del asesor: <i>Kathia Hanza Bacigalupo</i>	
DNI: 09343681	Firma: 
ORCID: 0000-0001-9212-7647	

*Mi esperanza es el último aliento. Mi esperanza es la primera batalla. Soy el cuchillo con el que el muerto hace estallar su ataúd. Soy el que será. Mi vuelo es la rebelión, mi cielo, el abismo de mañana.*

Heiner Müller



*A mis padres.*



*Mi más sincera gratitud a Kathia Hanza por su minuciosa y valiosa mentoría durante la redacción de la tesis aquí propuesta. Un agradecimiento también a Miguel Alcalde y Glenn Bucher por las interminables tertulias en las que grandes ideas surgirían a través de los años. Como siempre, gracias por todo.*



## RESUMEN

La presente tesis propone una exploración de la estética nietzscheana con el fin de acreditar su validez para el interés actual y plantear el arte como reacción a un panorama contemporáneo de naturaleza adversa y paradójica. La tesis se expone en dos capítulos, de los cuales el primero aporta el eje contextual sobre el que se abordan las nociones de *pesimismo* de Nietzsche y *sociedad del cansancio* (*Müdigkeitsgesellschaft*) de Byung-Chul Han con miras a examinar los rasgos distintivos que constituyen nuestro entorno. El segundo provee precisión conceptual de la estética nietzscheana a través de los conceptos de *embriaguez*, *lo apolíneo* y *lo dionisiaco*, y el *gusto* con objeto de establecer la figura del *artista dionisiaco* como paradigma de una perspectiva afirmadora de la vida. Por último, se traza una retrospectiva de los dos primeros capítulos a modo de paralelismo entre *artista dionisiaco* y contexto con el propósito de profundizar en la dinámica existente entre ambas nociones para disertar sobre un último concepto; a saber, el *arte intempestivo*. Finalmente, la tesis trae un recuento de lo discutido a modo de conclusiones en las que adicionalmente se incorporan algunas consideraciones sobre el propósito y la relevancia del arte en el siglo XXI.

**Palabras clave:** afirmación de la vida, arte intempestivo, artista dionisiaco, estética, sociedad del cansancio

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
<b>CAPÍTULO I: DECADENCIA</b>	3
1.1. Descenso: el <i>pesimismo</i> según Nietzsche	4
1.2. Anulación: hacia la <i>sociedad del cansancio</i>	9
1.3. Correlación: un análisis nietzscheano de la <i>sociedad del cansancio</i>	18
<b>CAPÍTULO II: CONFRONTACIÓN</b>	26
2.1. Sobre la embriaguez	26
2.2. Sobre lo <i>apolíneo</i> y lo <i>dionisiaco</i>	27
2.3. Sobre el <i>artista dionisiaco</i>	31
2.4. Sobre lo bello y lo feo	32
2.5. Sobre el <i>gusto</i>	34
2.6. Sobre lo que constituye al <i>artista dionisiaco</i>	37
2.7. Sobre la potestad imitativa del <i>artista dionisiaco</i>	39
<b>INTERSECCIONES Y CONCLUSIONES</b>	43
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	49

## INTRODUCCIÓN

La principal enfermedad que tipifica al sujeto actual es su constante necesidad de autodestruirse. Esta patología, que hoy en día se halla expresa en las sociedades de superproducción, se ha generalizado al punto de tornarse en el núcleo cualitativo del *Zeitgeist*<sup>1</sup> contemporáneo: una era abarrotada de pesimismo cuya naturaleza suscita un agotamiento en nombre de un ficticio y paradójico convencimiento de autonomía a través de la anulación de uno mismo. Más aún, la autodestrucción y la anulación de uno mismo constituyen implícitamente la naturaleza tanto del modelo como del discurso de superproducción; o, como se presentará más tarde, la lógica del irónico *Yes, we can*. El modelo adoptado por estas *sociedades del cansancio* ganaría terreno hasta convertirse en el estándar para toda colectividad organizada que aspira al progreso y la prosperidad sin ser consciente de los efectos perniciosos que este implica en última instancia. Como resultado, el espíritu del tiempo da origen a este panorama alarmante y desprovisto de un sentido ajeno a la producción masiva, pero que en simultáneo exhorta a ser resuelto.

Precisamente porque el espíritu del tiempo es paradójico, pesimista y ficticio, surge la necesidad de adoptar un enfoque respecto del pesimismo<sup>2</sup> que trascienda el ámbito especulativo con la finalidad de asumir un carácter práctico; pues, como bien nos enseña Nietzsche, existe una especie de *pesimismo* que revitaliza la existencia hacia aspiraciones por encima de toda inesperada aflicción en contraposición al pesimismo que presupone la perspectiva de superproducción. *De facto*, aquello que hace que la perspectiva de Nietzsche sobre el *pesimismo* sea indispensable radica en el peso que otorga al arte como una forma vigorosa de contrarrestar los infortunios que la concepción prototípica del pesimismo daría, sin mayor cuestionamiento, como categóricamente irresolubles. Esta preponderancia en el arte como un medio para hacer frente a la miseria cotidiana evidencia el espíritu intempestivo de Nietzsche en tanto se valdrá del éxtasis que conlleva el principio *dionisiaco* vigente en la tragedia ática como elemento clave para postular su estética. Con relación a esto último, lo fundamental es establecer una síntesis

---

<sup>1</sup> Entiendo por *Zeitgeist* el espíritu que define un período específico del tiempo tal como es mostrado a través de las creencias e ideas de la época en cuestión. Del alemán *Zeit* (tiempo) + *Geist* (espíritu). Empleo el término de manera general, es decir, no al modo específico Hegel.

<sup>2</sup> Adicionalmente, es indispensable precisar que “pesimismo” se empleará para aludir a la concepción clásica del término, mientras que *pesimismo* se utilizará para referir a la perspectiva de Nietzsche sobre el término en cuestión.

entre arte, *pesimismo* y *lo dionisiaco* con miras al advenimiento de una acepción vigorosa del entorno y lo que acontece en él.

En consecuencia, profundizar sobre la potencialidad del arte como respuesta a una enfermedad del alma provocada por un espíritu del tiempo desfavorable y la probabilidad de convertirse uno mismo en lo que más adelante se entenderá por *artista dionisiaco*; o aquel sujeto cuya cosmovisión se encuentra regida por un *pesimismo dionisiaco* que lo vitaliza y lo impulsa a exteriorizar su vigor por medio del arte, presupone una alternativa legítima a la controversia aquí expuesta. Independientemente de ello, antes de meditar sobre los méritos de la estética en relación con los propósitos aquí expuestos, es crucial partir de una examinación meticulosa del *Zeitgeist* con el objetivo de determinar las motivaciones que lo conducirían a tornarse problemático.



# CAPÍTULO I

## DECADENCIA

Asumir toda suerte de investigación que presupone la adopción de una óptica nietzscheana, pero que prescinda de contexto para realizar su cometido, es negligente. Negligente, pues si se pretende comprender tanto las cualidades como las vaguedades de una época específica en el transcurso de la historia con el fin de plantear recursos consistentes a sus falencias, prescindir del entorno y sus hitos resulta, a falta de un mejor término, contraproducente. De hecho, es vital remitirse al contexto como primer paso con el objeto de precisar un diagnóstico pertinente.

Una vez comprendidas las circunstancias y, por lo tanto, establecido el diagnóstico oportuno sobre el *Zeitgeist*, resulta posible procurar el desarrollo de un marco crítico. Con relación a esto último, puede traerse a colación lo propuesto por Nietzsche en el Prólogo de *La genealogía de la moral*: “Necesitamos una *crítica* 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 de que aquellos surgieron, en las que se desarrollaron y modificaron [...]”<sup>3</sup>. En resumidas cuentas, lo que se propone dejar en claro en la cita es que, con el objetivo de arribar a una crítica de naturaleza eficiente e incisiva de los *valores morales* de una época, es fundamental partir de aquello que les da origen y cabida; a saber, el contexto.

Este primer capítulo intentará plantear un diagnóstico de la situación contemporánea. Se abordará preliminarmente el *pesimismo* en Nietzsche, y como contrapunto se recurrirá a la noción de *sociedad del cansancio*, desarrollada por el surcoreano Byung-Chul Han, la cual será determinante para el establecimiento de herramientas críticas con relación a nuestra época.

---

<sup>3</sup> Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 23. A partir de este punto, me serviré de la sigla GM seguida del número de página de esta edición y el numeral correspondiente. La cita corresponde al numeral 6 del Prólogo.

## 1.1. Descenso: el *pesimismo* según Nietzsche

En el segundo volumen de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche no duda en hacer evidente su disgusto por el *pesimismo romántico* que caracterizó al siglo XIX. En sus propias palabras:

Para finalmente reducir a una fórmula mi oposición al *pesimismo romántico*, es decir, al pesimismo de los abstinentes, fracasados, derrotados: hay una voluntad de lo trágico y del pesimismo que es el signo tanto del rigor como de la fortaleza del intelecto (gusto, sentimiento, conciencia). Con esta voluntad en el pecho no se teme lo temible y problemático propio de toda existencia; se lo busca incluso. Detrás de semejante voluntad está el valor, el orgullo, el ansia de un gran enemigo<sup>4</sup>.

Lo que apunta a poner de manifiesto aquí es que existe una contraposición entre dos clases de *pesimismo*: uno *romántico* que anula en el individuo toda intención de vivir; y otro, aún sin nombre, pero completamente opuesto, que elogia y exalta lo trágico no como un elemento de impasibilidad, sino de vitalidad.

Al adherirse uno a este último *pesimismo*, uno asume, por un lado, la naturaleza adversa que caracteriza a la vida y, por otro, la disposición a ambicionar nuevas contrariedades a hacer frente, en tanto la propia voluntad aspira a experimentar el acto de vivir; es decir, un *pesimismo* que afirma la vida desde todos sus ángulos.

No es sino hasta la publicación de *La ciencia jovial* en 1887, que Nietzsche acuña una propia denominación para esta clase de *pesimismo afirmador de la vida*: el *pesimismo dionisiaco*:

El pesimismo romántico, el último *gran* acontecimiento en el destino de nuestra cultura. Que aún *podría* haber un pesimismo completamente diferente, uno clásico –es éste un presentimiento y una visión que me pertenecen como algo inseparable de mí como mi *proprium* e *ipsisimum* [propio y mismísimo]: sólo que mi oído se resiste a la palabra «clásico», está demasiado gastada, se ha vuelto demasiado redonda y desfigurada. Yo llamo a aquel pesimismo del futuro –¡pues ya viene! ¡lo veo venir!– el pesimismo *dionisiaco*<sup>5</sup>.

Aquí, Nietzsche lamenta la vigencia del *pesimismo romántico*, definiéndolo como el propósito último al que anheló la cultura de aquel entonces; pero es a la vez consciente de la posibilidad de que exista un *pesimismo* diferente del dominante.

---

<sup>4</sup> Nietzsche, Friedrich, *Humano, demasiado humano – Segundo volumen: fragmentos póstumos (primavera 1878 hasta noviembre 1879)*, trad. de Alfredo Brotons, Madrid: Akal, 2007, pp. 11-12. La cita corresponde al numeral 7 del Prefacio.

<sup>5</sup> Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial*, trad. de José Jará, Caracas: Monte Ávila editores, 1990, p. 241. La cita corresponde al numeral 370 del Libro quinto.

En pocas palabras, Nietzsche apunta a un rechazo del *pesimismo romántico* en tanto este representa una negación de lo que significa vivir, tal como sostiene en un fragmento póstumo: “La antítesis del pesimismo clásico es el pesimismo *romántico*: ése en el cual se formula en conceptos y valoraciones la debilidad, la fatiga, la *décadence* de la raza [...]”<sup>6</sup>. En respuesta a la preeminencia de este *pesimismo de la décadence*, Nietzsche decide aferrarse a un *pesimismo* de naturaleza *dionisiaca* que, por el contrario, presupone una asimilación del carácter trágico de la vida como un elemento tanto irónico como vitalista. En opinión de Miranda:

La ironía adquiere un carácter fronterizo que se transforma en el pensamiento del guerrero que posee en un brazo el arma de la poesía y en el otro el de la filosofía. Con estas armas la ironía osa enfrentarse a la problemática realidad del mundo, asumiendo desde el principio que se tiene perdida la guerra en la que poder izar la bandera de la victoria sobre la cambiante realidad, pero a pesar de ello no se renuncia a ganar alguna batalla a través de las obras, artísticas por supuesto, que aunque son siempre incompletas, también siempre dicen algo sobre el ser humano, su obrar, y sobre el mundo (triple ámbito de acción), al modo de lo incomprensible y de la parodia, claro está, pero es que «la ironía es la forma de lo paradójico. Paradójico es todo aquello que es a la vez bueno y grande»<sup>7</sup>.

En consecuencia, y bajo criterio de Coronel-Piña, “el pesimismo dionisiaco es un pesimismo del futuro, en tanto que supone la destrucción del pesimismo romántico por medio de la crítica para mostrar las nefastas consecuencias que genera.”<sup>8</sup> Asimismo, es posible establecer un paralelo entre lo que Bataille comprende como la *práctica de la alegría ante la muerte* y el *pesimismo dionisiaco* de Nietzsche. Bataille sostiene que “sólo una santidad desvergonzada, impúdica, ocasiona una *pérdida de sí* lo bastante feliz. La ‘alegría ante la muerte’ significa que la vida puede ser magnificada de la raíz a la cumbre. Priva de sentido a todo lo que es un *más allá* intelectual o moral, sustancia, Dios, orden inmutable o salvación. Es una apoteosis de lo precedero, apoteosis de la carne [...]”<sup>9</sup>. A nuestro entender, el *pesimismo dionisiaco* nietzscheano es compatible con esta “apoteosis de lo precedero”.

La principal cuestión ahora es la de establecer un nexo entre la obra de arte y el pesimismo dionisiaco, y para ello es indispensable considerar la tragedia griega. La importancia

---

<sup>6</sup> Nietzsche, Friedrich, *Fragmentos póstumos (1885 – 1889) – Volumen IV*, trad. de Joan B. Llinares y Juan Luis Vermal, segunda edición, Madrid: Tecnos, 2008, p. 515. Para lo que respecta a los póstumos, emplearé la edición dirigida por Diego Sánchez Meca. Para ello, me serviré de la sigla FP I o IV dependiendo del volumen, seguida del número de página, fecha e indicación del póstumo. La cita corresponde al fragmento 14 [25] de la Primavera de 1888.

<sup>7</sup> Miranda, Agustín, “La ruptura irónica del tiempo. Una confrontación entre Friedrich Schlegel y Nietzsche,” en: *Estudios Nietzsche*, 5 (2005), p. 105.

<sup>8</sup> Coronel-Piña, Víctor, “Pesimismo dionisiaco *versus* pesimismo schopenhaueriano,” en *Pensamiento*, 2 (2015), p. 77.

<sup>9</sup> Bataille, Georges, *La conjuración sagrada – Ensayos 1929-1939*, trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2003, p. 256.

de esta es expuesta por Bernhard Zimmermann, quien alude a las consideraciones de Erwin Rohde sobre la tragedia para exponer el carácter dionisiaco intrínseco en esta. En consecuencia, Zimmermann sostiene que el intercambio entre Nietzsche y Rohde llevaría a este último a proyectar que el fin último de la tragedia es la llegada hacia un “estado visionario” a través del “delirio” sobre exaltado que presupone la experiencia del punto máximo de la celebración ática<sup>10</sup>. Con relación a esto último, Zimmermann refiere a Hermann Bahr con la finalidad de psicologizar el “estado visionario” aquí sugerido. De este modo, Zimmermann argumenta que la influencia de los estudios sobre la histeria de Sigmund Freud incidiría en la propuesta de Bahr, lo cual resulta evidente por su referencia al libreto de *Electra*, escrito por Hugo von Hofmannsthal para la ópera homónima compuesta en colaboración con Richard Strauss, basada en la tragedia de Sófocles, en la que la protagonista se deleita extáticamente ante la consumación de su deseo de ver a su madre y a su amante muertos<sup>11</sup>. La pertinencia de *Electra* para nuestra propuesta no solo radica en la posibilidad de comprender el “estado visionario” anteriormente mencionado como el desahogo de las alteraciones reprimidas por medio del exceso de la fiesta, sino también en expandir el debate a lo contemporáneo, como puede verse adicionalmente en el Teatro de orgías y misterios de Hermann Nitsch, ícono del Accionismo vienés sobre quien Zimmermann también haría hincapié.

Más aún, es en virtud de la tragedia que los griegos alcanzarían el establecimiento de un recurso estético capaz de sintetizar en un solo plano las esferas del espectador, de la música y de la puesta en escena como lo sostiene Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: “Sólo que es preciso tener siempre presente que el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro de la orquesta, que en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro: pues lo único que hay es un gran coro sublime de sátiros que bailan y cantan, o de quienes se hacen representar por ellos”<sup>12</sup>.

Asimismo, es por intermedio de la tragedia que resulta posible convertir la fatalidad en una afirmación de la vida, como es aseverado en un fragmento póstumo: “Lo esencial de esta concepción [de la tragedia] es el concepto del arte en relación con la vida: el arte está

---

<sup>10</sup> Zimmermann, Bernhard, *Europa y la tragedia griega – De la representación ritual al teatro actual*, trad. de José Antonio Padilla Villate, Madrid: Siglo XXI, 2012, p. 158.

<sup>11</sup> *Ibid.* pp. 159-160.

<sup>12</sup> Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 84. A partir de este punto, me serviré de la sigla NT seguida del número de página de la presente edición y el capítulo correspondiente. La cita corresponde al capítulo 8.

considerado [...] como el gran estimulante, como lo que incita eternamente a la vida, a la vida eterna [...]”<sup>13</sup>.

Por las razones expuestas, Nietzsche define a la tragedia como una producción artística suprema, tal como lo expone en *El nacimiento de la tragedia*: “[...] Muchas artes en actividad suprema y, *sin embargo, una sola* obra de arte – eso es el drama musical antiguo”<sup>14</sup>.

Precisamente porque resulta posible interpolar la naturaleza adversa de la vida y la voluntad de vivir a través de la tragedia, es posible establecer un paralelismo entre el arte y la vida. Sobre esto último, Coronel-Piña afirma que la principal fortaleza de la tragedia radica en su carácter contencioso y práctico, pues deliberar sobre los méritos del arte con el fin de plantear una vía para hacer frente al horror del sufrimiento no solo pone de manifiesto la genialidad de los griegos al desarrollar un recurso estético contundente; sino que, más aún, representa una propuesta pragmática que restituye el rol del arte en el pensamiento moderno <sup>15</sup>.

Por lo tanto, para el *pesimismo romántico*, el arte no es más que un paliativo a la adversidad que caracteriza a la vida, mientras que para el *pesimismo dionisiaco*, el arte representa tanto una comprensión, como una completa inmersión en cada aspecto que supone la vida; sean estos negativos o positivos.

La relevancia tanto de la tragedia como de la perspectiva trágica de la vida griega radica en que ambas son una respuesta directa a las posibles contrariedades de la vida. No se trata de remitirse únicamente a un conocimiento abstracto o una conciencia a propósito de la naturaleza de cada posible acontecimiento que uno experimente en el curso de su vida; sino de asumir este conocimiento para asociarlo a una determinada manifestación artística con el objetivo de establecer una correspondencia entre ambos que trascienda lo conceptual, como lo expone Nietzsche: “El saber absoluto conduce al *pesimismo*: el antídoto es el arte. La filosofía es indispensable para la *formación*, porque ella *compromete* al *saber* en una concepción artística del mundo y a través de ella lo ennoblece”<sup>16</sup>.

Asimismo, adherirse a esta perspectiva supone asumir al arte como elemento determinante de la vida, pues representa una suerte de conocimiento por encima de cualquier

---

<sup>13</sup> FP IV, p. 514, Primavera de 1888, 14 [23].

<sup>14</sup> NT, p. 223, *Escritos preparatorios* de *El nacimiento de la tragedia*: “*El drama musical griego*”.

<sup>15</sup> Coronel-Piña, Víctor, “Pesimismo dionisiaco *versus* pesimismo schopenhaueriano,” *op. cit.*, p. 79.

<sup>16</sup> FP I, p. 357, Verano de 1872 – Comienzo de 1873, 19 [52].

abstracción al posibilitar al individuo experimentar la totalidad de su existencia. En palabras de Romero:

La música, en su voz más elevada, la música dionisiaca, no sería sino el reflejo de una verdad eterna e insondable, el reflejo del eterno crear y destruir que domina el flujo de la vida. El arte y la música dionisiacos nos abren las puertas al conocimiento trágico. [...] Es por ello que la clave del pensamiento trágico nietzscheano será la posibilidad de acercarse a un *pesimismo de la fuerza*, a un pesimismo que, pese a todo, vuela por encima de la clásica pero obtusa oposición entre dos actitudes, en el fondo, nihilistas: el optimismo y el pesimismo<sup>17</sup>.

Con relación a esto último, lo indispensable para el *pesimismo dionisiaco* y la cultura es asumir una posición *contra-nihilista*; pues, a criterio de Escudero, Nietzsche es conciente de que la principal flaqueza de la cultura moderna es que no establece ni delimita ideales arraigados en el modelo trágico griego, que establece al arte como una herramienta afirmadora y potenciadora de la vida<sup>18</sup>. De esta manera, el objetivo aquí expuesto es el de suprimir todo conocimiento de carácter intangible con el fin de anteponer un conocimiento ostensible y aplicable a la cotidianidad. Del mismo modo, para el *pesimismo dionisiaco*, el arte depende y se encuentra al servicio de la vida al proporcionar al *pesimista dionisiaco* un recurso para afrontar tanto a la vida como a lo intangible. Por lo tanto, se justifica la vitalidad de la *fuerza artística* para esta perspectiva como lo sostiene Nietzsche:

Sin duda, nosotros vivimos en una continua ilusión debido a la superficialidad de nuestro intelecto: es decir, necesitamos en todo momento el arte para vivir. Nuestro ojo nos mantiene atados a las *formas*. Pero si nosotros mismos somos los que poco a poco educamos ese ojo, veremos reinar en nosotros mismos una *fuerza artística*. Por lo tanto, vemos en la naturaleza misma mecanismos contra el *saber* absoluto. el filósofo CONOCE el *lenguaje de la naturaleza* y dice: «necesitamos el arte» y «sólo tenemos necesidad de una parte del saber»<sup>19</sup>.

Una cuestión fundamental a tomar en cuenta es que el *pesimismo dionisiaco* yace *más allá del bien y del mal*; pues, dice Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, que “[...] una filosofía que osa situar, rebajar la moral misma al mundo de la apariencia y que la coloca no sólo entre las «apariencias» (en el sentido de este *terminus technicus* idealista), sino entre los «engaños», como apariencia, ilusión, error, interpretación, aderezamiento, arte»<sup>20</sup>. Esto último supone que

---

<sup>17</sup> Romero, Pablo, “El pesimismo de la fuerza y el análisis de la tragedia. Réplica a la ponencia de Tamara Silva-Proll Dozo,” en: *Hybris*, V, (2014), p. 146.

<sup>18</sup> Escudero, Alejandro, “El nihilismo como encrucijada: un comentario a los últimos libros de Diego Sánchez Meca,” en: *Estudios Nietzsche*, 5 (2005), p. 222.

<sup>19</sup> FP I, p. 356, Verano de 1872 – Comienzo de 1873, 19 [49].

<sup>20</sup> NT, p. 32, *Ensayo de autocrítica*: 5.

el pesimista dionisiaco prescinde de toda clase de valoración moral respecto del mundo; a saber, que el infortunio es un elemento intrínseco a la vida, de modo que la respuesta más legítima que uno puede asumir para tales circunstancias es reconocer esta condición trágica y utilizarla como justificación para consolidar una postura de afirmación de la vida, pues ni la adversidad ni la contrariedad se hallan subordinadas a la voluntad del individuo. En consecuencia, resulta legítimo que Nietzsche se muestre tan insistente respecto de las nociones de “naturaleza” y “natural” como resultados directos de una coerción persistente, como sostiene Barrios<sup>21</sup>. Esto es, que el *pesimismo dionisiaco* implica una valoración amoral del mundo; pues, como postula Nietzsche a manera de aforismo: “«Todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado». ¡Ése es tu mundo! ¡Eso se llama un mundo!»<sup>22</sup>.

En síntesis, la única posibilidad de superar el antagonismo en la vida es asumirlo como parte integral de esta. Asimismo, asumir la posición de *pesimista dionisiaco* conlleva un entendimiento y experiencia de la vida desde sus múltiples avatares y contingencias; pues, de acuerdo con Nietzsche, “quien siente que el sufrimiento es un argumento en contra de la vida es para mí superficial, y lo son por lo tanto nuestros pesimistas; igualmente quien ve un fin en el bienestar”<sup>23</sup>. Más aún, en *El nacimiento de la tragedia*, definiría la esencia de esta correspondencia entre arte y *pesimismo dionisiaco* de la siguiente manera:

También el arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia [...] Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir; la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias parécenos ahora necesarios [...] dada la desbordante fecundidad de la voluntad del mundo; somos traspasados por la rabiosa espina de esos tormentos en el mismo instante en que, por así decirlo, nos hemos unificado con el inmenso placer primordial por la existencia y en que presentimos, en un éxtasis dionisiaco, la indestructibilidad y eternidad de ese placer<sup>24</sup>.

## 1.2. Anulación: hacia la *sociedad del cansancio*

El mejor término para definir el *Zeitgeist* del siglo XXI es “positivo.” A simple vista, la utilización de este término en concreto podría implicar, por parte de algunos, una serie de

---

<sup>21</sup> Barrios, Manuel, “Nietzsche y el retorno romántico a la naturaleza,” en: *Estudios Nietzsche*, 5 (2005), p. 61.

<sup>22</sup> NT, p. 98. *Prólogo a Richard Wagner*: 9.

<sup>23</sup> FP IV, p. 66, Otoño de 1885 – Primavera de 1886, 1 [161].

<sup>24</sup> NT, pp. 146-147, 17.

suposiciones de carácter unilateralmente favorable, pues parece que “positivo” se ha tornado en un arbitrario sinónimo de “optimismo” a pesar de que no sea necesariamente el caso.

De hecho, al ampliar la cuestión, es posible determinar la máxima del siglo XXI como “sí podemos.” Al examinar minuciosamente este eslogan; por un lado, podemos identificar un evidente pero ingenuo optimismo que pareciese no tener límites y, por otro, una constante y casi interminable necesidad de encontrarse a uno mismo emprendiendo en nuevos proyectos día a día con el único fin de ser “feliz.” Y es que, aparentemente, reducir la cosmovisión individual a optimismos ingenuos y superficiales, así como a una eterna auto imposición de emprendimientos y planes para estar “bien,” “contento” o hasta “satisfecho,” se ha convertido en la norma categórica de la plenitud humana, *anno* 2024. En palabras de Pereira de Almeida: “Hoy vivimos en una sociedad marcada por el activismo. Diariamente, viajamos en todas las direcciones, hacemos cosas diferentes (muchas al mismo tiempo), proyectamos varias ideas e innovamos cosas a diario. Muchos incluso profesan que ‘¡El tiempo es dinero!’”<sup>25</sup>.

Resulta bastante sospechoso que vivamos en un tiempo únicamente definido como “positivo,” y cuyo eslogan sea “sí podemos,” pues ello supone que no existe alternativa para vivir una vida coherente y plena sin que involucre estos dos elementos. Y es que, efectivamente, nos encontramos bajo un totalitarismo de la “positividad” que exige de cada uno una inacabable producción encaminada a su vez por un banal e insignificante optimismo.

Un concepto más pertinente y preciso para definir el hoy en día sería el de *sociedad del cansancio*, concepto desarrollado por Byung-Chul Han.

A grandes rasgos, la *sociedad del cansancio* implica la vigencia de sociedades en las que sus integrantes se encuentran subyugados bajo un fatal exceso de positividad, conduciéndolos a determinados estados de decadencia regidos por depresión, fatiga y frustración. La particularidad de este paradigma socio-antropológico es que la víctima y el verdugo son caras de la misma moneda, de modo que factores externos como la presencia de una tiranía ya no es imprescindible para avasallar a los individuos, pues son estos mismos quienes se encuentran esclavizados hasta el agotamiento por voluntad propia. La ironía de este escenario es que esta auto explotación no es más que una ilusión de autonomía, tal como lo define Han en el capítulo homónimo de su libro, *La sociedad del cansancio*:

---

<sup>25</sup> Pereira de Almeida, Allyson, “A ‘sociedade do desempenho’ na perspectiva de Byung-Chul Han: sobre a possibilidade de uma aproximação com Immanuel Kant a partir das noções de ‘autonomia’ e ‘liberdade’,” en: *Intuitio*, XIV, 2 (2021), p. 5. Mi traducción.

El cansancio de la sociedad de rendimiento es un cansancio a solas (*Alleinmüdigkeit*), que aísla y divide. [...] Este cansancio que separa atormenta «con la incapacidad de mirar y con la mudez». [...] Estos cansancios son violencia, porque destruyen toda comunidad, toda cercanía [...] el cansancio del Yo en cuanto cansancio a solas es un cansancio sin mundo, que aniquila al mundo. Este «abre» el Yo y lo convierte en algo «permeable» para el mundo<sup>26</sup>.

El concepto que Han introduce aquí para comprender este nuevo paradigma es el de *inmunidad*. La diferencia más significativa entre este siglo y el siglo pasado es que el último se encontró caracterizado por una singular noción de distinción entre lo externo y lo interno. Es decir, el contraste entre el Yo y lo ajeno a este Yo; de modo que la norma cultural e intelectual de aquel entonces giraba en torno a la presencia de adversidades estrictamente externas al Yo. Adversidades externas alcanzables para agredir por el solo hecho de ser ajenas a este Yo. A criterio de Landázuri:

Han entiende que la comprensión biopolítica de la sociedad en clave inmunitaria (que sería un tránsito a la gubernamentalizada, tal como lo expone Foucault y desarrolla Esposito) sitúa el control disciplinario como eje negativo que posibilita el rendimiento del cuerpo social. En el esquema inmunológico el problema es lo otro, el elemento negativo que desde fuera afecta al sistema y frente al cual es sujeto (o el cuerpo social) se autoafirma mediante la negación. La analogía con la medicina es clara: en un período en que la enfermedad médica son las bacterias y los virus, el remedio es atacar al enemigo de fuera para conservar la salud. Del mismo modo el cuerpo social ve al enemigo en el cuerpo extraño, en el otro que es totalmente distinto y amenaza la existencia del cuerpo social<sup>27</sup>.

En vista de que el siglo XX se halló representado por una normatividad *inmune* que contemplaba todo lo ajeno como una potencial acometida contra lo interno, la *sociedad del cansancio* del siglo XXI, a diferencia de esta última, encuentra a su atacante en lo interno; a saber, el individuo mismo, el Yo. Así lo explica Han en el capítulo *La violencia neuronal* del texto en cuestión:

La dialéctica de la negatividad constituye el rasgo fundamental de la inmunidad. Lo otro inmunológico es lo negativo que penetra en lo propio y trata de negarlo. Lo propio peca ante la negatividad de lo otro si a su vez no es capaz de negarla. La autoafirmación inmunológica de lo propio se realiza, por tanto, como negación de la negación. Lo propio se afirma en lo otro negando su negatividad. [...] La desaparición de la otredad significa que vivimos en un tiempo pobre de negatividad<sup>28</sup>.

La analogía empleada aquí por Han es que, a lo largo del siglo pasado, las colectividades pensaban y actuaban tal como los organismos al encontrar un virus; esto es, apartando y subsecuentemente erradicando el agente patógeno. Es decir, la presencia de cualquier

---

<sup>26</sup> Han, Byung-Chul, *La sociedad del cansancio*, trad. de Arantzazu Saratzaga Arregi, Barcelona: Herder, 2012, pp. 72-74.

<sup>27</sup> de Landázuri, Manuel, “De la biopolítica a la psicopolítica en el pensamiento social de Byung-Chul Han,” en: *Athenea*, 17 (2017), p. 196.

<sup>28</sup> Han, Byung-Chul, *La sociedad del cansancio*, op. cit, p. 17.

“anomalía” dentro de la colectividad era obligatoriamente un riesgo que ameritaba ser extirpado y aniquilado por el bien de una mayoría.

En contraste con el siglo pasado, la principal amenaza traída por las sociedades contemporáneas es intrínseca. En decir, la problemática se encuentra ahora insertada en la estructura interna de toda colectividad; se trata de un *Yo* adoctrinado en una positividad que es tanto infinita como provista de una potestad dispuesta a alcanzar lo inalcanzable bajo el plural afirmativo-colectivo del *Yes, we can*. Así lo argumenta Han:

Según parece, al *inconsciente social* le es inherente el afán de maximizar la producción. A partir de cierto punto de productividad, la técnica disciplinaria, es decir, el esquema negativo de la prohibición alcanza de pronto su límite. Con el fin de aumentar la productividad se sustituye el paradigma disciplinario por el de rendimiento, por el esquema positivo del poder hacer (*Können*), pues a partir de un nivel determinado de producción, la negatividad de la prohibición tiene un efecto bloqueante e impide un crecimiento ulterior<sup>29</sup>.

La principal disparidad entre el siglo XX y el siglo XXI radica en que el primero se encontró caracterizado por el establecimiento de restricciones con el objetivo de resguardar a las masas, mientras que el segundo apunta a implantar en el individuo una noción de libertad exacerbada únicamente alcanzable a través del permanente establecimiento de emprendimientos y proyectos varios.

Por otra parte, la principal característica de este cambio de paradigma es que lo único que efectivamente varía es la perspectiva, de modo que el enfoque pasa de ser la potestad sobre lo *externo* hacia la potestad sobre lo *interno*.

Es decir, el agravio ahora proviene exclusivamente del *Yo*, motivo por el cual Han considera expresamente que la sociedad del siglo XXI se encuentra incluso neurológicamente enferma; pues sus padecimientos ya no son producto de agentes patógenos:

Las enfermedades neuronales como la depresión, el trastorno por déficit de atención con hiperactividad (TDAH), el trastorno límite de la personalidad (TLP) o el síndrome de desgaste ocupacional (SDO) definen el panorama patológico de comienzos de este siglo. Estas enfermedades no son infecciones, son infartos ocasionados no por la negatividad de lo otro inmunológico, sino por un exceso de *positividad*. De este modo, se sustraen de cualquier técnica inmunológica destinada a repeler la negatividad de lo extraño<sup>30</sup>.

Y es que estas afecciones surgen mayoritariamente bajo circunstancias de frustración, pues el individuo de rendimiento se entrega voluntariamente al potencial remordimiento de no ser lo suficientemente competente en una sociedad gobernada bajo la sentencia del previamente

---

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 27.

<sup>30</sup> *Ibid.* pp. 11-12.

mencionado *Yes, we can*. Por esta razón, afirmamos que padece de una superabundancia de positividad. Así, de acuerdo con Orozco, “vemos un acoso al cerebro. Los sistemas neurológicos son agredidos todo el tiempo. Baja la serotonina, sube la dopamina. Hay estrés, agotamiento mental, irreflexión. Los neurotransmisores están envenenados por todo tipo de tóxicos químicos y biológicos. Entonces, somos una sociedad de enfermos mentales”<sup>31</sup>.

*Grosso modo*, la sociedad paradigmática del siglo XX fue, por naturaleza, negativa. Negativa en el sentido de que se encontró regida por la máxima del “no debo;” a saber, del remitirse obligatoriamente a lo que dictamine el precepto de la época, más no de lo que uno mismo pueda realizar por voluntad propia. En cambio, la sociedad del siglo XXI, a saber, la sociedad de rendimiento es, en contraste con la sociedad negativa del siglo XX, positiva. Positiva en tanto la máxima que la caracteriza es la del “podemos” en tanto “hemos de poder,” una idea de poder ciertamente unilateral.

La principal diferencia entre ambas sociedades radica en el paso de una norma disciplinaria a una autodisciplinaria. Así, el individuo de rendimiento se encuentra en un asalto autoinfligido de positividad que lo reduce a un *animal laborans* en contraste con el individuo disciplinario, regido y oprimido por una normatividad externa a él:

El *animal laborans* tardomoderno no renuncia de ningún modo a su individualidad ni a su ego para consumarse trabajando en el proceso vital anónimo de la especie. La sociedad de trabajo se ha individualizado y convertido en la sociedad de rendimiento y actividad. El *animal laborans* tardomoderno está dotado de tanto ego que está por explotar, y es cualquier cosa menos pasivo. Si uno renunciara a su individualidad y se entregara plenamente al proceso de la especie, gozaría, cuando menos, de la serenidad propia de un animal. El *animal laborans* tardomoderno es, en sentido estricto, todo menos animalizado. Es hiperactivo e hiperneurótico<sup>32</sup>.

Es por ello que ya no resulta extraño escuchar cosas como “*Yo soy dueño de mí mismo*” o “*Yo soy mi propio jefe*” reiteradamente en la contemporaneidad. A grandes rasgos, el individuo de rendimiento es proclive a reincidir en una multitud de paroxismos psicológicos desfavorables, en caso de no encontrarse a la altura de los estándares exigidos por la *sociedad del cansancio*.

A causa de la alienación en la situación laboral no es posible que el trabajador se realice. Su trabajo es una continua desrealización de sí mismo. [...] La explotación ya no se produce como alienación y desrealización de sí mismo, sino como libertad, como autorrealización y auto optimización. Aquí ya no existe el otro como explotador que me fuerza a trabajar y me aliena

---

<sup>31</sup> Orozco, José Manuel, “De la sociedad del cansancio a la sociedad del aburrimiento: un estudio del pensamiento de Byung-Chul Han,” en: *Estudios*, XIII, 113 (2015), p. 173.

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 45.

de mí mismo. Más bien, yo me exploto a mí mismo voluntariamente creyendo que me estoy realizando. [...] Me lanzo eufórico a trabajar, hasta que al final me derrumbo<sup>33</sup>.

El cometido que Han propone con relación a este diagnóstico es el de tipificar a la sociedad de modo coyuntural. Vemos ahora que el individuo contemporáneo no demanda ser “domado” en nombre de un bien social mayor, pues estos condicionamientos resultan obsoletos bajo estándares coetáneos. En cambio, este se encuentra desprovisto de cualquier norma autoritaria externa, situándose a sí mismo en un estado de libertad coercitiva que, en primer lugar, acentúa los logros individuales y, en segundo, le exhorta a un permanente ciclo de auto explotación.

Esta auto explotación es síntoma de una aparente autonomía que implica la asunción de un rendimiento positivo ininterrumpido. Dicho metafóricamente, la noción de vida es reemplazada por la de emprendimiento, propósito o proyecto, de manera que la existencia se torna en un acto indiferenciado entre esparcimiento y labor; el soberano es a la vez el subordinado. Se trata de una noción absurda e incoherente de libertad, pues esta incesante producción es, a la par, un martirio. Según Mazo y Restrepo:

Ahogada en el exceso de ocupación, la subjetividad de la *positividad* se ve colmada por la pasividad que responde afirmativamente a todo, aunque no sea capaz de llevarlo a cabo. Para vivir en la utópica pretensión de poder hacerlo todo, el ser humano de la sociedad del rendimiento sobrevalora mecanismos, espirituales y materiales que ofrece el mercado para su optimización de modo semejante a como se pueden comprar aplicaciones para el teléfono móvil, *software* para el computador o repuestos para el auto o la motocicleta [...] <sup>34</sup>.

De acuerdo con Han, este incesante flujo de quehaceres comprendido como *vita activa* es ahora sinónimo de trabajo: “Todas las formas de la *vita activa*, tanto la fabricación como la acción, se reducen al nivel del trabajo.”<sup>35</sup> Asimismo, la *vita activa* supone un rompimiento con la *vita contemplativa*, o la capacidad de suspender ese flujo con el fin de remitirse a un ocio temporal. En vista de ello, Han refiere a Nietzsche para plantear la relevancia de la *vita contemplativa*. En sus palabras: “[...] Nietzsche no formula otra cosa que la necesidad de la revitalización de la *vita contemplativa*. Esta no consiste en un Abrir-Se pasivo, que diga *Sí* a todo lo que viene y a todo lo que sucede”<sup>36</sup>. Así, la *vita contemplativa* resulta ser una respuesta lo suficientemente eficaz para contrarrestar la dinámica que ha tomado el mundo contemporáneo.

---

<sup>33</sup> Han, Byung-Chul, *La explosión de lo distinto*, trad. de Alberto Ciria, Barcelona: Herder, 2017, p. 31.

<sup>34</sup> Mazo, Maicol y Restrepo, Juan Camilo, “La violencia de la positividad como mutilación ontológica: un acercamiento a la filosofía de Byung-Chul Han,” en: *Eidos*, 37 (2022), p. 285.

<sup>35</sup> Han, Byung-Chul, *La sociedad del cansancio*, op. cit, p. 43.

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 54.

Y es que hallarse uno mismo situado en un espacio y momento de carácter pensativo e indiferente al acelerado *Zeitgeist* es de enorme repercusión para esta crítica de la *sociedad del rendimiento*. Para continuar reforzando esta idea, Han recurre nuevamente a Nietzsche:

[...] Nietzsche formula tres tareas por las que se requieren educadores: hay que aprender a mirar, a pensar y a hablar y escribir. El objetivo de este aprender es [...] la «cultura superior». Aprender a mirar significa «acostumbrar el ojo a mirar con calma y con paciencia, a dejar que las cosas se acerquen al ojo», es decir, educar el ojo para una profunda y contemplativa atención, para una mirada larga y pausada. [...] Reaccionar inmediatamente y a cada impulso es [...] en sí [...] un síntoma del agotamiento<sup>37</sup>.

De esto último se infiere que reaccionar de forma automática e impulsiva es para Nietzsche un símbolo de decaimiento y fatiga. Han es bastante explícito al establecer que, a su parecer, Nietzsche promueve la defensa, necesidad y revitalización de la vida contemplativa como un proceso a través del cual el individuo no demuestra una postura pasiva respecto de toda suerte de interacción con la que tenga que lidiar. Más aún, Orozco considera que “el aburrimiento no es negativo cuando se liga a la actitud contemplativa. Hay que decirlo así: uno se aburre de algo y se pone a pensar, contempla. La contemplación *per se* no aburre. Pero el síntoma es que hoy aburre pensar, escuchar, meditar”<sup>38</sup>.

Por esto se entiende que el sujeto adopta una posición no sólo crítica, sino anticonformista respecto de cada estímulo e instigación que vaya a experimentar. No es sino a través de la observación minuciosa acompañada de una quietud como accede a controlar estímulos impuestos.

En consecuencia, “la vida contemplativa es más activa que cualquier hiperactividad, pues esta última representa precisamente un síntoma de agotamiento espiritual”<sup>39</sup>, como sostiene Orozco. Eso último encuentra justificación en que el discurso del ser activo tiene como supuesto una *hiperpasividad*; es decir, una condición de resignación absoluta ante determinado estímulo cualquiera sea su naturaleza. Hallarse uno mismo bajo este estado implica estar saturado de deberes; cuestión que prueba la dependencia que significa adoptar esta aproximación de la vida.

---

<sup>37</sup> *Ibid.* pp. 53-54.

<sup>38</sup> Orozco, José Manuel, “De la sociedad del cansancio a la sociedad del aburrimiento: un estudio del pensamiento de Byung-Chul Han,” *op. cit.*, p. 193.

<sup>39</sup> *Ibid.*

A grandes rasgos, Han, a través de Nietzsche, recalca cuán fundamental es la inmovilidad, el doble pensamiento y la serenidad como recursos para hacer frente a un entorno colmado saturado por la aceleración:

Ciertamente, la vacilación no es una acción positiva, pero vacilar es indispensable para que la acción no decaiga al nivel del trabajo. [...] La aceleración suprime cualquier entre-tiempo. [...] La dispersión general que caracteriza la sociedad actual no permite que se desplieguen el énfasis y tampoco la energía de la rabia. La rabia es una facultad capaz de interrumpir un estado y *posibilitar que comience uno nuevo*.<sup>40</sup>

Aquí se introduce un elemento fundamental: la rabia. La pertinencia de la rabia radica en ser el cuestionamiento inmediato de un contexto o situación desfavorable que a su vez presupone una interrupción temporal y la posibilidad de cambiar dicho contexto o situación. Por ende, esta intermisión o interrupción del tiempo consolida ulteriormente una condición alternativa al discurso del ser activo sin prescindir de la hiperpasividad.

Al momento de indagar a profundidad este panorama, Han arriba a la conclusión de que la inactividad no es sinónimo de ineptitud dentro de una sociedad positiva. Por el contrario, es una vía paralela a la sobreproducción, de modo que resulta legítimo definir la negatividad como una de las principales potestades del individuo en tanto contradice la positividad que caracteriza al sujeto de producción: “Una verdadera vuelta hacia lo otro requiere la negatividad de la interrupción. Tan solo a través de la negatividad propia del detenerse, el sujeto de acción es capaz de atravesar el espacio entero de la contingencia, el cual se sustrae de una mera actividad. [...] Hoy en día vivimos en un mundo muy pobre en interrupciones, en entres y entretiempos”<sup>41</sup>. Esto último es evidente en aquel instante en el que uno interrumpe toda actividad con el solo propósito de pensar introspectivamente sobre la vida y, en último término, sobre el *Yo*.

La lógica aquí propuesta es minimalista: la insuficiencia de negatividad equivale a un estado de sobreproducción que posteriormente induce al individuo a un cansancio generalizado. Dado que es imposible anularse a uno mismo con relación a las funciones desempeñadas, el individuo se encuentra, por lo tanto, estancado en un vórtice de agotamiento, depresión y producción desmedida; motivo por el cual no es insólito afirmar la vigencia de una plaga en forma de colapsos psicológicos.

En vista de este nocivo panorama, y conforme a indicios del presente, Han anticipa que la sociedad del mañana estará únicamente protagonizada por fármacos, de manera que, si hoy

---

<sup>40</sup> *Ibid.* pp. 55-56.

<sup>41</sup> *Ibid.*

en día habitamos la *sociedad de la realización y el éxito*, la sociedad del futuro será, naturalmente, la *sociedad del dopaje*.

El dopaje en cierto modo hace posible un rendimiento sin rendimiento. Mientras tanto, incluso científicos serios argumentan que es prácticamente una irresponsabilidad no hacer uso de tales sustancias. [...] El dopaje solo es una *consecuencia* de este desarrollo, en el que la *vitalidad* misma, un fenómeno altamente complejo, se reduce a la mera función y al rendimiento vitales. El reverso de este proceso estriba en que la sociedad de rendimiento y actividad produce un cansancio y un agotamiento excesivos. Estos estados psíquicos son precisamente característicos de un mundo que es pobre en negatividad y que, en su lugar, está dominado por un exceso de positividad<sup>42</sup>.

El motivo detrás de esta remodelación tiene como núcleo el hecho de que ya no existirá un lenguaje o intercambio entre esclavo y soberano; tal como lo conocemos hasta ahora. Un intercambio cuya dialéctica implica que el esclavo reprimido es ahora el soberano que aspira a grandes riquezas, y viceversa. Viceversa, pues, a pesar de que el soberano es, en cierto modo, “libre”, se encuentra igualmente sometido a los conceptos y estándares impuestos de hiperactividad y superproducción.

Bajo estas condiciones, Han presenta su bilateral idea de agotamiento como creación y contemplación en respuesta al agobiante y árido agotamiento que supone la creciente *sociedad del dopaje*.

La controversia concierne a lo que Han denomina el *infarto del alma*, resultado de un agotamiento y monotonía extremos y permanentes. Se trata de una enajenación radical entre sujeto y contexto, en particular, el contexto social. Para hacerlo explícito, Han recurre a la obra de Peter Handke, Premio Nobel de Literatura: “El cansancio de Handke no es ningún cansancio del Yo, no es ningún cansancio del Yo agotado, sino que lo llama un «cansancio del nosotros». En este caso, yo no estoy cansado de ti, sino, como dice Handke, «Te estoy cansado»”<sup>43</sup>. El “cansancio del nosotros”, índice de toda la obra de Handke, es fruto también de superabundancia que de por sí conlleva la positividad.

Adherirse intencionalmente a la sociedad del rendimiento involucra, a su vez, el deber de incorporarse a la ironía del rendir sin rendir. El individuo contemporáneo es progresivamente insertado en una sociedad del dopaje que, al mismo tiempo, propicia la prevalencia de una cultura de la producción *ad nauseam*. La fundación y preservación de la *sociedad del cansancio*

---

<sup>42</sup> *Ibid.* pp. 71-72.

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 77.

se encuentra en su apogeo, para infortunio nuestro; y es, pues, inaceptable la prevalencia de una sociedad que exalta y justifica tanto el abandono como la disgregación.

El individuo pasó de ser un *sujeto disciplinario* a un *sujeto de rendimiento*. Tal metamorfosis encuentra su base en la presencia de un pesimismo uniforme que habita en el común denominador de los individuos; pesimismo que, por otro lado, hace palpable la vigencia de una monotonía que parece contradictoria: la imposibilidad de hallarse uno mismo agotado sin siquiera tener la potestad de reposar.

Se trata de la tragedia del vivir en una eterna auto tiranía alimentada por la codicia y la explotación que eventualmente desemboca en un agotamiento perenne, pues el mundo se encuentra saturado de impulsos que obstaculizan la quietud psicológica.

De esta manera, el sentido de la vida para el sujeto contemporáneo se sintetiza bajo la máxima de producción incesante y el propio convencimiento de una potestad irrestricta. Esto es, por definición, una automutilación sin crueldad externa, pues la hostilidad de la sociedad de rendimiento se desenvuelve en entornos sociales indulgentes; motivo por el cual resulta, en primera instancia, difícil de detectar.

El mismo Han cataloga *la sociedad del cansancio* como imperceptible, a pesar de haber adquirido la condición de ubicua; está instalada entre nosotros y no se la puede pasar por alto. La moral individual dispone de un principio implantado: “he de producir y trabajar sin importar las circunstancias”. Esta es, en una palabra, la ironía del sujeto contemporáneo, quien tiene a la totalidad y a la parcialidad del mundo a su “disposición”.

### **1.3. Correlación: un análisis nietzscheano de la *sociedad del cansancio***

Existe, al momento de referir la posibilidad que supone aferrarse a una *vita contemplativa*, una sospecha que conduce y concluye en el descubrimiento de una condición que debe ser asumida por quien se encuentre a sí mismo interrogándose por ella.

Esta condición conlleva valerse de un previo, aunque cambiante conocimiento respecto del mirar; y precisamente porque es volátil, supone una segunda exigencia; a saber, contar con una cierta *pedagogía del mirar*.

Con el fin de explicar aquello que supone esta *pedagogía del mirar*, Han alude a las tres *tareas del educador* propuestas por Nietzsche en el *Crepúsculo de los ídolos*: “[...] Voy a señalar enseguida las tres tareas en razón de las cuales se tiene necesidad de educadores. Se ha de aprender a *ver*, se ha de aprender a *pensar*, se ha de aprender a *hablar y escribir*: la meta en estas tres cosas es una cultura aristocrática”<sup>44</sup>. En resumidas cuentas; se trata de *aprender a ver*, *pensar* y *tanto hablar como escribir*; aunque no está de más precisar que la utilización del adjetivo *aristocrático* dentro de la cita en cuestión sirve como una alusión a tres facultades fundamentales del *Übermensch*.

Ahora interesa advertir que el *aprender a ver* no supone otra cosa que familiarizar la vista para observar la vida con impasibilidad y lentitud; esto es, desde un punto de vista metafórico, permitir que aquello que es visto se aproxime a uno y no a la inversa. Concretamente, se trata de instruir la vista con la sola intención de que esta sea cautelosa y perspicaz en cuanto a su entorno.

Sobre el *Übermensch*, nos parece que pueden delinearse dos de sus características: el *autoconocimiento* y el *permanente estado de autosuperación*. No son, sin embargo, características unívocas, como podrá apreciarse posteriormente.

Con relación al *autoconocimiento*, cabe referir a *La genealogía de la moral*:

Nosotros los que conocemos somos desconocidos para nosotros, nosotros mismos somos desconocidos para nosotros mismos. [...] «¿Quiénes somos nosotros en realidad?» [...] Necesariamente permanecemos extraños a nosotros mismos, no nos entendemos, *tenemos que confundirnos con otros*, en nosotros se cumple por siempre la frase que dice «cada uno es para sí mismo el más lejano»—en lo que a nosotros se refiere no somos «los que conocemos» [...]»<sup>45</sup>.

Este constante cuestionamiento por aquello que uno realmente es no es una cuestión sin precedentes para Nietzsche, pues este indaga al respecto en una considerable porción de su *Zaratustra*.

Sin embargo, es en la presente citación de *La genealogía de la moral* en la que, por un lado, lamenta la aparente imposibilidad de conocerse a uno mismo, así como determinada tendencia de recurrir a lo otro con el fin de alcanzar cierto grado de certidumbre individual; aunque, por otro lado, esta serie de cáusticas interrogantes representan una exhortación a asumir

---

<sup>44</sup> Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 89. A partir de este punto, me serviré de la sigla CI seguida del número de página de la presente edición y el numeral correspondiente para referir a la obra en cuestión. La cita corresponde al numeral 6 de Lo que los alemanes están perdiendo.

<sup>45</sup> GM, pp. 17-18, Prólogo: 1.

dos puntos concretos: uno, que la naturaleza de uno mismo es cambiante; y, dos, que debería ser prioritario para todos someterse a este auto interrogatorio; el cual es, naturalmente, fundamental para el *Übermensch*.

Con relación al *permanente estado de autosuperación*, cabe señalar uno de los discursos del *Zaratustra*:

Y así como lo más pequeño se entrega a lo más grande, para disfrutar de placer y poder sobre lo mínimo: así también lo máximo se entrega y por amor al poder—expone la vida. Ésta es la entrega de lo máximo, el ser riesgo y peligro y un juego de dados con la muerte. Y donde hay inmolación y servicios y miradas de amor: allí hay también voluntad de ser señor. Por caminos tortuosos se desliza lo más débil hasta el castillo y hasta el corazón del más poderoso—y le roba poder. Y este misterio me ha confiado la vida misma. «Mira, dijo, yo soy *lo que tiene que superarse siempre a sí mismo*<sup>46</sup>.

Sobre esto último, interesan dos aspectos puntuales. En primer lugar, el énfasis que hace Nietzsche a propósito de la entrega a la incertidumbre del vivir como acto supremo. Esta entrega, que puede ser asumida como una “inmolación premeditada” en favor de ambiciones superiores, presupone a su vez una voluntad de ser señor: una atribución insólita en el presente, pues el sujeto contemporáneo se caracteriza por su inclinación desmesurada frente al exceso de positividad, como argumenta Han<sup>47</sup>.

En segundo lugar, lo que Nietzsche define como los “camino tortuosos”, o lo que puede ser entendido como el carácter adversarial intrínseco a la vida. Con relación a esto, resulta imposible hablar de los “camino tortuosos” sin referir al sujeto, quien anhela poder independientemente de su condición o los infortunios a los que deba hacer frente. Esto último supone el punto clave de la cita en cuestión; a saber, que la repercusión y el sacrificio que implican la continua confrontación con uno mismo no solo representan una constante búsqueda de ambiciones, sino también el descubrimiento de uno mismo.

En consecuencia, la correlación entre estas dos atribuciones del *Übermensch* y los sentidos de contemplación y lentitud propuestos por Han reivindican el predominio de una *vita contemplativa*, tanto inquebrantable ante los estímulos exteriores como provista de una óptica de autonomía y señorío.

Por otra parte, Han permanece particularmente firme en su posición respecto del acto contemplativo en tanto la principal fortaleza de este último constituye un medio a través del

---

<sup>46</sup> Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 176. A partir de este punto, me serviré de la sigla Za seguida del número de página de la presente edición y el numeral correspondiente para referir a la obra en cuestión. La cita corresponde a De la superación de sí mismo.

<sup>47</sup> Han, Byung-Chul, *La sociedad del cansancio*, op. cit, p. 30.

cual el sujeto es capaz de exteriorizar algo, y para sostener su postura refiere a Nietzsche: “Por falta de sosiego, nuestra civilización desemboca en una nueva barbarie. En ninguna época, se han cotizado más los activos, es decir, los desasosegados. Cuéntese, por tanto, entre las correcciones necesarias que deben hacerse al carácter de la humanidad el fortalecimiento en amplia medida del elemento contemplativo” (Nietzsche en Han 2012: 39). Con relación a esto, el diagnóstico de Nietzsche resulta pertinente para la propuesta de Han en tanto el énfasis a propósito de la contemplación y la serenidad como vías contra la desmesura de la producción cotidiana permanece constante. Nietzsche iría más lejos en su terminología al referirse despectivamente como “barbarie” y “desasosegados” al entorno y al sujeto superproductivo respectivamente, pero el punto central de su crítica estriba en la parte final, donde exige una transformación en lo que respecta a la *conditio* humana con el fin de favorecer el factor contemplativo. En otras palabras, ambos autores arremeten contra la falsa percepción que implica asumir la metáfora del ser superproductivo como equivalencia de autonomía individual a miras de plantear un enfoque consolidado en un mirar contemplativo e incisivo de sus alrededores.

En vista de que tanto para Han como para Nietzsche nuestro mundo carece de suficiente quietud y ocio; entretiempos, como lo define el primero, es preciso reconocer que el *Zeitgeist* del siglo XXI está caracterizado por su incesante flujo de celeridad y euforia. Celeridad y euforia implantadas en el común denominador de los individuos, quienes voluntariamente anulan la posibilidad de detenerse con el fin de recrear y, más significativamente aún, de reflexionar minuciosamente sobre ellos mismos y su entorno. Una agitación mental afín a lo ya indicado por Han: “El hombre depresivo es aquel *animal laborans* que se explota a sí mismo, a saber: voluntariamente, sin coacción externa. Él es, al mismo tiempo, verdugo y víctima. El sí mismo en sentido empático es todavía una categoría inmunológica. La depresión se sustrae, sin embargo, de todo sistema inmunológico y se desata en el momento en el que el sujeto de rendimiento ya no puede *poder más*”<sup>48</sup>.

*Grosso modo*, lo que ambos autores sostienen aquí es que la deficiencia central que define al individuo contemporáneo es su paroxística compulsión por ser proactivo sin instancia alguna de ocio. Además, existe una cuestión no menos importante concerniente a la relación entre pérdida de individualidad y sociedad de masas. Sostiene Orozco: “Dentro de una sociedad de masas se pierde la singularidad de la soberanía. Y todos son iguales, por lo que nada tienen

---

<sup>48</sup> *Ibid.* pp. 30-31.

que ver con el superhombre de Nietzsche. El hombre contemporáneo no es un ‘dueño de sí mismo’ entre otros. Los últimos hombres forman parte de la masa. Y son felices porque son sanos, y son sanos porque cuidan su vida. Y cuidan tanto su vida que se inventan formas comunes de felicidad”<sup>49</sup>.

Bajo esta óptica, resulta legítimo alegar que la sociedad de masas y la sociedad de rendimiento son dos caras de la misma moneda en tanto la lógica que constituye a ambas implica una completa privación de lo que anteriormente fue establecido como la voluntad de ser señor. Más aún, esta privación presupone en simultáneo una ausencia del sentido de subjetividad en el sujeto, lo cual anula toda posibilidad de establecer una correspondencia entre el sujeto de rendimiento y el *Übermensch* precisamente porque la voluntad de ser señor refleja una de las principales atribuciones de este último.

En lo que respecta a la discrepancia entre sujeto de rendimiento y *Übermensch* con relación a la voluntad de ser señor, es importante traer a colación uno de los discursos del Zaratustra: “Vuestro espíritu y vuestra virtud sirvan al sentido de la tierra, hermanos míos: ¡y el valor de todas las cosas sea establecido de nuevo por vosotros! ¡Por eso debéis ser luchadores! ¡Por eso debéis ser creadores!”<sup>50</sup>. La pertinencia de la citación anteriormente referida radica en afianzar la naturaleza soberana del *Übermensch* a fin de incorporar un matiz fundamental a la naturaleza en cuestión; a saber, que el principio soberano intrínseco al *Übermensch* a su vez implica un rasgo crítico, el cual se pone de manifiesto por medio de la transvaloración de los valores. Nietzsche insiste en el influjo del carácter creador-contingente que presupone la transvaloración de los valores en interés del sujeto, como lo sostiene al manifestar metafóricamente: “Médico, ayúdate a ti mismo: así ayudas también a tu enfermo. Sea tu mejor ayuda que él vea con sus ojos a quien se sana a sí mismo”<sup>51</sup>. Consecuentemente, una colectividad dispuesta a transvalorar la generalidad de los valores de su entorno representa el amanecer de una civilización vigorosa, o lo que Nietzsche plantea como la llegada del *Übermensch* al sostener que “[...] de vosotros, que os habéis elegido a vosotros mismos, debe surgir un día un pueblo elegido: – y de él, el superhombre”<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Orozco, Juan Manuel, “De la sociedad del cansancio a la sociedad del aburrimiento: un estudio del pensamiento de Byung-Chul Han,” *op. cit.*, p. 187.

<sup>50</sup> Za, p. 125, De la virtud que hace regalos: 2.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Za, p. 126, De la virtud que hace regalos: 2.

*A posteriori*, la figura del *Übermensch* como epítome de una autonomía generadora e incisiva es antagónica con el *sujeto de producción*. La lógica detrás de esta disociación encuentra justificación en el hecho de que el *sujeto de producción* permanece abstraído en el delirio de autosuficiencia como símil de autonomía. Sobre esto último, el razonamiento que regula la noción de autosuficiencia como principio de autonomía limita análogamente su visión del sujeto y del mundo al ámbito del apogeo financiero como cenit de soberanía individual. De esta manera, la noción aquí sometida a juicio carece precisamente de las virtudes que constituyen la argumentación del *Übermensch* en tanto su perspectiva y potencialidad se hallan encasilladas en una estéril cosmovisión de lo precedero.

Por otra parte, Silenzi argumenta que es legítimo establecer una correspondencia entre el *sujeto dionisiaco* y el *Übermensch* en tanto “[...] lo dionisiaco es lo constitutivo esencial de este último, ama a la vida en su devenir afirmándola continuamente en una integración con el todo”<sup>53</sup>. *De facto*, como también lo sostiene Silenzi, es imprescindible para el *Übermensch* partir de una cosmovisión forjada por un pensar dinámico e ininterrumpido que en virtud de la *transvaloración de los valores* restituya la integridad del entorno y el éxtasis inherente al proceso de creación<sup>54</sup>. Aún mejor, es en función de la naturaleza creativa del *Übermensch* que Nietzsche plantea una equivalencia entre este último y tanto del artista como de su proceso de creación, pues la trascendencia de estos radica en que ambos proveen significados inéditos respecto del mundo por medio de su hacer, como sugiere Silenzi<sup>55</sup>.

De hecho, como Orozco sugirió anteriormente, resulta más acertado establecer una correspondencia entre el sujeto de producción y lo que Nietzsche entiende como el último hombre. Sin embargo, antes de profundizar en la correspondencia aquí planteada, es fundamental considerar lo que en el Zarathustra se propone respecto del último hombre:

Voy a hablarles de lo más despreciable: el último hombre. [...] ¡Ay! ¡Llega el tiempo en que el hombre dejará de lanzar la flecha de su anhelo más allá del hombre, y en que la cuerda de su arco no sabrá ya vibrar! [...] ¡Mirad! Yo os muestro el último hombre. “¿Qué es amor? ¿Qué es creación? ¿Qué es anhelo? ¿Qué es estrella?” – así pregunta el último hombre, y parpadea. [...] “Nosotros hemos inventado la felicidad” – dicen los últimos hombres y parpadean. Han abandonado las comarcas donde era duro vivir: pues la gente necesita calor. [...] La gente continúa trabajando, pues el trabajo es un

---

<sup>53</sup> Silenzi, Marina, “El *Übermensch* y la superación de la decadencia. Búsqueda de los nuevos valores en la pintura de Egon Schiele,” en: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (ed.), VII Jornadas de investigación en filosofía, La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2008, p. 2.

<sup>54</sup> *Ibid.* pp. 4-5.

<sup>55</sup> *Ibid.*

entretenimiento. Más procura que el entretenimiento no canse. [...] ¡Ningún pastor y un solo rebaño! Todos quieren lo mismo, todos son iguales: quien tiene sentimientos distintos marcha voluntariamente al manicomio. “En otro tiempo todo el mundo desvariaba” – dicen los más sutiles, y parpadean. [...] La gente tiene su pequeño placer para el día y su pequeño placer para la noche: pero honra la salud<sup>56</sup>.

En resumidas cuentas, lo que Nietzsche postula como el último hombre es el individuo que ha concedido deliberadamente su propia existencia a la resignación del día a día. Este no aspira a lo trascendente, pues ha desplazado el principio de soberanía en favor del desahogo pasajero, el cual asume como una felicidad de la cual se jacta haber forjado.

Ahora que tenemos una imagen clara tanto del sujeto de producción como de el último hombre, estamos en condición de sostener que la semejanza fundamental que constituye la correspondencia entre ambos reside en el hecho de que ni el sujeto de producción ni el último hombre son soberanos de sí mismos y sus voluntades. Precisamente porque no son soberanos de sí mismos, se ven obligados a sumirse en la resignación de un entorno regido por el exceso de coerción y la falta de contemplación. Más aún, la patología que supone la falta de contemplación provoca una omisión de lo interno, lo cual induce a una jerarquización de lo ajeno. De esta manera, el predominio del carácter proactivo del sujeto de producción permite comprender a este último como un ser instintivo, pues su incesante rendimiento lo ha llevado a anular una conciencia de lo interno. En pocas palabras, es lícito definir al sujeto de producción como un autómeta.

Por otro lado, la pertinencia que presupone la introspección radica en ser medio hacia la contemplación. Esto último implica a su vez el principal contraste entre el pensar y la introspección en tanto el primero tiene cabida indistintamente de su entorno, mientras que el segundo requiere de una interrupción temporal para acontecer. En líneas generales, el pensar es dinámico y la introspección estática.

La crítica aquí planteada permite al espectador incisivo afirmar que el panorama del siglo XXI no es más que una plétora de sujetos de producción o últimos hombres en tanto la lógica dominante presupone que el vacío cotidiano debe ser suplido por lo que Orozco definió anteriormente como “formas comunes de felicidad”. Estas “formas comunes de felicidad” componen “una sociedad de gimnasios, torres de oficinas, bancos, aviones, grandes centros comerciales y laboratorios genéticos”, como lo propone Han en respuesta a la sociedad

---

<sup>56</sup> Za, pp. 40-42, Prólogo: 5.

disciplinaria del siglo XX de Foucault, la cual tenía por objeto toda institución de salud y vigilancia<sup>57</sup>.

Por añadidura, la sociedad de rendimiento es inconsciente de su inclinación por el pensar ininterrumpido. Como consecuencia, la introspección y, por lo tanto, la contemplación no son realizables para el sujeto de producción. Más aún, resulta posible sostener que la superproducción es una restricción a la espontaneidad y la voluntad propia, lo cual es motivo suficiente para remitirse a una pedagogía del mirar con el objetivo de garantizar el predominio de un mirar cauteloso, reflexivo y minucioso que a su vez esté indispuerto a ceder ante los impulsos del entorno. En resumidas cuentas, incorporar una pedagogía del mirar supone una apertura a la contemplación.

En definitiva, tanto Han como Nietzsche son conscientes del hecho que vivimos en un mundo sin fin, en el que la quietud y la tranquilidad se encuentran postergadas de las prioridades humanas, de manera que, con el fin de contrarrestar esta acelerada e implacable contemporaneidad, es vital remontarse hacia un mirar impasible y sereno. Y es que no tiene nada de absurdo remontarse a la conclusión de que las sociedades contemporáneas, reconocidas por haber inventado noción de *éxito*, condenen la más mínima aprobación de esparcimiento. ., La principal consecuencia que supone la omisión definitiva de la quietud y el ocio es no percatarse de que dentro de cada triunfo existe algo de vasto y reflexivo; de modo que, si el *sujeto de rendimiento* es incapaz de remitirse a la contemplación y al sosiego, entonces será incapaz de comprender la razón detrás de sus propias conquistas.

---

<sup>57</sup> Han, Byung-Chul, *La sociedad del cansancio*, op. cit, p. 25.

## CAPÍTULO II

### CONFRONTACIÓN

En vista de que el sujeto contemporáneo se encuentra a sí mismo en un entorno particularmente desfavorable, es que surge la necesidad de una reacción frente a este mundo sobrecargado de euforia y *positividad* que por añadidura suponga un camino hacia la autonomía.

De esta manera, el presente capítulo propone un análisis de la estética de Nietzsche con el objetivo de plantear la posibilidad de contemplar al arte como medio de afirmación y confrontación de la vida.

#### 2.1. Sobre la *embriaguez*

Aquello que posibilita el origen de todo gran arte es la *embriaguez*. Esta es la condición fisiológica que posibilita una intensificación de las múltiples fuerzas que constituyen todo actuar, como sostiene Nietzsche en *El crepúsculo de los ídolos*:

Para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estéticos, resulta indispensable una condición fisiológica previa: la *embriaguez*. La embriaguez tiene que haber intensificado primero la excitabilidad de la máquina entera: antes de esto no se da arte ninguno. [...] Lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de plenitud y de intensificación de las fuerzas. De este sentimiento hacemos partícipes a las cosas, las forzamos a que tomen de nosotros, las violentamos, – *idealizar* es el nombre que se da a ese proceso. Desprendámonos aquí de un prejuicio; el idealizar *no consiste*, como se cree comúnmente, en un sustraer o restar lo pequeño, lo accesorio<sup>58</sup>.

Con relación a esto, es importante precisar que, bajo el contexto aquí propuesto, el sentido atribuido al término *idealizar* no presupone una correlación arbitraria entre el mismo y una imagen de la realidad. Por el contrario, el enfoque aquí deseado es el de asumir el *idealizar* como una correspondencia inquebrantable entre la singularidad intrínseca al artista y su condición interior respecto de la excelencia. Más aún, es posible sostener que esta condición o estado interno definido como excelencia representa la conmoción provocada por una sensación de plenitud que es tanto acorde como proporcional a cada sujeto. En suma, es en virtud de la

---

<sup>58</sup> CI, pp. 96-97, *Incursiones de un intempestivo*: 8.

excelencia que el sujeto dispone de la posibilidad de amplificar el vigor de sus fuerzas individuales y, por lo tanto, de obrar en el mundo.

Ahora bien, al momento de indagar con mayor precisión en lo que concierne al estado de excelencia y la experiencia del artista con relación a esta, se arriba a la conclusión de que la labor artística es una metamorfosis del poder propio del artista respecto de su producción, como alega Nietzsche:

En este estado [*dionisiaco*] uno enriquece todas las cosas con su propia plenitud: lo que uno ve, lo que uno quiere, lo ve henchido, prieto, fuerte, sobrecargado de energía. El hombre de ese estado transforma las cosas hasta que ellas reflejan el poder de él, – hasta que son reflejos de la perfección de él. Este *tener-que-transformar* las cosas en algo perfecto es – arte. Incluso todo lo que el hombre de ese estado no es se convierte para él, sin embargo, en un placer en sí; en el arte el hombre se goza a sí mismo como perfección<sup>59</sup>.

Esto último sugiere que el exceso interno dominante en el artista procede en concordancia con su cosmovisión del mismo modo en que cierta *embriaguez dionisiaca* acrecienta su vigor de crear algo que suponga una exteriorización de sí mismo, como sugiere Silenzi: “La abundancia de su estado interno [del artista] actúa de tal manera, que toda interpretación y visión del mundo al momento de la creación, es decir, en el momento en el que sus fuerzas se acrecientan a causa de la *embriaguez*, se transforman en una proyección de su estado de plenitud, y por lo tanto, en una manifestación directa de sí mismo”<sup>60</sup>.

En retrospectiva, es por medio de la *embriaguez* que el sujeto es capaz de trascender con el objetivo de remitirse al regocijo de la existencia, como sostiene Castro: “La embriaguez permite al hombre sentirse dios, rompe el lazo que le impide trascender su finitud y liberarse para alcanzar lo que los dioses le han robado: el gozo de la vida”<sup>61</sup>.

## 2.2. Sobre lo apolíneo y lo dionisiaco

Nietzsche sostiene que, por lo que se refiere a su estética, la noción de *embriaguez* se encuentra constituida por dos principios fundamentales: *lo apolíneo* y *lo dionisiaco*. Estos

---

<sup>59</sup> CI, p. 97, *Incursiones de un intempestivo*: 9.

<sup>60</sup> Silenzi, Marina, “El artista dionisiaco en la filosofía tardía de Nietzsche y su relación con la psicología de Féré,” en: *Andamios*, XV, 37 (2018), p. 266.

<sup>61</sup> Castro, Franz, “Interpretación nietzscheana del fenómeno estético,” en: *Folios*, 27 (2008), p. 18.

serían originalmente propuestos y desarrollados en *El nacimiento de la tragedia*, diecisiete años antes de *El crepúsculo de los ídolos*:

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*, [...] entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente. [...] Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte» [...]<sup>62</sup>.

*A priori*, la correlación entre ambos principios es antitética pero complementaria. Por un lado está Apolo, o paradigma del arte fundado sobre la virtud cosmética del equilibrio y la medida, razón por la cual Nietzsche postula al *arte apolíneo* como “el arte del escultor”. Es decir que el principio *apolíneo* es el principio de las artes plásticas por definición, pues se halla asociado a lo visualmente bello e idóneo, como adicionalmente sugiere Gama: “El arte apolíneo es el de las bellas producciones del arte figurativo. En su esfera se ubica el arte de la figura y la forma, la disciplina de la línea, la claridad y la simpleza; se trata del arte bello, las artes plásticas o la poesía clásica donde domina la medida, el equilibrio y la armonía”<sup>63</sup>.

Por otro lado, está Dioniso o paradigma del arte fundado sobre el deleite desenfrenado y el exceso sensorial que implican el dejarse llevar por los vicios de la *embriaguez*, razón por la cual es asociado con la vehemencia musical, pues como sostiene Nietzsche, “en el ditirambo dionisiaco, en cambio, el exaltado dionisiaco es excitado hasta la intensificación suprema de todas sus capacidades simbólicas: algo jamás sentido aspira a expresarse, el aniquilamiento de la individuación, la unidad en el genio de la especie, más aún, de la naturaleza”<sup>64</sup>; esto es, someterse gozosamente al éxtasis de un vigor colectivo movido por el influjo de la música. Sobre esto, Gama propone lo siguiente: “De flores y guirnalda está recubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanzan la pantera y el tigre. Transfórmese el himno *A la alegría* de Beethoven en una pintura y no se quede nadie rezagado con la imaginación cuando los millones se postran estremecidos en el polvo: así será posible aproximarse a lo dionisiaco”<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> NT, p. 41, 1.

<sup>63</sup> Gama, Luis Eduardo, “Los saberes del arte: la experiencia estética en Nietzsche,” *op. cit.*, p. 73.

<sup>64</sup> NT, pp. 271-272, *La visión dionisiaca del mundo*: 4.

<sup>65</sup> Gama, Luis Eduardo, “Los saberes del arte: la experiencia estética en Nietzsche,” *op. cit.*, p. 73.

De esta manera, Hanza sintetiza el *arte dionisiaco* como toda manifestación estética cuyo fundamento yace en la música, y cuya ejecución eficiente exige la participación de espectadores e intérpretes, quienes desatan el *fenómeno dionisiaco* a través de una metamorfosis entre estos y la música en un frenético espectáculo<sup>66</sup>.

Respecto de *lo dionisiaco*, Nietzsche postula lo siguiente por añadidura: “La excitación dionisiaca es capaz de comunicar a una masa entera ese don artístico de verse rodeada por semejante muchedumbre de espíritus, con la que ella se sabe íntimamente unida. Este proceso del coro trágico es el fenómeno *dramático* primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter”<sup>67</sup>. Dicho con otras palabras, *lo dionisiaco* es la supresión deliberada de la individuación por medio del espíritu de la música con el fin de experimentar el éxtasis de una colectividad embriagada por el goce de la fiesta, el fenómeno *dramático* primordial.

Más aún, es en virtud de la música que resulta posible para *lo dionisiaco* materializar la tragedia en un acontecimiento tanto estético como tangible; a saber, el fenómeno *dramático* primordial. Precisamente, la mayor fortaleza del fenómeno *dramático* primordial radica en la capacidad de enlace entre el espectador y la puesta en escena que significa el influjo del coro ditirámico, como argumenta Hanza al sostener que “Nietzsche llama a esta relación entre ‘coro’ y ‘mundo del escenario’, en la cual éste es entendido como una ‘visión’ del coro, el ‘fenómeno *dramático* primordial’, el cual, a su vez, es una forma particular del ‘fenómeno artístico primordial’, es decir, de la creación artística de *imágenes*”<sup>68</sup>. Por añadidura, Vattimo asevera que la prevalencia de *lo dionisiaco* encuentra justificación en que “todo lo que se ha dicho sobre lo dionisiaco vale para lo trágico porque lo trágico no es, como puede parecer a partir de muchos enunciados explícitos de Nietzsche, una síntesis de lo dionisiaco y lo apolíneo. En *El nacimiento de la tragedia* el elemento dionisiaco se privilegia respecto al apolíneo, y la tragedia es el triunfo final del espíritu dionisiaco”<sup>69</sup>.

Al mismo tiempo, Castro sostiene que “Nietzsche, en este estudio genealógico del pensamiento griego, entiende que la razón [*apolínea*] liga al hombre a la vida como idea, mientras que el instinto [*dionisiaco*] lo conecta con la naturaleza, donde residen la vida y la

---

<sup>66</sup> Hanza, Kathia, “Nietzsche intempestivo: el arte más allá de la estética,” en: *Instantes y azares*, VI, 3 (2006), p. 25.

<sup>67</sup> NT, p. 86, 8.

<sup>68</sup> Hanza, Kathia, “Arte como δρᾶμα. Nietzsche sobre la tragedia,” en: *Areté*, I, 1 (1989), p. 72.

<sup>69</sup> Vattimo, Gianni, *Diálogo con Nietzsche – Ensayos 1961-2000*, trad. de Carmen Revilla, Barcelona: Paidós, p. 166.

muerte del ser concreto”<sup>70</sup>. Además, también es fundamental tomar en consideración que, como argumenta Gama, “para Nietzsche [...] ya no basta con trazar un camino análogo al de la ‘intelección lógica’ para determinar la naturaleza del arte, pues se requiere ahora la inmediatez de una ‘intuición’: lo apolíneo y lo dionisiaco no deben sólo sustentarse argumentativamente, sino ante todo intuirse de manera directa sin la mediación superflua de conceptos”<sup>71</sup>.

De esta manera, Hanza postula que, con el objetivo de arribar a la eficiencia del fenómeno trágico, “deben suspenderse ciertamente los roles comúnmente adoptados en la vida cotidiana (la identidad que exhibimos en nuestra vida diaria, por ejemplo), pero ello no es aplicable a cualquier experiencia humana, ni tampoco a todos los casos del arte [...]”<sup>72</sup>. Esto es, que Nietzsche apunta por un radical enaltecimiento del fenómeno *dionisiaco* para favorecer la viabilidad de una manifestación artística que para su acontecer exige la participación del espectador en “un goce: el del arte como fiesta”<sup>73</sup>.

En última instancia, el principio *dionisiaco* del arte concierne exclusivamente a la música. Sobre esto, la importancia del principio aquí propuesto encuentra justificación al representar la *embriaguez* en su naturaleza más primordial y al ser principio constitutivo de la tragedia.

A propósito de esto último, Silveira propone lo siguiente: “Será en la obra de arte como comprensión estética de la realidad vital, y concretamente en la música y tragedia, donde Nietzsche marca las pautas de una obra filmadora de la existencia, y en definitiva de la vida, que se expresa como obra creativa”<sup>74</sup>. Esto agrega un matiz importante a lo sugerido anteriormente de *lo dionisiaco* como nexo entre el espectador y la puesta en escena en virtud de la música; a saber, que la producción estética *dionisiaca* presupone una antropología y una fenomenología por definición predominantes.

Por añadidura, Vattimo comenta que “lo dionisiaco no puede realizarse como reconciliación del hombre con la naturaleza y con los otros en la unidad originaria si no es presentándose, ante todo, como ruptura violenta con todos los «venerables cánones» sobre los que se sostiene la sociedad, es decir, ante todo, con el *principium individuationis* en todos sus

---

<sup>70</sup> Castro, Franz, “Interpretación nietzscheana del fenómeno estético,” *op. cit.*, p. 19.

<sup>71</sup> Gama, Luis Eduardo, “Los saberes del arte: la experiencia estética en Nietzsche,” en: *Ideas y valores*, 136 (2008), p. 71.

<sup>72</sup> Hanza, Kathia, “Nietzsche intempestivo: el arte más allá de la estética,” *op. cit.*, p. 25.

<sup>73</sup> *Ibid.* p. 26.

<sup>74</sup> Silveira, Silvia, “Nietzsche: comprensión estética de la realidad vital,” en: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 14 (1997), p. 89.

significados”<sup>75</sup>. Lo que se trata aquí es asumir que la antropología y fenomenología de la manifestación estética dionisiaca suponen en conjunto una reacción hostil contra la individualización con miras a favorecer la primacía de la experiencia artística colectiva; pues, como Gama sostiene, “ese poder creativo desbordante, ilimitado, carente de formas, estructura o armonía, que elevado a categoría metafísica se revela como el fondo infinito del que brota y al que retorna toda existencia individual. Justo por ello la experiencia de lo dionisiaco toma la forma en primera instancia de una disolución del individuo, o en el lenguaje de esta obra [...]”<sup>76</sup>.

### 2.3. Sobre el *artista dionisiaco*

Ahora que tenemos una concepción clara de *lo apolíneo* y *lo dionisiaco*, podemos retomar la cuestión previamente planteada en *El crepúsculo de los ídolos*; a saber, el predominio de dos clases de *embriaguez* en la dicotomía estética aquí discutida:

[...] La embriaguez apolínea mantiene excitado ante todo el ojo, de modo que éste adquiere la fuerza de ver visiones. El pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios *par excellence*. En el estado dionisiaco, en cambio, lo que queda excitado e intensificado es el sistema entero de los afectos: de modo que ese sistema descarga de una vez todos sus medios de expresión y al mismo tiempo hace que se manifieste la fuerza de representar, reproducir, transfigurar, transformar, toda especie de mímica y de histrionismo<sup>77</sup>.

Lo expuesto en la cita anterior tiene dos propósitos. En primer lugar, destacar lo planteado en el inciso anterior respecto de la natural inclinación de *lo apolíneo* frente a las artes visuales; y, en segundo lugar, establecer *lo dionisiaco* como el “sistema entero de los afectos” por medio del cual la exteriorización de “todos sus medios de expresión” y, por tanto, de la “fuerza de representar toda especie de mímica y de histrionismo”, resulta posible. El enfoque ahora gira en torno a aquello que Nietzsche establece como la naturaleza del *hombre dionisiaco*.

Respecto a este cambio de enfoque, Nietzsche postula lo siguiente:

Lo esencial continúa siendo la facilidad de la metamorfosis, la incapacidad de no reaccionar (– de modo parecido a como ocurre con ciertos histéricos, que a la menor seña asumen cualquier papel). Al hombre dionisiaco le resulta imposible no comprender una sugestión cualquiera, él no pasa por alto ningún signo de afecto, posee el más alto grado del instinto de comprensión y de adivinación, de igual modo que posee el más alto grado del arte de la comunicación<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> Vattimo, Gianni, *Diálogo con Nietzsche – Ensayos 1961-2000*, op. cit, p. 166.

<sup>76</sup> Gama, Luis Eduardo, “Los saberes del arte: la experiencia estética en Nietzsche,” op. cit, p. 79.

<sup>77</sup> CI, p. 98, *Incursiones de un intempestivo*: 10.

<sup>78</sup> *Ibid.*

Dicho esto, la atribución fundamental del *hombre dionisiaco* es su constante impulso de descifrar toda suerte de incentivo inherente al entorno al que se encuentra expuesto. Lo que aquí concierne es esta “incapacidad de no reaccionar”, pues es consciente que todo aquello que representa un estímulo inédito amerita ser comprendido. Más aún, Nietzsche agregaría que “la música, tal como la entendemos hoy, es también una excitación y una descarga globales de los afectos, pero no es, sin embargo, más que el residuo de un mundo expresivo mucho más pleno del afecto, un mero *residuum* del histrionismo dionisiaco”<sup>79</sup>. De este modo, es posible determinar el *histrionismo dionisiaco* como toda condición caracterizada por un paroxismo tanto emocional como expresivo.

En resumidas cuentas, el *histrionismo dionisiaco* supone aquel estado a través del cual el sujeto es capaz de producir una imitación corpórea de los impulsos sensibles a los que se encuentra expuesto. Es precisamente en virtud de esta “incapacidad de no reaccionar” de la cual el sujeto dispone, que este yace en un constante proceso de aprehensión respecto de toda suerte de influencia externa, razón por la cual prescindir de todo estímulo no es una opción para él, tal como lo propone Nietzsche en *Magnum in Parvo* al sostener que “[...] los seres humanos más espirituales, suponiendo que sean los más valientes, son también los que viven, con diferencia, las tragedias más dolorosas: pero ellos honran a la vida justamente porque ésta les opone su hostilidad máxima”<sup>80</sup>.

#### 2.4. Sobre lo bello y lo feo

A continuación, Nietzsche procede a introducir las nociones de *lo bello* y *lo feo* en lo que a su estética concierne, aunque no exclusivamente desde la perspectiva del artista, sino del sujeto en general. De esta manera, el autor en cuestión postularía lo siguiente a propósito de *lo bello* en *El crepúsculo de los ídolos*:

Nada está más condicionado, digamos *más restringido*, que nuestro sentimiento de lo bello. Quien se lo imaginase desligado del placer del hombre por el hombre perdería enseguida el suelo y el terreno bajo sus pies. Lo «bello en sí» no es más que una palabra, no es siquiera un concepto. En lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección; en casos escogidos se adora a sí mismo en lo bello. Sólo de ese modo *puede* una especie decir sí a sí misma. *El más hondo* de sus instintos, el de autoconservación y autoexpansión, sigue irradiando en tales sublimidades. El hombre cree que el mundo mismo está sobrecargado de belleza, –

---

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Nietzsche, Friedrich, *Magnum in Parvo: Una filosofía en compendio*, trad. de Joaquín Riera Ginestar, Madrid: Alianza Editorial, 2024, p. 144.

*olvida* que él es la causa de ella. Únicamente él le ha hecho al mundo el regalo de la belleza, ¡jay!, sólo que de una belleza muy humana, demasiado humana [...] En el fondo el hombre se mira en el espejo de las cosas, considera bello todo aquello que le devuelve su imagen: el juicio «bello» es su *vanidad específica* [...] De hecho, acaso una pequeña suspicacia le susurre al escéptico estas preguntas al oído: ¿está realmente embellecido el mundo porque precisamente el hombre lo considere bello? El hombre lo ha *humanizado*: eso es todo. Pero nada, nada en absoluto nos garantiza que precisamente el hombre proporcione el modelo de lo bello<sup>81</sup>.

Lo que Nietzsche propone aquí es una crítica a la vanidad antropocéntrica como condición necesaria para asumir y comprender el fundamento de *lo bello*. La crítica en entredicho se halla arraigada en la insuficiencia epistemológica que presupone conceder una prerrogativa humana en relación de sus méritos y virtudes como fines últimos para comprender el mundo, motivo por el cual la noción de “humanizar” cuenta con un carácter negativo en este contexto. En pocas palabras, que el sujeto haya “humanizado” *lo bello* y, por ende, todo aquello que incumbe al mundo en virtud de sus facultades no implica que su concepción de las cosas sea un criterio categórico para captar de forma objetiva el sentido del entorno y lo que este abarca. En cualquier caso, lo que resta al sujeto es adherirse desde su propia perspectiva a la experiencia de la vida como parte de esta, más no como “esencia” o “paradigma” del mundo.

Por otro lado, Nietzsche sostendría lo siguiente respecto de *lo feo*:

[...] Nada es feo, excepto el hombre que *degenera* [...]. Calculadas las cosas fisiológicamente, todo lo feo debilita y acongoja al hombre. [...] En general cuando el hombre está deprimido es que ventea la proximidad de algo «feo». Su orgullo – todo eso baja con lo feo, sube con lo bello [...] Tanto en un caso como en otro nosotros *sacamos una conclusión*: las premisas de ella se hallan acumuladas en cantidad enorme en el instinto. [...] Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de vejez, de fatiga [...], aun cuando esto esté tan atenuado que sea sólo un símbolo – todo eso provoca una reacción idéntica, el juicio de valor «feo». Un *odio* irrumpe aquí: ¿a quién odia aquí el hombre? Pero no cabe duda: a la *decadencia de su tipo*. Aquí él odia desde el instinto más profundo la especie; [...] – es el odio más profundo que existe. A causa de él es profundo el arte [...]<sup>82</sup>.

En este caso, el análisis de *lo feo* presupone asumir la atribución en cuestión como símil de la degeneración. De este modo, el juicio de valor denominado como *lo feo* no solo implica la designación de lo visualmente desagradable, sino también del deterioro interno que implica asumir la experiencia estética de imágenes y representaciones decadentes por naturaleza, motivo por el cual el sujeto dispone de cierta predilección a exteriorizar *lo feo* durante períodos de agitación mental. Al mismo tiempo, Nietzsche sostiene que el sujeto tiene un odio intrínseco hacia lo que él define como la “decadencia de su tipo”, o aquellos predispuestos a aferrarse a *lo feo* y, por ende, lo decadente por definición.

---

<sup>81</sup> CI, p. 104, *Incursiones de un intempestivo*: 19.

<sup>82</sup> CI, p. 105, *Incursiones de un intempestivo*: 20.

La analogía es sencilla: todo aquello que presupone una asunción de *fealdad* equivale a degeneración, mientras que todo lo que implica una asunción de *belleza*, una elevación del vigor interno. Con relación a esto, el criterio para determinar si determinadas experiencias corresponden a *lo bello* o a *lo feo* es intuitivo, pues todo asomo, por más primitivo que sea, evidencia signos de firmeza o deterioro según la naturaleza de la producción estética abordada.

Más aún, Nietzsche llegaría a postular que “los juicios de *belleza* y de *fealdad* son cortos de vista – tienen siempre el entendimiento en su contra –: pero son *convincientes* en *grado sumo*; apelan a nuestros instintos allí donde éstos deciden con mayor rapidez y dicen su sí y su no, *antes* aún de que el entendimiento tome la palabra [...]”<sup>83</sup>. En consecuencia, resulta legítimo que, por ejemplo, todo atisbo particularmente oprimente suscite de forma espontánea el establecimiento de una valoración atribuida a lo feo, y viceversa, pues como comenta Nietzsche en un fragmento póstumo:

Si y dónde se coloca el juicio «bello», es una cuestión de *fuerza* (de un individuo o de un pueblo). El sentimiento de plenitud, de *fuerza acumulada* (desde el cual está permitido recibir con valor y buen ánimo muchas cosas ante las que el débil *se estremece*) – el sentimiento de *poder* pronuncia el juicio «bello» incluso sobre cosas y situaciones que el instinto de la impotencia sólo puede apreciar como *dignas de odio*, como «feas». El olfato de con qué podríamos más o menos arreglárnoslas si apareciera efectivamente, como peligro, como problema, como tentación, – ese olfato determina también nuestro sí estético: («esto es bello» es una *afirmación*)<sup>84</sup>.

Por añadidura, el establecimiento de valores representa un asunto de potestad ligado al apogeo de la *soberanía* individual, de modo que es legítimo sostener que toda valoración supone la *afirmación* instintiva de un fenómeno estético específico.

*A posteriori*, es por medio de estas consideraciones sobre *lo bello* y *lo feo* que Nietzsche establece satisfactoriamente el criterio estético como una cuestión instintiva y soberana ligada directamente a la realidad en tanto es inherente al sujeto y su valoración del entorno.

## 2.5. Sobre el gusto

La propuesta de Nietzsche no permanece exclusivamente arraigada en su crítica de la estética con el fin de proponer su propia teoría; sino que, por añadidura, se remite a la

---

<sup>83</sup> FP IV, p. 354, Otoño de 1887, 10 [167].

<sup>84</sup> FP IV, p. 354, Otoño de 1887, 10 [168].

posibilidad de concertar un giro respecto del *gusto*, aunque desde la perspectiva de lo mencionado con anterioridad sobre lo instintivo en el sujeto.

Este cambio de dirección hacia lo instintivo en el *gusto* es nanifiesto en *El crepúsculo de los ídolos*, cuya cita ya conocemos: “En lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección; en casos escogidos se adora a sí mismo en lo bello. Sólo de ese modo *puede* una especie decir sí a sí misma. *El más hondo* de sus instintos, el de autoconservación y autoexpansión, sigue irradiando en tales sublimidades”<sup>85</sup>. Esto es, que tanto el instinto de autoconservación como el de autoexpansión son base para *lo bello*, pues estos constituyen el vigor inherente al sujeto, cuyo juicio subjetivo determina el carácter y utilidad de toda valoración, como es propuesto en uno de los fragmentos póstumos previamente referidos:

[...] Lo bello y lo feo se reconocen como *condicionados*; a saber, respecto de nuestros *valores de conservación* más bajos. Querer establecer algo bello y algo feo con prescindencia de esto carece de sentido. *Lo bello* tiene tan poca existencia como *lo bueno*, *lo verdadero*. En el caso singular se trata nuevamente de las *condiciones de conservación* de una determinada especie de hombre: así, el *hombre gregario* tendrá el *sentimiento de valor de lo bello* ante cosas diferentes que el *hombre excepcional* y el *superhombre*. De donde proviene el valor de lo bello (también de lo bueno, también de lo verdadero) es de la *ÓPTICA DEL PRIMER PLANO*, que sólo toma en consideración las *consecuencias inmediatas*<sup>86</sup>.

Por este motivo, no es de extrañar que el juicio establecido sobre *lo feo* presupone un punto muerto para el sujeto en tanto su valoración se halla arraigada hacia el decaimiento de la *conditio humana*. En consecuencia, es legítimo sostener que la tesis sobre *lo feo* gira en torno a lo decadente precisamente porque implica un juicio consolidado sobre la base de la experiencia de lo desfavorable.

Toda recolección subjetiva de *lo bello* y *lo feo* tiene al sujeto como punto de referencia sobre el cual acontecen incidencias fisiológicas, las cuales son producto del entorno en el que este se encuentra, como sostiene Nietzsche:

Sobre el surgimiento de lo *bello* y lo *feo*. Lo que nos *repugna* instintivamente, estéticamente, una larguísima experiencia se lo ha mostrado al hombre como algo nocivo [...]: el instinto estético que de pronto habla (en la náusea, p. ej.) contiene un *juicio*. En ese sentido, lo *bello* está dentro de la categoría general de los valores biológicos de [...] lo que acrecienta la vida: pero de manera tal que una cantidad de estímulos que de muy lejos recuerdan y se ligan con cosas y estados útiles nos dan el sentimiento de belleza, es decir de aumento del sentimiento de poder (– no sólo cosas, por lo tanto, sino también sensaciones que acompañan esas cosas o sus símbolos)<sup>87</sup>.

---

<sup>85</sup> CI, p. 104, *Incursiones de un intempestivo*: 19.

<sup>86</sup> FP IV, p. 353, Otoño de 1887, 10 [167].

<sup>87</sup> *Ibid.*

A esto último agrega que “todos los juicios del instinto son *cortos de vista* respecto de la cadena de consecuencias: aconsejan qué hay que hacer *de inmediato*. El entendimiento es esencialmente un *aparato inhibitor* frente a la reacción inmediata al juicio del instinto: retiene, continúa reflexionando, ve la cadena de consecuencias más a lo lejos y más larga”<sup>88</sup>.

En otras palabras, el instinto deviene como la exteriorización *ipso facto* de lo empírico al ser consecuencia directa de un desarrollo fundamental dado en el transcurso del tiempo en contraposición al entendimiento, el cual comprende un proceso restrictivo y tardo por naturaleza.

Con relación a la crítica del entendimiento, el *modus operandi* consiste en el establecimiento de sucesiones causales que anulan la espontaneidad de lo instintivo. Frente al entendimiento, el instinto dispone de una significativa afinidad con la memoria corporal en tanto es consecuencia directa del cuerpo y todo proceso fisiológico que conlleva el carácter empírico del existir. De hecho, es el mismo organismo quien se encarga de seleccionar y posteriormente recopilar lo imprescindible de cada experiencia acontecida. Como advertimos ya de *El crepúsculo de los ídolos*: “Desprendámonos aquí de un prejuicio; el idealizar *no consiste*, como se cree comúnmente, en un sustraer o restar lo pequeño, lo accesorio. Un enorme *extraer* los rasgos capitales es, antes bien, lo decisivo, de tal modo que los demás desaparezcan ante ellos”<sup>89</sup>. Así pues, este *idealizar* no es más que el proceso a través del cual el organismo selecciona y recopila lo fundamental de todo estímulo. Concretamente, se trata de aquel proceso espontáneo e involuntario a través del cual el sujeto, y por añadidura el artista, eligen lo que será de valía para su vida y obra.

La correspondencia entre la esfera del juicio estético y la del plano psicofisiológico del sujeto puede ser asumida como metáfora de una existencia plena que instintivamente disuade *lo feo* con miras a aspirar a la grandeza de *lo bello*, o aquello que exagera su deseo de experimentar y, por lo tanto, de vivir. Asimismo, *lo bello* y *lo feo* son valoraciones análogas a la subjetividad del sujeto propias de sus vivencias en el mundo, de modo que toda valoración yace subordinada a la condición mental del sujeto.

Con relación a esto último, el sujeto puede desarrollar un sentimiento de realización, o de *belleza*, al establecer una comprensión y una transformación de su existencia que sea tanto coherente como abundante en estímulos. Por el contrario, si este fuese a encontrarse a sí mismo

---

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> CI, p. 97, *Incursiones de un intempestivo*: 8.

en un estado interno opresivo, o de *fealdad*, este verá un deterioro de su fuerza y, por ende, dispondrá de una comprensión y transformación autodestructiva, lo cual es reflejo de su mundo.

En conclusión, es lícito postular que toda suerte de disminución de fuerza en el sujeto debe ser contrarrestada con el instinto de preservación individual, pues este conlleva un impulso de asumir una transformación afirmativa y, en consecuencia, *bella* del mundo.

## 2.6. Sobre lo que constituye al *artista dionisiaco*

El artista verdadero es afín a lo enfermizo. *A priori*, esto puede parecer contradictorio luego de haber concedido significativa importancia a lo que entraña asumir *lo bello* como principio de vitalidad para el sujeto; sin embargo, desde un punto de vista utilitario, el elemento contingente de la realidad es clave para la figura del artista.

Con relación a esto, Nietzsche establece que son tres los estados fisiológicos que constituyen el proceso creativo del artista verdadero o *dionisiaco*. En primera instancia, la *embriaguez*, o “el acrecentado sentimiento de poder; la íntima necesidad de hacer las cosas un reflejo de la propia plenitud y de la propia perfección [...]”<sup>90</sup>. Esto reafirma lo postulado al comienzo del presente capítulo; a saber, que la *embriaguez* es el punto de partida de todo hacer artístico en tanto supone un apogeo psicofisiológico en virtud de la potestad transformadora del artista.

En vista de que el artista se encuentra en el cénit de su realidad efectiva, se halla a sí mismo en condiciones de emprender el proceso creativo, pues como sostiene Maldonado, “al tiempo que Dioniso es la mezcla de voluptuosidad y crueldad, la condición del tormento y la lamentación que subyace en el fondo de las cosas, el éxtasis nacido del horror del mundo y de la muerte, constituye el éxtasis de la creación, constituye el instinto de la eternidad de la vida, más aún, es lo que garantiza el movimiento, el devenir y la creación”<sup>91</sup>. En otras palabras, el deleite *dionisiaco* que constituye el proceso creativo y, en consecuencia, de la vida y todo lo que esta conlleva, tiene por fundamento el carácter antagonista de la última, como argumenta Castro: “El arte juega un papel vital en la nueva posición de los valores y, por ende, también el artista. [...] Ser artista es la forma más transparente de la vida. [...] El arte de embellecer y, al

---

<sup>90</sup> FP IV, p. 593, Primavera de 1888, 14 [170].

<sup>91</sup> Maldonado, Rebeca, “Abismo y modernidad: ensayo sobre Nietzsche y el Romanticismo,” en: *Estudios Nietzsche*, 5 (2005), p. 96.

mismo tiempo, velar el lado oscuro de la existencia y permitir que el artista se trascienda a sí mismo y se funda en armonía con la naturaleza”<sup>92</sup>.

En segunda instancia, la *extrema agudeza* de los sentidos, o como ciertos sentidos constituyen “un lenguaje de signos enteramente diferente” que induce a una “extrema comunicatividad [...] una necesidad de, por así decirlo, liberarse de sí mismo mediante signos y gestos [...] un estado *explosivo* [...]”<sup>93</sup>. Precisamente, este estado *explosivo* representa “un impulso a liberar la exuberancia de la tensión interna mediante todo tipo de trabajo muscular y de movilidad” que luego se asume como “*coordinación involuntaria de este movimiento* hacia los procesos internos (imágenes, pensamientos, apetitos)”<sup>94</sup>. Más aún, Nietzsche sostiene que el estado en cuestión es “la cima de la comunicatividad y de la traducibilidad entre seres vivos” al disponer de “una superabundancia de *medios de comunicación*” que va en concordancia con “una *extrema receptividad* a los estímulos y los signos”, de modo que “toda elevación de la vida intensifica la fuerza de comunicación, asimismo la fuerza de comprensión del ser humano”<sup>95</sup>. A criterio de Silenzi, la fortaleza de este segundo estado del artista verdadero radica en su capacidad para comprender, adivinar y, ultimadamente, exteriorizar cada impulso al que está expuesto en virtud de la exacerbación de sus sentidos<sup>96</sup>. En retrospectiva, si esto no fuera posible, sostiene Nietzsche, “la *superabundancia* de humores y fuerzas puede llevar consigo [...] un empobrecimiento de la vida [...]”<sup>97</sup>.

En última instancia, el *imitar*, o “una irritabilidad extrema, en la cual un modelo dado se comunica contagiosamente [...]”<sup>98</sup>. Con relación a esto, Silenzi sostiene que este “[...] tener que imitar procede de una extrema irritabilidad” en la que Nietzsche encuentra “el origen del lenguaje y la facultad refinada del artista de comprender el mundo y de expresarse a través de diversos signos comunicativos”<sup>99</sup>. Por esto se entiende que para el artista no solo es necesario remitirse a todo potencial estímulo experimentado en el transcurso de su existencia, sino que es

---

<sup>92</sup> Castro, Franz, “Interpretación nietzscheana del fenómeno estético,” *op. cit.*, p. 22.

<sup>93</sup> FP IV, p. 593, Primavera de 1888, 14 [170].

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> FP IV, p. 557, Primavera de 1888, 14 [119].

<sup>96</sup> Silenzi, Marina, “El artista dionisiaco en la filosofía tardía de Nietzsche y su relación con la psicología de Feré,” en: *Andamios*, XV, 37 (2018), p. 274.

<sup>97</sup> FP IV, p. 558, Primavera de 1888, 14 [119].

<sup>98</sup> FP IV, p. 593, Primavera de 1888, 14 [170].

<sup>99</sup> Silenzi, Marina, “El artista dionisiaco en la filosofía tardía de Nietzsche y su relación con la psicología de Feré,” *op. cit.*, p. 275.

fundamental para él trascender aquel estímulo al punto de poder emularlo fisiológicamente en su producción. En otras palabras, saber imitar es imperativo para este.

Si bien este *tener que imitar* emana exclusivamente de un clímax visceral, este supone en paralelo el punto de entrada de la potestad asimilativa del artista frente a la realidad y, por ende, de manifestarse a sí mismo, como lo plantea Silenzi: “El estado estético al que [Nietzsche] hace referencia corresponde en su filosofía al nivel estético del individuo, entendido este último como el estado de interpretación y creación en general del mundo. Para Nietzsche, todo tipo de lenguaje tiene su origen en el nivel estético del ser humano [...]”<sup>100</sup>. Esto último es fundamental porque plantea la naturaleza trascendente de la estética no solo como una cuestión característica de la esfera artística, sino también como una atribución intrínseca a la *conditio humana* del sujeto, pues “para Nietzsche, todo tipo de lenguaje tiene su origen en el nivel estético del ser humano, desde el habla al lenguaje de los gestos y el visual”<sup>101</sup>, como argumenta Silenzi.

## 2.7. Sobre la potestad imitativa del *artista dionisiaco*

Como ya se ha dado a entender, un asunto central a propósito del *artista dionisiaco* es la potestad perceptivo-imitativa que este posee en relación a los estímulos de la realidad. A criterio de Nietzsche, esta potestad representa una existencia en constante revitalización y la predominancia del artista en contraposición con el sujeto “sano” del mundo moderno:

[...] Entre tanto, hemos aprendido a cometer el error de hablar de una contraposición entre sano y enfermo: se trata de grados, – lo que yo sostengo en este caso es que aquello a lo que hoy día se llama «sano» representa un nivel más bajo de lo que bajo circunstancias favorables *sería* estar sano [...] que estamos relativamente enfermos [...] El artista pertenece a una raza todavía más fuerte. Lo que para nosotros ya sería nocivo, lo que en nosotros sería enfermizo, en él es naturaleza [...]<sup>102</sup>.

La importancia de esta propuesta radica en su crítica al sistema de valores modernos, pues pone de relieve la contraposición entre la degeneración que implica el conformismo de la “salud” moderna ante la inconformidad que supone la oposición del artista “enfermo”. Más aún, al definir a este último como “una raza todavía más fuerte”, cuya naturaleza es incompatible con el entorno en su conjunto, Nietzsche afianza la relevancia del artista al plantearlo como una

---

<sup>100</sup> Silenzi, Marina, “El artista dionisiaco en la filosofía tardía de Nietzsche y su relación con la psicología de Féré,” *op. cit.*, p. 271.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> FP IV, p. 558, Primavera de 1888, 14 [119].

respuesta contundente frente a la degeneración que supone su panorama, pues “es el hombre actual quien sufre de la enfermedad y siente el debilitamiento de su cuerpo”<sup>103</sup>, como argumenta Silenzi. En consecuencia, el artista es asumido como una figura superior al común denominador del sujeto moderno en virtud de su instinto vitalista que lo impulsa a vivir y a transfigurar su experiencia de la realidad por medio de su *poiesis*.

Por añadidura, al asumir el influjo de su instinto vitalista, el artista se adhiere a lo que en el primer capítulo fue definido como *pesimismo dionisiaco* en tanto este afirma cada ángulo de su existencia para crear. Con relación a esto, Nietzsche sostiene que “es un signo del *sentimiento de bienestar y de poder* la medida en que alguien puede reconocer a las cosas su carácter terrible, problemático; y *si* al final necesita «soluciones» [...] Éste quiere absolutamente una solución, por lo menos una esperanza de solución [...]”<sup>104</sup>. De esta manera, el *artista dionisiaco* se entrega deliberadamente a una intensa experimentación de la vida con el objetivo de plasmar su soberanía y subjetividad por medio del arte, motivo por el cual Nietzsche lo describe como *avasallador* en el mismo fragmento, pues “los artistas avasalladores, que saben sacar de todo conflicto un *tono consonante*, son aquellos que hacen beneficiarse a las cosas de su propio poderío y su propia liberación: expresan su experiencia más íntima en el simbolismo de cada obra de arte, – su creación es agradecimiento por su ser”<sup>105</sup>.

En suma, Nietzsche concluye que “la *profundidad del artista trágico reside en que su instinto estético* abarca las consecuencias más lejanas, en que no se detiene cortamente en lo inmediato, en que afirma *la economía en su conjunto*, que justifica lo *terrible, lo malo, lo cuestionable*, y no sólo [...] lo justifica”<sup>106</sup>. Esto significa que el *artista dionisiaco* rechaza la heteronomía que presupone el criterio de valores colectivo para remitirse a una diversidad de experiencias con la finalidad de disponer del “más alto grado del instinto de comprensión y de adivinación, de igual modo que posee el más alto grado del arte de la comunicación” con lo cual “se introduce en toda piel, en todo afecto: se transforma permanentemente”<sup>107</sup>, como sería aseverado por Nietzsche posteriormente en *El crepúsculo de los ídolos*.

Un elemento importante de *lo dionisiaco* es la corporalidad del arte musical. Con relación a esto, Silenzi argumenta que “la expresión corporal, por ejemplo la danza, es

---

<sup>103</sup> Silenzi, Marina, “El artista dionisiaco en la filosofía tardía de Nietzsche y su relación con la psicología de Féré,” *op. cit.*, p. 273.

<sup>104</sup> FP IV, p. 355, Otoño de 1887, 10 [168].

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> CI, p. 98, *Incursiones de un intempestivo*: 10.

caracterizada en *El nacimiento de la tragedia* como una manifestación dionisiaca, más como una manifestación dionisiaca secundaria, ya que la música es la expresión dionisiaca *par excellence*<sup>108</sup>; lo que significa que, si bien el principio estético *dionisiaco* es musical por naturaleza, el carácter corporal que supone un arte como la danza dispone de cierta jerarquía en la esfera estética aquí referida precisamente por derivar de la música, tal como fue de antemano establecido al discutir la cuestión de la tragedia y el fenómeno *dramático* primordial.

Por otro lado, la respuesta del cuerpo a la música es involuntaria y representa lo que fue definido por histrionismo dionisiaco; a saber, la incitación sensible y el ímpetu de exteriorizar la propia corporalidad provocados por la ebriedad en el artista dionisiaco; pues, como argumenta Silenzi, “el afán hacia el movimiento es automático, depende enteramente del estado fisiológico de la embriaguez y no de una voluntad consciente”<sup>109</sup>.

Nietzsche mantiene que la importancia del sentimiento de *belleza* en el *artista dionisiaco* es central en tanto proporciona a este de un enaltecimiento fisiológico, o un impulso de poder, suscitado por representaciones de vigor; pues, a criterio de Nietzsche, “una vez que el impulso estético está en obra, toda una profusión de perfecciones diferentes y provenientes de otra parte cristaliza alrededor de «la belleza individual»”<sup>110</sup> en virtud de “la embriaguez de una voluntad sobrecargada y henchida”<sup>111</sup>. Por consiguiente, esto último permite al *artista dionisiaco* hallarse a sí mismo en el éxtasis fisio-psicológico del estado de *belleza*.

Al mismo tiempo, Sánchez postula que la *poiesis* del *artista dionisiaco* representa una “voluntad de poder *que se traduce* en los estados corporales creativos” más allá del “orden de leyes y regularidades que la ciencia nos presenta” precisamente porque “es un caos de fuerzas diversamente cualificadas y cuantificadas que se enfrentan entre sí sin cesar” para “lograr el predominio y el máximo de poder”<sup>112</sup>. Esto último no solo ratifica la excepcionalidad del *modus operandi* del *artista dionisiaco*, sino que también reafirma a este último como una especie fértil y superior en un entorno estéril.

La excelencia del artista dionisiaco estriba en su potestad transformadora de la realidad mediante el éxtasis de la embriaguez, de modo que esta se convierte en un reflejo de la

---

<sup>108</sup> Silenzi, Marina, “El artista dionisiaco en la filosofía tardía de Nietzsche y su relación con la psicología de Féré,” *op. cit.*, p. 276.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>110</sup> FP IV, p. 354, Otoño de 1887, 10 [167].

<sup>111</sup> CI, pp. 96-97, *Incursiones de un intempestivo*: 8.

<sup>112</sup> Sánchez, Diego, “Nietzsche y la idea romántica de una ‘nueva mitología’,” en: *Estudios Nietzsche*, 5 (2005), p. 136.

sublimidad que constituye su cosmovisión como lo afirma Nietzsche: “En este estado uno enriquece todas las cosas con su propia plenitud: lo que uno ve, lo que uno quiere, lo ve henchido, prieto, fuerte, sobrecargado de energía. El hombre de ese estado transforma las cosas hasta que ellas reflejan el poder de él, – hasta que son reflejos de la perfección de él”<sup>113</sup>.

En suma, como postula Ávila, “arte y filosofía responden [...] a una misma voluntad” para Nietzsche: la necesidad de “una vida que lucha por afirmarse”, la cual es posible al asumir “la visión trágica del arte dionisiaco” y, por añadidura, la figura del artista dionisiaco quien “muestra su preferencia por lo inquietante y lo terrible como un lujo que puede permitirse”<sup>114</sup> y cuya producción presupone la transformación de un entorno enfermizo.



---

<sup>113</sup> CI, p. 97, *Incursiones de un intempestivo*: 9.

<sup>114</sup> Ávila, Remedios, “La crítica de Nietzsche al romanticismo,” en: *Estudios Nietzsche*, 5 (2005), p. 22.

## INTERSECCIONES Y CONCLUSIONES

Hemos delimitado la noción nietzscheana respecto del *pesimismo* y sus variantes en el primer capítulo. En el segundo, hemos abordado la estética de Nietzsche y la figura del *artista dionisiaco*. Dicho esto, y de acuerdo con lo previsto en las páginas iniciales de la presente tesis, corresponde en este último capítulo justificar la correspondencia entre los conceptos discutidos y el entorno contemporáneo. Con el objetivo de respaldar satisfactoriamente la correspondencia aquí propuesta, es fundamental tomar en consideración dos interrogantes que servirán como eje conceptual de lo discutido a continuación:

- I. ¿Los planteamientos de Nietzsche sobre el *pesimismo* encuentran validez en el siglo XXI?
- II. ¿La solución planteada por Nietzsche resuelve el conflicto del *pesimismo* en la sociedad contemporánea?

Con la intención de responder a la primera interrogante, es necesario referir al borde *negativo* o *romántico* que constituye la doble naturaleza del *pesimismo* con el objetivo de establecer un paralelo entre este y el carácter decadente de la *sociedad de producción* del siglo XXI. De esta manera, si bien el *pesimismo negativo* presupone una asunción degenerativa de la vida en tanto el carácter adverso del entorno es asumido como un factor dominante e inalterable en la existencia del sujeto, la variable *negativa* en la lógica de la *sociedad de producción* se halla oculta como una positividad exacerbada que se manifiesta a modo de una producción furiosa e implacable que ulteriormente deteriora al sujeto. En consecuencia, el paralelismo entre *pesimismo negativo* y *sociedad de producción* resulta pertinente en tanto ambos desembocan en un continuo estancamiento del sujeto con relación a su entorno: el primero al sumirse en la indiferencia ante la hostilidad intrínseca a la *conditio humana*, y el segundo al asumir la ilusión de producción como símil de autonomía. Por añadidura, esto último prueba que la relevancia de Nietzsche como crítico del *Zeitgeist* contemporáneo es válida, tal como sugiere Rollin:

En un mundo en descomposición, que paulatinamente se hiela en la sola contemplación y presciencia de su fin—cuyos actos matan todo lo que habían extraído de lo habitable, cuando llegan a ocurrir—se alza, incitante y provocadora, la voz de Nietzsche, cargada tanto del dolor como de toda la alegría que Zaratustra lleva dentro de sí. Todo lo que para nosotros está condenado a perecer una muerte miserable, nuestra civilización, nos parece entonces ofrecer nuevas posibilidades—la ola humana y cósmica que nos arrastra se retira, como el mar, para

volver. La presencia de Nietzsche es suficiente para convertir esta difícil desaparición en el amanecer de un nuevo nacimiento<sup>115</sup>.

En otras palabras, la variable que permite entrelazar ambas nociones es la *resignación*. Ello se evidencia en la ineptitud del *pesimista romántico* ante la sola presunción de adversidad en su haber, y en la *autoexplotación* de la *sociedad de producción*, la cual coerce al sujeto a asumir su legitimidad en torno a qué tanto es capaz de rendir, y es aún más crítica en tanto el influjo del mundo globalizado refuerza la vitalidad del principio *súper productor* como estándar contemporáneo.

Por otro lado, asumir la antípoda del *pesimismo negativo o romántico*; a saber, el *pesimismo dionisiaco*, supone adherirse a una postura que al mismo tiempo representa una respuesta radical de vitalidad lo suficientemente competente para hacer frente a la naturaleza hostil del entorno, como sostiene Oyarzún, “si lo dionisiaco es la manifestación de la fuerza como fuerza, [...] la fuerza es, por tanto, la realidad originaria, que en su *continuum* disuelve las determinaciones merced a las cuales se sostiene el ser humano en su individualidad y su conciencia”<sup>116</sup>. Esto último constituye al proyecto nietzscheano por excelencia en tanto implica una reafirmación de la vida al margen de las circunstancias, tal como lo afirma Carrasco al postular que “[...] lo negativo se transforma en una exigencia del proceso, sin necesidad de que se transforme él mismo en su contrario. La más extrema afirmación es lo mismo que el pensamiento dionisiaco, es decir, lo mismo que el pensamiento de la unidad, de un querer que coincide absolutamente con el ‘querer’ del ser [...]”<sup>117</sup>.

Asimismo, Nietzsche insiste en *Aurora* que es imprescindible contrarrestar el pesimismo intrínseco a la existencia:

Nuestro orgullo se rebela como nunca jamás: frente a un tirano cual es el dolor y frente a todas las insinuaciones que él nos hace para que testimonios contra la vida, nada posee tanto atractivo para el orgullo como *abogar* por la *vida* frente al tirano. En esas condiciones suele uno defenderse con exasperación de todo pesimismo, para que no nos sobrevenga a consecuencia de nuestro estado y, derrotados, nos humille<sup>118</sup>.

Bajo esta premisa, se reafirma la natural inclinación de Nietzsche por aquello que concierne a *lo dionisiaco* y su predilección por asumir lo adverso del entorno como un elemento de autodescubrimiento y vitalidad. En este contexto, es posible sostener que la concepción

---

<sup>115</sup> Rollin, Jean, “Réalisation de l’homme,” en: *Acéphale*, 2 (1937), p. 24. Mi traducción.

<sup>116</sup> Oyarzún, Pablo, “Lo trágico, de Hölderlin a Nietzsche,” en: *Revista de filosofía*, LV, 1 (2000), p. 150.

<sup>117</sup> Carrasco, Eduardo, “El pensamiento dionisiaco,” en: *Revista de filosofía*, LV, 1 (2000), p. 29.

<sup>118</sup> Nietzsche, Friedrich, *Aurora*, trad. de Jaime Aspiunza, Madrid: Tecnos, 2017, p. 150. La cita corresponde al numeral 114 del libro segundo.

nietzscheana del *pesimismo* como diagnóstico del *Zeitgeist* contemporáneo es pertinente en tanto el punto de encuentro entre el *pesimismo negativo* o *romántico* y la lógica de la *sociedad de producción* del siglo XXI radica en que ambos desembocan en una resignación inminente del sujeto.

En lo que respecta a la segunda interrogante, es importante comenzar nuestra réplica destacando el carácter ecléctico de Nietzsche frente a *lo dionisiaco* como una atribución estética para asumir y confrontar la existencia; pues, como propone del Caro:

Quienes están sedientos de soluciones a los enigmas de Dionisos, a los misterios de la existencia, son ellos mismos tipos dionisiacos, es decir, ocultos, sin miedo, fuertes, como la medianoche [...]. Dado que estamos en el mundo, y dado que el mundo es voluntad de poder, nosotros también no somos más que voluntad de poder, con la mezcla del elemento humano que requiere definiciones y explicaciones logocéntricas del mundo<sup>119</sup>.

El principal argumento aquí propuesto radica sobre la idea de que el arte y la vida se encuentran interconectados en virtud del carácter confrontacional que implica la asunción de una cosmovisión arraigada por el *pesimismo dionisiaco* y el vigor exacerbado de la *experiencia estética dionisiaca*. En conjunción, al adherirse el sujeto a una cosmovisión pesimista-dionisiaca, y encontrarse dispuesto a asumir el rol de artista dionisiaco, este estaría en posición de enfrentar con eficacia la enfermedad de su tiempo. De esta manera, el *pesimismo dionisiaco* es la perspectiva, y el arte dramático del *artista dionisiaco*, el medio para hacer frente al entorno, como sugiere Jenkins:

En lo dionisiaco, [Nietzsche] afirma ese aspecto del arte que, a través de la excitación emocional embriagada y la identificación con la naturaleza, aleja al sujeto de sí mismo. [...] El artista puro no declama sus razones, sino que *muestra* la vida en una actuación no premeditada. [...] Así, la tragedia nos presenta modelos ejemplares de cómo vivir frente a los ‘hechos’ de la existencia, que la interpretación moral de la existencia nos haría negar que son *hechos*<sup>120</sup>.

Al asumirse uno como *artista dionisiaco*, uno asume en simultáneo el goce de la contingencia del vivir en contraposición a la resignación del *pesimista romántico*. Es como resultado de ello, que uno se halla a sí mismo dispuesto a exteriorizar ese exceso del vivir; un exceso que se regocija en la afirmación del propio ser, como argumenta Bataille:

Diría que el éxtasis, el sacrificio, la tragedia, la poesía, la risa son formas en las que la vida se pone a la altura de lo imposible. Pero son formas naturales en la medida en que el sacrificador, el poeta, el reidor, no piensa para nada en ponerse a la altura de lo imposible, a lo cual sacrifica,

---

<sup>119</sup> del Caro, Adrian, “Nietzschean Self-Transformation and the Transformation of the Dionysian,” en: Conway, Daniel (ed.), Gaskell, Ivan (ed.) y Kemal, Salim (ed.), *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 79. Mi traducción.

<sup>120</sup> Jenkins, Fiona, “Performative Identity: Nietzsche on the Force of Art and Language,” en: Conway, Daniel (ed.), Gaskell, Ivan (ed.) y Kemal, Salim (ed.), *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 223-224. Mi traducción.

está inspirado o se ríe sin saber bien qué lo trastorna e incluso eludiéndolo mediante el sacrificio, la poesía, la risa. Si al tomar conciencia de lo imposible, me pongo a su nivel, puedo estar o no en éxtasis, puedo reírme, no reírme, tener o no un sentimiento sagrado, poético, trágico, ya no me limito a sufrir lo imposible de las cosas, lo reconozco como tal, no eludo lo imposible de lo cual me río, etc. [...] <sup>121</sup>.

Por consiguiente, la perspectiva estética de Nietzsche sobre *lo dionisiaco* es válida para el interés actual en tanto conceder relevancia a la experiencia artística creativa o valorativa presupone atribuir un sentido crítico al sujeto contemporáneo por lo que se refiere a su entorno, como lo afirma Crawford al sostener que “las artes dionisiacas de Nietzsche no sólo nos conducen a la vida de un ‘espíritu libre’, es decir, uno que aprende a *jugar* con cuestiones intelectuales y racionales en un nivel más convencional, sino más aún, cuando se las lleva a sus conclusiones lógicas. Lo que ofrece Nietzsche a través del aprendizaje de sus artes dionisiacas es una solución mística o experiencial para vivir bienaventurado en la tierra” <sup>122</sup>.

Como ya se dio a entender, el principal componente que constituye la lógica de la *sociedad de producción* o *rendimiento* del siglo XXI es su natural inclinación por la *positividad*; es decir, un compulsivo vigor de emprender y redituar. Esta *positividad* implica en paralelo la asunción de la máxima *Yes, we can*, la cual refuerza el carácter afirmativo y aparentemente optimista de la atribución aquí discutida hasta tornarse en el estándar contemporáneo asumido por el *sujeto de producción*.

En vista del influjo de la lógica de la *sociedad de producción*, el *sujeto de producción* equivale a una figura en constante aspiración y búsqueda de iniciativas en tanto se encuentra a sí mismo inmerso en el anhelo del éxito individual. El sentido común que constituye su hacer ha devenido en la equivalencia de emprendimiento como vía de autonomía incluso si la adopción de este modelo conlleva la autodestrucción física y psicológica. En otras palabras, el *sujeto de producción* se encuentra abstraído en la resignación de una lógica que progresivamente exige más de lo que este y sus posibilidades pueden disponer. He ahí la ironía de la *sociedad* y el *sujeto de producción*: el arribo a un punto muerto bajo el delirio del rendir *ad nauseam* como vía de autosuficiencia.

Someterse a la lógica de la *sociedad de producción* equivale a inmiscuirse en una autoexplotación inconsciente que anula la potencialidad del sujeto y lo estanca en un ciclo de

---

<sup>121</sup> Bataille, Georges, *Sobre Nietzsche – Suma ateológica III*, trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires: El cuenco de plata, 2018, p. 233.

<sup>122</sup> Crawford, Claudia, “Nietzsche’s Dionysian Arts: Dance, Song and Silence,” en: Conway, Daniel (ed.), Gaskell, Ivan (ed.) y Kemal, Salim (ed.), *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, Cambridge: Cambridge University press, 1998, p. 312. Mi traducción.

saturación que desemboca en un agotamiento condicionado por el consumo de fármacos. Esta etapa de farmacodependencia puede ser comprendida como el advenimiento del sujeto contemporáneo, cuya identidad e integridad se encuentran anuladas.

Dadas estas características del *modus operandi* de la *sociedad de producción*, es que resulta posible establecer un paralelismo entre este y el *pesimismo negativo* o *romántico* detectado por Nietzsche. El punto de inflexión radica en el estancamiento y posterior resignación a la que ambos conducen. Esto último es evidente en el *impasse* suscitado por el *Yes, we can* del *sujeto de producción* y el abandono voluntario de vivir circunstancias hostiles del *pesimista romántico*.

La impronta de este clima en el *Zeitgeist* contemporáneo conduce a la posibilidad de asumir un enfoque constituido por lo que Nietzsche denomina como *pesimismo dionisiaco*, o la asunción de los factores antagónicos del vivir como elemento vital. La adopción de este enfoque da por supuesto la necesidad de una vía a través de la cual exteriorizar su crítica, de modo que la *estética trágico-musical* es asumida como tal.

La estética nietzscheana implica una comprensión del *arte dionisiaco* como la manifestación de una existencia vigorosa y dispuesta a asumir su legitimidad sin importar lo turbulentas que puedan ser las circunstancias. De esta manera, la prevalencia del principio *dionisiaco* en la esfera artística presupone aludir a la música como eje central que posibilita la realización del fenómeno estético primordial en conjunción con la puesta en escena de la tragedia. Precisamente, el fenómeno estético primordial supone a la síntesis entre espectador y puesta en escena en virtud del coro ditirámico, el cual trasciende el acontecimiento en una celebración de los excesos.

En otras palabras, este exceso de vida que conlleva adherirse a *lo dionisiaco* comprende por definición la autoafirmación de uno mismo, lo cual es evidente desde el punto de vista artístico en el éxtasis experimentado durante el fenómeno estético primordial del drama musical.

Dicho esto, el *artista dionisiaco* representa el cuestionamiento de la lógica de la *sociedad de producción*. Al asumir *lo dionisiaco*, el artista contemporáneo dispuesto a constituir su existencia de acuerdo con la fatalidad del entorno establece su propia cosmovisión (*Weltanschauung*) a través de la cual transfigura y exterioriza su hacer (*poiesis*). La plenitud que lo caracteriza le permite configurar la contingencia del mundo a través de un arte que valora el desenfreno de la naturaleza humana como respuesta a tiempos de resignación.

La pertinencia de la estética nietzscheana en el siglo XXI radica en la reivindicación del furor psicológico-somático del sujeto contemporáneo como crítica a una lógica que propone autosuficiencia a cambio de resignación, de modo que el apogeo de un arte afin a la vida resulte factible.



## BIBLIOGRAFÍA

- Ávila, Remedios, “La crítica de Nietzsche al romanticismo,” en: *Estudios Nietzsche*, 5 (2005), pp. 11-31.
- Barrios, Manuel, “Nietzsche y el retorno romántico a la naturaleza,” en: *Estudios Nietzsche*, 5 (2005), pp. 33-66.
- Bataille, Georges, *La conjuración sagrada – Ensayos 1929-1939*, trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2003.
- Bataille, Georges, *Sobre Nietzsche – Suma ateológica III*, trad. de Silvio Mattoni, Buenos Aires: El cuenco de plata, 2018.
- del Caro, Adrian, “Nietzschean Self-Transformation and the Transformation of the Dionysian,” en: Conway, Daniel (ed.), Gaskell, Ivan (ed.) y Kemal, Salim (ed.), *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 70-91.
- Carrasco, Eduardo, “El pensamiento dionisiaco,” en: *Revista de filosofía*, LV, 1 (2000), pp. 17-38.
- Castro, Franz, “Interpretación nietzscheana del fenómeno estético,” en: *Folios*, 27 (2008), pp. 16-23.
- Coronel-Piña, Víctor, “Pesimismo dionisiaco versus pesimismo schopenhaueriano,” en: *Pensamiento*, 2 (2015), pp. 65-86.
- Crawford, Claudia, “Nietzsche’s Dionysian Arts: Dance, Song and Silence,” en: Conway, Daniel (ed.), Gaskell, Ivan (ed.) y Kemal, Salim (ed.), *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 310-341.
- Escudero, Alejandro, “El nihilismo como encrucijada: un comentario a los últimos libros de Diego Sánchez Meca,” en: *Estudios Nietzsche*, 5 (2005), pp. 219-222.
- Gama, Luis Eduardo, “Los saberes del arte: la experiencia estética en Nietzsche,” en: *Ideas y valores*, 136 (2008), pp. 67-100.
- Han, Byung-Chul, *La sociedad del cansancio*, trad. de Arantzazu Saratxaga Arregi, Barcelona: Herder, 2012.
- Han, Byung-Chul, *La expulsión de lo distinto*, trad. de Alberto Ciria, Barcelona: Herder, 2017.

- Hanza, Kathia, “Arte como δρᾶμα. Nietzsche sobre la tragedia,” en: *Areté*, I, 1 (1989), pp. 59-76.
- Hanza, Kathia, “Nietzsche intempestivo: el arte más allá de la estética,” en: *Instantes y azares*, VI, 3 (2006), pp. 15-33.
- Jenkins, Fiona, “Performative Identity: Nietzsche on the Force of Art and Language,” en: Conway, Daniel (ed.), Gaskell, Ivan (ed.) y Kemal, Salim (ed.), *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 212-238.
- de Landázuri, Manuel, “De la biopolítica a la psicopolítica en el pensamiento social de Byung-Chul Han,” en: *Athenea*, 17 (2017), pp. 187-203.
- Maldonado, Rebeca, “Abismo y modernidad: ensayo sobre Nietzsche y el Romanticismo,” en: *Estudios Nietzsche*, 5 (2005), pp. 87-100.
- Mazo, Maicol y Restrepo, Juan Camilo, “La violencia de la positividad como mutilación ontológica: un acercamiento a la filosofía de Byung-Chul Han,” en: *Eidos*, 37 (2022), p. 275-296.
- Miranda, Agustín, “La ruptura irónica del tiempo. Una confrontación entre Friedrich Schlegel y Nietzsche,” en: *Estudios Nietzsche*, 5 (2005), pp. 101-128.
- Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial*, trad. de José Jará, Caracas: Monte Ávila editores, 1990.
- Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Nietzsche, Friedrich, *Humano, demasiado humano – Segundo volumen: fragmentos póstumos (primavera 1878 hasta noviembre 1879)*, trad. de Alfredo Brotons, Madrid: Akal, 2007.
- Nietzsche, Friedrich, *Fragmentos póstumos (1885 – 1889) – Volumen IV*, trad. de Joan B. Llinares y Juan Luis Vermal, segunda edición, Madrid: Tecnos, 2008.

- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Nietzsche, Friedrich, *Fragmentos póstumos (1869 – 1874) – Volumen I*, trad. de Luis E. de Santiago Vermol, segunda edición, Madrid: Tecnos, 2010.
- Nietzsche, Friedrich, *Aurora*, trad. de Jaime Aspiunza, Madrid: Tecnos, 2017.
- Nietzsche, Friedrich, *Magnum in parvo: una filosofía en compendio*, trad. de Joaquín Riera Ginestar, Madrid: Alianza Editorial, 2024.
- Orozco, José Manuel, “De la sociedad del cansancio a la sociedad del aburrimiento: un estudio del pensamiento de Byung-Chul Han,” en: *Estudios*, XIII, 113 (2015), pp. 169-193.
- Oyarzún, Pablo, “Lo trágico, de Hölderlin a Nietzsche,” en: *Revista de filosofía*, LV, 1 (2000), pp. 137-156.
- Pereira de Almeida, Allyson, “A ‘sociedade do desempenho’ na perspectiva de Byung-Chul Han: sobre a possibilidade de uma aproximação com Immanuel Kant a partir das noções de ‘autonomia’ e ‘liberdade’,” en: *Intuitio*, XIV, 2 (2021), pp. 1-15.
- Rollin, Jean, “Réalisation de l’homme,” en: *Acéphale*, 2 (1937), p. 24.
- Romero, Pablo, “El pesimismo de la fuerza y el análisis de la tragedia. Réplica a la ponencia de Tamara Silva-Proll Dozo,” en: *Hybris*, V, (2014), pp. 145-149.
- Sánchez, Diego, “Nietzsche y la idea romántica de una ‘nueva mitología’,” en: *Estudios Nietzsche*, 5 (2005), pp. 129-150.
- Silenzi, Marina, “El Übermensch y la superación de la decadencia. Búsqueda de los nuevos valores en la pintura de Egon Schiele,” en: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (ed.), VII Jornadas de investigación en filosofía, La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2008, pp. 1-10.
- Silenzi, Marina, “El artista dionisiaco en la filosofía tardía de Nietzsche y su relación con la psicología de Féré,” en: *Andamios*, XV, 37 (2018), pp. 263-282.
- Silveira, Silvia, “Nietzsche: comprensión estética de la realidad vital,” en: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 14 (1997), pp. 73-97.
- Vattimo, Gianni, *Diálogo con Nietzsche – Ensayos 1961-2000*, trad. de Carmen Revilla, Barcelona: Paidós, 2002.

Zimmermann, Bernhard, Europa y la tragedia griega – De la representación ritual al teatro actual, trad. de José Antonio Padilla Villate, Madrid: Siglo XXI, 2012.

