



Sincronía
ISSN: 1562-384X
sincronia@csh.udg.mx
Universidad de Guadalajara
México

Nietzsche contra Nietzsche ^[1]

Tillería Aqueveque, Leopoldo

Nietzsche contra Nietzsche ^[1]

Sincronía, núm. 76, 2019

Universidad de Guadalajara, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513859856007>

DOI: <https://doi.org/10.32870/sincronia.axxiii.n76.7b19>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen: El artículo discute la posibilidad de una segunda filosofía del arte en el último Nietzsche, dominada por el giro del pensador alemán hacia una filosofía apolínea y no dionisiaca del arte. Tal determinación provendría de una revaloración que hace el filósofo de algunos atributos de Apolo, que no fueron preponderantes en la presentación de la antítesis dionisiaco-apolínea, pero que sí parecen serlo cuando se desata la voluntad de poder. Esta representación no sería exactamente la del Apolo de los griegos, sino en realidad la del dios anatólio pre-micénico de herencia indo-europea, el Apolo indogermánico de la "cólera inicial", el dios transmutado en el superhombre de Nietzsche.

Palabras clave: Apolo, Filosofía del arte, Nietzsche, Simulacro, Voluntad de poder.

Abstract: The article discusses the possibility of a second philosophy of art in the late Nietzsche, dominated by the turning of the German thinker towards an Apollonian philosophy of art, and not Dionysian. Such a decision would come from a revaluation which makes the philosopher of some attributes of Apollo, which were not preponderant in the presentation of the Dionysian-Apollonian antithesis, but which seem to be what breaks the will to power. This representation would not be exactly that of the Apollo of the Greeks, but in reality the God pre-Mycenaean Anatolius of Indo-European inheritance, the Indo-Germanic Apollo of the "initial anger," God transmuted into the Superman of Nietzsche.

Keywords: Apollo, Philosophy of art, Nietzsche, Simulacrum, Will to power.

Sincronía, núm. 76, 2019

Universidad de Guadalajara, México

Recepción: 10 Febrero 2019

Corregido: 21 Abril 2019

Aprobación: 11 Junio 2019

DOI: <https://doi.org/10.32870/sincronia.axxiii.n76.7b19>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=513859856007>

I. Introducción

No es novedad decir que Nietzsche plantea una ruptura radical del orden de comprensión de la filosofía, se quiera ver en él ya una filosofía fragmentaria o derechamente una antifilosofía (Badiou), o incluso una filosofía animal (Lemm). Ni qué hablar de la virulenta tesis de Alonso, para quien la doctrina del alemán no es más que una filomanía o una filosofía paranoica (Alonso). Como el pensador del *continuum*, el filósofo de Röcken literalmente va a desintegrar la forma de concebir el mundo. Por de pronto, Habermas verá en su filosofía un giro irracionalista motivado por una generalización de experiencias estéticas fundamentales (1994, p. 57). Tal disposición de ruptura con la gran filosofía, que bien podría tratarse de una crítica de la religión como de una crítica de la historia, es la que se convertirá en el «filósofo del martillo» en su *umgedrehter Platonismus*.

Entretanto, quisiera sugerir tres cuestiones sobre la teoría de Nietzsche:

1. En el corpus nietzscheano es posible distinguir una filosofía última que estaría determinada por el giro del filósofo teutón hacia una consideración eminentemente apolínea del arte.

2. Esta recuperación de Apolo estaría fundada especialmente en sus atributos de turbulencia y locura, y no en los de apariencia y moderación, que caracterizaban al dios de la lira en el pensamiento del Nietzsche juvenil.

3. Este registro apolíneo tiene su fundamento en la idea del simulacro de la voluntad de poder, cuya resonancia más nítida ocurriría, en realidad, en el propio organismo de Nietzsche.

Es sabido que, desde su primera época, Nietzsche muestra en sus trabajos la esencia de lo que va a constituir su meditación: la idea del mundo como obra de arte. Filosofía y arte son, pues, una sola cosa: “toda la filosofía es para Nietzsche una filosofía del arte” (Mc Namara, 2012, p. 24). Esto nos conecta con la tesis de Cacciari (1994), para quien en Nietzsche no habría exactamente una estética (por lo menos no en el sentido de autonomía con que se recoge en la modernidad), sino más bien una metafísica pura sobre el sentido del ente. De forma tal que cuando Friedrich Nietzsche exponga su idea central de que el mundo es arte, lo que va a hacer será justamente traducir al dominio del ser esa continuidad que será el sello de su radical rompimiento con la metafísica precedente, en la forma de una deconstrucción, o como lo ve Habermas, de una filosofía de la decadencia (1994, p. 31)

1. Dioniso el despedazado

La primera obra importante de Nietzsche fue *El nacimiento de la tragedia*, publicada en 1871. Este escrito, cuyo “lugar propio se encuentra en la filología, que Nietzsche ha entendido como ‘filosofía’” (Quinche, 2002, p. 47), contiene la expresión del pensamiento trágico que el joven Nietzsche daba a conocer bajo la máscara del filólogo, del wagneriano, del schopenhaueriano. En todo caso, lo preponderante en este texto resulta ser la presentación de Apolo y Dioniso como las fuerzas vitales que harán de su filosofía una filosofía del arte. O dicho de otra forma: su meditación en torno al ser, la naturaleza y el mundo, determinada por esa especie de evangelio universal de Apolo y Dioniso.

Es en el propio *Nacimiento de la tragedia* donde Nietzsche, a través de la elección de Dioniso y Apolo, presenta las cartas de una meditación en torno al arte que precisamente sin estas “imágenes clarividentes”, no podría obtener la revelación originaria de la sabiduría griega:

Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses. 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 (Nietzsche, s.f. c, p. 30 s.).

De manera que esta suerte de “apareamiento” entre Dioniso y Apolo, como instintos productores de la obra de arte griega, se encuentra afirmado en una “voluntad” que Nietzsche llama helénica y que,

más tarde, evolucionará hacia ese estado de explosión metafísica que conocemos como voluntad de poder. Aun cuando en el relato del alemán parezcan predominar sus observaciones como filólogo, lo claro es que hay muchos tramos de esta obra que muestran ciertamente que sus dichos hablan desde la filosofía más pura. Así, esta temprana metafísica del artista fundada en el pandemónium dionisiaco:

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. (...) El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez (Nietzsche, s.f. c, p. 36 s.).

Ahora bien, esta transmutación de la metafísica a partir de la recuperación de estas antiguas deidades griegas, equivaldrá, a la vez, a una revolución filosófica, a una crítica de la cultura contemporánea (quizá a la primera filosofía de la cultura), y a un programa de renovación de la misma. Apolo y Dioniso serán los dioses que invadan el “campo del ser”, como impulsos artísticos que brotan de la propia naturaleza pensada por Nietzsche y que en la visión del profesor de Basilea asumirán la confrontación o diferencia necesarias para la expresión perfecta de la tragedia ática.

Tal meditación temprana de Nietzsche (su comentada filosofía de la noche) debiera entenderse, en realidad, como la posibilidad histórica de reconstruir en el drama wagneriano las condiciones míticas y trágicas provenientes de la sabiduría dionisiaca y la visibilidad apolínea. Incluso más, aun cuando antes de su primer encuentro con Richard Wagner Nietzsche se había ocupado de la tragedia griega en el estado de preparación de su primer libro, “solo después [de este encuentro] descubre allí el ‘remolino del ser’” (Safranski, 2002, p. 61). Wagner, la «voluntad de omnipotencia», el «ídolo germano», representa para el joven filólogo la restauración del mito y la espiritualidad griegos. Una respuesta explícita a la pregunta por una teodicea artística.

En este primer momento de filiación wagneriana, el Nietzsche genealogista ha creído posible aún recurrir a la esperanza en un renacimiento del mito como respuesta a la civilización alejandrina de su tiempo (Barrios, 2014, p. 13). Análogamente, la música de Dioniso pasa a ser “la Idea inmediata de la vida eterna”, pues Nietzsche está seguro de que en la tragedia griega la eternidad de la apariencia debe quedar subordinada a la eternidad de la voluntad. En el arte de Wagner (que Nietzsche alucinantemente ve como un manifiesto tardorromántico) la batalla entre Apolo y Dioniso se convierte en una auténtica épica del ser.

Esta primera filosofía del arte pudiera resumirse en las siguientes tres proposiciones principales:

El mundo como monstruosidad. En Nietzsche el mundo emerge como “un nebuloso horizonte que necesaria e incesantemente se extiende ahí, tanto sobre el espacio como por la secuencia del tiempo, en una red de rumbos desconocidos e inciertos” (Curcó, 2005, p. 1). Es “la inmensidad oscura del Todo vital” (Mora, 1973, p. 206). Recojo la potentísima idea de

González: “El mundo, para Nietzsche, es un mar de fuerzas que se agitan en sí mismas, que se transforman eternamente, que discurren eternamente y que se bendicen eternamente como algo que debe retornar” (1999, p. 24).

Oigamos al propio Nietzsche:

Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual -y, sin embargo, no debemos quedar helados de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables (s.f. c, p. 174).

Dioniso es el dios del ardor vital y de la disolución del ser. Es la cicatriz, la falla que muestra la imposibilidad de Dios (Espinosa, 2000, p. 3). Por lo mismo, la diferencia entre Dioniso y existencia es casi imperceptible. Para Espinoza, Vargas y Ascorra (2012), se trata del “Dionisos ‘alemán’, con tintes de Wotan y Thor de la mitología escandinava alemana que Nietzsche enseñaba en su juventud en Basilea” (p. 112). De hecho, y el estudio de Cortez lo explica con todo detalle, el concepto de Dioniso evoluciona a la par con el pensamiento de Nietzsche: primero, como Dioniso-Zagreos, el dios despedazado por los titanes; después, en *Ecce homo*, como «Dionysos philosophos»; por último, como Nietzsche mismo en los escritos de Turín (2001, p. 106 s.). Habría que aclarar que en este primer Dioniso, el despedazado, su doble naturaleza de «horror» y «delirio» es transformada por Nietzsche en la dualidad dionisiaco-apolíneo, de seguro con la intención de restituir mítica, literaria y filosóficamente “las tesis de la diversidad y la unidad primordial del ser de Plutarco y Empédocles” (Cortez, 2001, p. 96). Para el Nietzsche temprano, Dioniso representará el principio de disgregación, mientras que Apolo, el de individuación.

El arte se muestra como filosofía del arte, más precisamente como filosofía de la música. Nietzsche verá la música como “lo monstruoso (*Ungeheuer*),... lo inmenso, lo informe, lo estremecedor” (Safranski, 2002, p. 19), reflejo de la voluntad misma. Por medio de la música Dioniso aniquila al individuo, que se pierde en el drama común e indistinto de la existencia: “Poseído por el dios, que penetra en él por medio del paroxismo musical, el ser humano se transforma en sátiro, naturaleza en su estadio original” (Arcella, 2013, p. 100). Lo cierto es que en esta filosofía dionisiaca, la música parece ser esencialmente nueva mitología: “Las conexiones entre la música y una “mitología de la razón” se cortan en favor de la idea de que la música constituye el regreso a las fuerzas míticas originales” (Bowie, 1999, p. 243).

Afirmar que en Nietzsche se expresa una filosofía de la música constituye un riesgo mayor. Sin embargo, asumimos ese riesgo yendo más allá, sugiriendo que música mienta acá la expresión más auténtica que Nietzsche hubiera querido para sí: la de él mismo. En efecto, hay indicios suficientes en la obra nietzscheana para suponer que lo que en realidad buscó Nietzsche -con seguridad infructuosamente- fue el significado filosófico de la musicalidad, esfuerzo que queda consignado, por ejemplo, en *Ecce Homo*, a propósito del sentido final de su *Zaratustra*:

“Es preciso ante todo oír bien el sonido que sale de esa boca, ese sonido alcióónico, para no ser lastimosamente injustos con el sentido de su sabiduría” (Nietzsche, s.f. b, p. 14). Y más adelante, requiriendo algo así como una dignidad particular para la adecuada comprensión de la musicalidad del propio *Zaratustra*: “Por ejemplo, mi *Zaratustra* busca todavía ahora esos hombres -¡ay!, ¡tendrá que buscarlos aún por mucho tiempo! Es necesario ser digno de oírlo. Y hasta entonces no habrá nadie que comprenda el arte que aquí se ha prodigado...” (Nietzsche, s.f. b, p. 80).

Aunque es en *La voluntad de poder* donde podemos rastrear el verdadero sentido filosófico de la música como expresión fundamental del *gran estilo*. La música se muestra aquí como el arte decisivo para la filosofía postrera de Nietzsche, al modo de un catalizador de la propia voluntad de poder.

Escribe Nietzsche:

Carecemos en la música de una estética que imponga leyes a los músicos y les cree una conciencia; y como consecuencia, carecemos de una verdadera lucha por los principios; porque nosotros, como músicos, nos reímos de las veleidades de Herbert en este campo, como nos reímos de las de Schopenhauer (2001, p. 552).

En todo caso, es en el aforismo n° 837 de esta misma obra, donde Nietzsche hace una referencia más explícita al concepto de grandeza musical como forma de una voluntad de arte. Vale decir, cómo la música del *gran estilo* deja de ser religión y barroco para convertirse en clasicismo: “Este estilo tiene de común con la gran pasión el hecho de avergonzarse del placer; de olvidar persuadir; de mandar, de querer... Hacerse dueño del caos propio; integrar el propio caos hasta que devenga forma...” (2001, p. 555 s.).

Es como si la música representara para Nietzsche una doble hoja: por un lado, desde el punto de vista meramente estilístico, la prueba de juicio contra todo lo que huela a drama barroco, es decir, toda aquella carga contra-parsifaliana que se enfrenta al romanticismo operístico-religioso. En dos palabras: la sensualidad musical. Por otro, concebida como aquella tonalidad metafísica llamada a distinguir y propulsar la verdadera creación, esto es, como auténtica voluntad de arte.

Para ejemplo, su idea acerca de Johannes Brahms, la antítesis de Wagner:

Tiene la melancolía de la incapacidad; *no* crea a partir de la plenitud, *está sediento* de plenitud. Si descontamos lo que él imita, lo que toma prestado de grandes formas estilísticas antiguas o exóticomodernas -él es un maestro de la copia-, entonces la *nostalgia* queda como lo más propio suyo... Tiene demasiada poca personalidad, es, en particular, el músico de una especie de mujeres insatisfechas (Nietzsche, *OC* en Fundación Juan March, 2018, p. 11).

En Nietzsche, filosofía de la música equivale al modo más propio de meditación acerca del papel del arte en el proceso creativo de la vida, “solo que, en el caso de la música, esa acción es más efectiva por su mayor conexión con la vida interior y por su condición de «espiritualidad encarnada»” (Sánchez en Fundación Juan March, 2018, p. 18). O en los

propios dichos del filósofo, con tan solo trece años de edad: “La música nos habla a menudo más profundamente que las palabras de la poesía, en cuanto que se aferra a las grietas más recónditas del corazón” (citado en Rivero Weber, 2015, p. 4).

Paradójicamente, el argumento más convincente para sostener una filosofía de la música en Nietzsche sea no un razonamiento lógico, sino una intuición en extremo reveladora de la síntesis entre música y filosofía, a propósito de la música que creó para el poema de Lou Andreas-Salomé, *Oración a la vida*: “Deseo que esta pieza musical permanezca como un complemento a la palabra del filósofo que en el ámbito de las palabras tuvo que quedar, por fuerza, oscuro. El *pathos* de mi filosofía encuentra su expresión en este himno” (citado en Rivero Weber, 2015, p. 4).

2. Nietzsche contra Wagner

No obstante, y su propia autocrítica lo deja en claro, en Nietzsche adquiere peso una re-valoración del arte de Wagner y de su renacimiento dramático. Como dice Vattimo, “la experiencia del *Festspielhaus* de Bayreuth, que Wagner proyecta y realiza en 1876 como lugar de irradiación de su obra, pone al filósofo sajón frente a todos los límites de tal empresa de ‘revolución estética’ ” (1990, p. 50). El autor de *Der Ring des Nibelungen* pasa a ser ahora el artista de la decadencia. Su música es un síndrome de neurosis, de mala seducción, de pobreza de espíritu e instinto atrofiado. Nietzsche no acepta que en Wagner todo llegue a hacerse grande, tampoco su actitud cortesana ni su aparato de mitos y vida social de buen talante, sobre todo, su seudomisticismo.

El aparente problema musical que constituye el quiebre con Wagner, resulta para Nietzsche de una pesantez que excede los límites del arte. El compositor es acusado de decadente y de artista moderno: “¡Cuán emparentado debe estar Wagner con toda esta sociedad europea de decadencia, para no ser hallado decadente por ella! Wagner pertenece a ella; es su protagonista, su nombre más ilustre” (Nietzsche, 1930, p. 27). Es más, desde el punto de vista del gusto estético de Nietzsche, la ruptura con Wagner supone asimismo una valoración musical bastante distinta a la embriaguez trágica de la época “wagneriana”. Su gusto ensalza ahora a la opereta francesa y la zarzuela española, el llamado “género chico”. En su estudio *Historia y ceguera. Friedrich Nietzsche en Bayreuth*, Gavilán anota: “Lo teatral le produce al filósofo repugnancia física. El insoportable histrionismo de la creación wagneriana era para él uno de sus peores rasgos y, quizás, el más revelador de su falsedad, del cagliostroismo del compositor” (2007, p. 58).

Dejemos que hable Nietzsche:

Richard Wagner, en apariencia el máximo triunfador, en realidad un podrido y desesperado décadent, se postró de improviso, desamparado y abatido, ante la cruz cristiana... ¿No tuvo entonces, pues, ningún alemán ojos en la cara ni compasión en su conciencia para ese horrible espectáculo? (2004, p. 42).

Si hubiera que situarse en la crítica de la religión y de la historia, tendríamos que aceptar, como lúcidamente observa Barrios, que lo que ha hecho Nietzsche es, por una parte, desenmascarar en la figura del propio Wagner el sueño de una síntesis catártica que recuperara por vía estética el poder redentor de la religión (2014, p. 15), y por otra, y como una crítica afilada a la cultura de la época (representada obviamente en el mismo Wagner), servir como fuente de expresión del rechazo de la banalidad filistea de la sociedad guillermina, como constatación del fracaso de la lógica de la modernidad racionalista (Barrios, 2014, p. 16).

Más allá de esta estrecha hermenéutica, no sería exagerado asegurar que la crítica de Nietzsche no es en primer lugar contra Wagner como música, sino más bien contra Wagner como filosofía (Salmerón, 2012), de la cual la *Gesamtkunstwerk* y sus postulados poéticos, ideológicos y políticos vendrían a ser su tesis principal.

3. Filosofía apolínea

Como sea, y aunque el filósofo de Basilea se refiera a su distanciamiento de Wagner desde una argumentación dionisiaca, es la doctrina de la voluntad poder (o el simulacro fundamental de Nietzsche, si entendemos bien a Deleuze) la que reconstruirá el drama entre Dioniso y Apolo como reacomodo propio de su filosofía tardía, al modo de una justificación de lo apolíneo como máscara fenoménica de la existencia.

Porque para el Nietzsche de la requisitoria contra Wagner, Apolo no es en primer lugar el dios de la belleza plástica y de la medida. La pregunta es: ¿quién es el Apolo en que piensa Nietzsche como el dios esencial de su comprensión definitiva del arte? La respuesta habría que buscarla en el movimiento de revaloración que hace el filósofo de algunos atributos del dios, que no fueron preponderantes o siquiera considerados en la presentación de la antítesis dionisiaco-apolínea, pero que ahora sí parecen serlo, cuando se desata en la naturaleza de Nietzsche esa explosión de fuerzas que es la voluntad de poder. Una de estas representaciones, por ejemplo, es la de un dios violento.

Recurro de nuevo al magnífico estudio de Arcella:

En estos episodios [los relatados por Homero en La Ilíada, que muestran al dios causando estragos en el campamento griego, y en La Odisea, como guía del arco de Odiseo antes de empezar la matanza de sus rivales] Apolo, mostrando su carácter violento, produce muerte con su arco, instrumento muy parecido en la forma a otro instrumento que es peculiar del dios, la lira. Con este arco musical, él ejerce su refinado arte en el cual no quiere tener rivales. Así que el desafío con el atrevido y desventurado Marsias se concluye con su terrible venganza (Ovid. Metam. VI) (2013, p. 102).

Otro aspecto es la complejidad. Apolo muestra una fuerte analogía con el principio de contradicción, ya indicado por Heráclito, en su doble función de generador de armonía musical como de muerte, de luz como de tiniebla (Arcella, 2013, p. 103). Esto se deja ver en la facultad de poder matar y curar al mismo tiempo. Además, “su palabra es problemática, de acuerdo al carácter aristocrático del conocimiento, que puede ser

comunicado sólo a quien tiene la virtud de adquirirlo” (Arcella, 2013, p. 107). Por último, Apolo se presentaría, junto a Dioniso, como el dios de la locura. De acuerdo con Arcella, Giorgio Colli nota cómo en realidad el conocimiento de Apolo es producido por una forma de “locura”, característico en el estado de la Pitia en su manifestación profética (2013, p. 104). Apolo vendría a ser el dios de la locura poética, en tanto que Dioniso el de la locura erótica: juntos abarcan completamente la esfera de la locura, que de todas maneras es matriz de la sabiduría (2013, p. 104).

Esta imagen “oscura” de Apolo, se encuentra descrita de manera extraordinaria por Detienne en su obra *Apolo con el cuchillo en la mano*, en la que el historiador belga va y viene sobre la representación de un Apolo unas veces “terrible y destructor” y otras “soberano de la mánica y [...] precursor de la filosofía” (2001, p. 47). En un caso, como el Apolo indogermánico de la “cólera inicial” (2001, p. 47); en otro, como el Apolo troyano o semítico, el Degollador del santuario (2001, p. 263).

A decir verdad, creo improbable que Nietzsche, sobre todo a partir de sus estudios de Filología Clásica en la Universidad de Bonn, no estuviera ya en la época de Basilea al tanto de una genealogía detallada de Apolo. Esta hipótesis sugeriría, prácticamente contra toda la tradición, que el Apolo al que se refiere Nietzsche como nervio de su teoría de la voluntad de poder o de su segunda filosofía del arte no sería exactamente el Apolo de los griegos, sino en realidad el dios “anatolio” pre-micénico de herencia indo-europea.[2]

De cualquier manera, una lectura convencional de la obra nietzscheana en nada aportaría a dilucidar esta conjetura, a no ser, sumando una conjetura más, que entendamos la filosofía de la voluntad de poder como una psicología de la voluntad de poder. Si las cosas son así, ¿acaso es de sorprender que Dioniso, representado en la figura religiosa de Wagner, pierda, después de todo, la última batalla frente a un Apolo transmutado en el superhombre de Nietzsche? Contra toda suerte de interpretaciones cruzadas sobre este difícil concepto, simplemente suscribiré la indicación de Roldán:

En este sentido, el Superhombre es el artista realizado, la encarnación misma de la voluntad de poder artística que se crea a sí mismo y al mundo. Es por eso que nos hemos atrevido a conectar la noción de Superhombre con aquella que Nietzsche ha trabajado en sus últimas obras: la del filósofo artista que falsifica y crea dotando de múltiples sentidos a la vida. En efecto, a diferencia del filósofo de la tradición, este “filósofo-artista” no busca *fundamentos últimos* que detengan el devenir de la existencia, sino que sabe que lo real es deviniente, y crea conceptos que contemplen su continuo movimiento (2009, p. 356).

Es justamente en su obra fundamental, *La voluntad de poder*, donde Nietzsche parece hilvanar definitivamente la síntesis entre Apolo y creación artística. Leemos en el aforismo n° 1043: “La abundancia de fuerza y de medida, la más alta forma de la afirmación de sí en una belleza audaz, noble, fría, es el apolinismo de la voluntad griega” (2001, p. 668). Sin embargo, es el aforismo n° 794 el que revela con detalle en el último Nietzsche la sujeción metafísica del arte y de la voluntad de poder a la estructura apolínea del *gran estilo*.

Cito en detalle:

El embellecimiento es expresión de una voluntad victoriosa, de una coordinación más fuerte, de una armonización de todos los deseos violentos, de un equilibrio infaliblemente perpendicular. La simplificación lógica y geométrica deriva del aumento de fuerzas; por el contrario, el percibir semejante simplificación aumenta a su vez el sentimiento de fuerza. El gran estilo es el vértice de la evolución (2001, p. 526 s.).

El simulacro de Nietzsche -como veremos enseguida- requiere del superhombre como el intérprete fundamental de la doctrina de la voluntad de poder. González parece insinuar lo mismo: “El superhombre, por último, al pensarse como voluntad de poder creativa, es decir, como artista, se muestra como el suelo del que brota la creación poética, la mentira, la ilusión, la no-verdad más valiosa para la vida” (1999, p. 43). Desde otro enfoque, la filósofa Cragolini nos dirá que lo esencial es entender al superhombre como un cambio de perspectivas en la resistencia al imperio de lo “tanatológico”:

El tránsito hacia el ultrahombre implica desapropiarse del “modo de ser humano” en lo que significa su relación con lo viviente: básicamente, la justificación del sacrificio de lo otro que no entra en la categoría de humanidad. Ese sacrificio está posibilitado por el papel preponderante que adquiere el ideal ascético en la cultura. Convirtiendo a las fuerzas en animal interior sutil y vengativo, la vida se tortura y goza de esa tortura: ese es el placer que genera la crueldad contra lo viviente (en uno mismo, y en el otro) (2010, p. 27).

Tiene sentido entonces preguntar: ¿es esta crueldad del superhombre la misma que caracteriza al turbulento Apolo que Nietzsche ha restituido como dios primordial de su filosofía tardía? Posiblemente, si entendiéramos como superhombre, parafraseando a Lario, a esa especie de cuerpo de élite llamado a compendiar las mejores esencias de lo que debiera ser el hombre del futuro (2003, p. 9). Pero Nietzsche no lo dice, razón suficiente para suponer que podría ser perfectamente parte de los ardides del simulacro.

4. ¿Teología negra?

La tesis de un simulacro final en Nietzsche como maquinación de su último pensamiento, requiere de una fundamentación a partir de los propios estados valetudinarios presentados en Sils-Maria. En efecto, y dicho brevemente, lo que habría hecho Nietzsche es enfrentar dramáticamente el estado de disolución final que cada vez más venía advirtiéndolo, desarrollando para ello un simulacro que lo hiciera creíble respecto de la insostenible revelación que lo acometía. De este modo, la doctrina de la voluntad de poder le viene al filósofo como anillo al dedo para una perfecta justificación de este complot respecto de sí mismo.

Metafísicamente, lo que logra hacer Nietzsche es “pensar el simulacro como diferencia en una relación inmediata de lo diferente con lo diferente” (Cía, 2007), esto es, bajo la representación del retorno de todas las cosas, incluido el sí mismo.

Enfaticemos que en la recepción de Klossowski, el propósito del simulacro es “*fijar una finalidad, dar un sentido* -no solamente para orientar las fuerzas vivas, sino para suscitar *nuevos centros de fuerzas-*” (1972, p. 193). En virtud de esto, “el *Trugbild* -el simulacro- se vuelve, en manos del filósofo «impostor», la reproducción *querida* de fantasmas no-queridos, nacidos de la vida impulsional” (1972, p. 192).

Ahora, si entendemos la voluntad de poder esencialmente como *simulacro consciente de lo auténtico*, bien cabría, siguiendo a Seligmann (2012), interpretar esta doctrina como *desorden de la vida psíquica* del filósofo. Luego, ¿qué significa comprender así la voluntad de poder, desprovista de un fundamento propiamente metafísico y anclado casi en su totalidad en el movimiento de la psiquis de Nietzsche, una psiquis tal que resulta imposible de separar de la misma *physis* del filósofo del devenir? Y en el núcleo mismo de esta doctrina, ¿no indica acaso la siguiente idea de Espinosa, la tensión furibunda entre Dioniso y Apolo?:

La voluntad de poder no es la *psyché* en busca de un mundo (propio), sino la *physis* que eternamente se desborda a sí misma. La *physis* es el camino a la *physis*: el devenir, el “llegar a ser” lo que se es (2000, p. 1).

En seguida el mismo Espinosa descarga una idea extraordinaria:

El ser pertenece a la *physis*, pero el deber ser es asunto de la *psyché*. La *physis* es el movimiento de ascenso y descenso, de plenitud y caducidad, de emergencia y desaparición; la *psyché* es la representación de ese movimiento, una representación que ¿instintivamente? se aparta de la experiencia de la finitud. Entonces fabula un “mundo verdadero” para juzgar a la *physis*, para “vengarse” de ella, de su inflexible ley (2000, p. 2).

Como lo expresa Klossowski, el cerebro, el cuerpo y el pensamiento de Nietzsche parecen luchar hasta el último minuto por imponerse el uno sobre el otro. Visto así, su pensamiento fundamental no sería producto de la locura (de hecho su “incoherencia” estaría en *el punto de partida* de su trayectoria como su imperturbable interlocutor), sino que lo que hace el filósofo del superhombre es, primero, admitir como *un hecho ya cumplido* la inminencia del hundimiento que lo ha asaltado como una premonición, para luego convertir en su propio ardid esa amenaza que pesaba sobre él; o sea, montar un simulacro que lo muestre antes de caer en la ruina, como un bufón impostor, expresando bajo la forma de una *enormidad* lo que constituye el fondo de todas las cosas (1972, p. 313 s.).

Pues bien, la siguiente selección de textos del periodo posterior a Sils-Maria, muestra la cuidadosa puesta en escena del simulacro como una respuesta explícita a la constatación de que la existencia solo se mantiene por la fabulación. Se ve en esta simulación de identidades previas al hundimiento definitivo, la certidumbre del Eterno Retorno, en cuanto dicha idea de una metamorfosis basada en la preexistencia obligó a Nietzsche a la supresión de la identidad individual y a la determinación de la serie de individualidades que decidió encarnar.

Piensa Nietzsche:

¡Para nosotros los simulacros! ¡Seamos los impostores y los embellecedores de la humanidad! (en Klossowski, 1995, p. 133).

Querido señor:

Dentro de poco tiempo recibirá la respuesta a su noticia -sueno como un disparo. He convocado a una asamblea de los príncipes en Roma, quiero hacer fusilar al joven emperador.

¡Hasta la vista! En efecto, nos volveremos a ver.

Una sola condición: Divorçons...

Nietzsche César

(en Klossowski, 1995, p. 222 s.).

3 de enero, a Cósima Wagner:

A la princesa Ariadna, mi amada. Es un prejuicio que yo sea un ser humano. Pero ya he vivido entre los hombres y conozco todo lo que los hombres pueden experimentar, desde lo más mínimo hasta lo más alto. Yo he sido entre los indios Buda, en Grecia Dionisos, Alejandro y Cesar son mis encarnaciones, igual que el poeta de Shakespeare, Lord Bacon. Por último fui además Voltaire y Napoleón, quizás también Richard Wagner... Pero esta vez vengo como el triunfante Dionisos, que hará de la Tierra un día festivo... No es que tenga mucho tiempo... Los cielos se alegran de que yo esté aquí... También he estado colgado en la cruz...

(Nietzsche, s.f. a, p. 37 s.).

En estas circunstancias existe un deber contra el cual se rebelan en el fondo mis hábitos y más aún el orgullo de mis instintos, a saber, el deber de decir: ¡Escuchadme!, pues yo soy tal y tal. ¡Sobre todo no me confundáis con los otros!

(Nietzsche en *EH*, citado en Berríos, 2015, p. 326).

Recapitulemos: el histrión debe (elige) *vociferar* su filosofía antes de la llegada definitiva de la demencia, a fin de que su lucidez no sea *equivocadamente* desahuciada: “de un *momento* a otro puedes ser acusado de imbecilidad, y todo lo justo, cierto, auténtico, que dirás, será considerado producto de la *debilidad mental*” (Klossowski, 1972, p. 314). No obstante, como lo admite Klossowski, “todas las interpretaciones, todos los comentarios a los que puede dar lugar el hundimiento de Nietzsche, permanecerán bajo el signo de la misma ironía que traza Nietzsche en el momento de su partida” (1972, p. 301).

Es posible, pues, considerando lo que pudiera llamarse la última embestida de Dioniso, que la locura final de Nietzsche se asemeje de algún modo a una acción de tipo *kamikaze*. Dioniso arremete contra la estructura que controla el organismo que lo alberga, provocando el colapso definitivo, pues es preferible el hundimiento de todos (cerebro, cuerpo, Nietzsche mismo) a la sola supervivencia de Apolo como único controlador (la *psyché* organizadora en la forma del arte).

Todo indica que en Nietzsche el simulacro es a la postre el método de su doctrina. Esto querría decir que su segunda filosofía equivaldría por completo a esa madeja de ficciones y falsificaciones que propone la voluntad de poder como principio totalizante. Tanto es así, que Jean Granier inscribirá a Nietzsche en las coordenadas de lo que llama “*théologie noire*”, o sea, “un pensamiento de la totalidad última despojado de los atributos tradicionalmente asignados a lo divino,

pero que mantiene intacto el esquema formal propio de la “onto-teología” clásica, procediendo únicamente a variar la «naturaleza» de su contenido” (citado en Llorente, 2015, p. 73). A este respecto, no deja ser inquietante lo planteado por Gómez, quien vería en el superhombre el reflejo de cierta cristología nietzscheana, en el sentido de que precisamente para el filósofo del Zarathustra el superhombre “debe poseer la espiritualidad más alta como la del alma del mismo Cristo” (2006, p. 285). No por nada dice el mismo Gómez, citando a Diet, que “la meditación sobre la personalidad de Cristo, como la de Sócrates, recorre todo el pensamiento filosófico de Nietzsche” (2006, p. 286).

Ferrero va más lejos todavía, en su excelente trabajo sobre el *Nietzsche* de Klossowski. Simulacro, aquí, se vuelve revelación del demonio:

Lo demoníaco es la negación de la ontología: el fingimiento de la inexistencia, la elusión del principio de contradicción, el extravío en el plano ontológico, el arte como simulación. El Demonio, Satán, afirma Klossowski, desde el punto de vista de los escolásticos, «habría cometido un error de ontología; creyó que el ser podría concebirse como mal, y, por tanto, también como no-ser» (2010, p. 27).

Como cabría esperar, de los muchos fantasmas que existen en la vida pulsional del filósofo sajón, al final termina por imponerse aquel que se decide por el cuerpo. Este movimiento no deja de ser confuso en su último periodo de lucidez. Tanto, que es difícil discernir hasta qué punto se trataría solo de un único Nietzsche. La filósofa Paulina Rivero Weber logra decirlo casi poéticamente: “Quedó demostrado: Nietzsche no logró controlar su propia fuerza vital y la locura se adueñó de su ser” (2000, p. 9).

5. Conclusión

Podemos preguntar: ¿qué queda por decir, en esta consideración de una filosofía del arte en la que el superhombre se desploma aparentemente ante el desborde pulsional de Nietzsche-Dioniso, vale decir, donde el arte (el trágico, el dórico, el aristocrático, el del *gran estilo*), como falsificador de la realidad y máquina de perspectivas, es demolido por una voluntad dionisiaca agonizante?

En este punto final del espectáculo que muestra Nietzsche sobre su propio sí-mismo, parece difícil, si no imposible, dictaminar sobre el pensamiento definitivo del filósofo, cuyo sentido último no sabemos si alguna vez llegó a producirse fuera de la euforia. A pesar de ello, y aun con todas las dificultades propias del acceso de la locura, pudieran considerarse las siguientes ideas como las esenciales de su última filosofía:

Apolo instaura su dominio ante la orientación desmembradora de Dioniso. Nietzsche parece rehabilitar la cara nocturna de Apolo: la de la violencia, la crueldad y la locura. La metafísica de Apolo coincide con la *psyché* del Nietzsche de la caída, donde el verdadero carácter mortífero y sombrío del dios coquetea con la razón perturbada del filósofo. La forma de este delirio es el simulacro. Así pues, Apolo pasaría a ser el símbolo mítico más importante del simulacro de la voluntad de poder, dicho genealógicamente, la fuerza creadora de la voluntad de arte.

La agonía del organismo de Nietzsche representa, justamente como un caso particular del círculo del Retorno, y de las fuerzas pulsionales que lo conforman, la lucha definitiva entre Apolo y Dioniso. Las fuerzas tectónicas de Dioniso (el cuerpo de Nietzsche) bregan por dismantelar cualquier posibilidad de sentido cosmológico, físico o racional: Dioniso castigador apela a imponerse como «una categoría universal del alma humana». Ante él, las fuerzas de configuración de Apolo (el cerebro de Nietzsche) intentan escapar del vacío dionisiaco recurriendo a la única técnica conocida y disponible: la creación del mundo mediante el arte, o dicho al modo como Nietzsche terminó planteándolo, la atribución de valor a las cosas del mundo por medio de la voluntad de poder. Según nuestra versión: la decantación de una filosofía redentoramente apolínea.

Con razón el filósofo dirá: “Sí aquí, dentro de este vacío, se puede construir una religión, depende de la fuerza del arte...” (Nietzsche's Werke, Zweite Abteilung, citado en Viviani, 2000, p. 177).

El arte como disimulación del simulacro. Tal como lo interpreta Cuesta, a propósito del conocido pasaje de *El crepúsculo de los ídolos*, el arte se impone en la misma forma del simulacro: “nada de apariencia, pues no hay esencia o realidad que oponerle” (2008, p. 83). Arte, luego, será aquella creación solo posible de ser presentada por el filósofo-artista: el superhombre. En este sentido, el Superhombre será el artista realizado, la encarnación misma de la voluntad de poder artística” (Roldán, 2009, p. 330).

Como advierte brillantemente Cacciari:

El arte que Zaratustra quiere es arte pagano. Este arte adora las apariencias, edifica un Olimpo de las apariencias: concibe a los dioses únicamente en su proceder en el mundo, por lo tanto, como felices azares o combinaciones, sujetos al cielo cósmico común (1994, p. 4).

Este “arte de la superficie” -en la notable interpretación de Vidal-muestra “cómo el brillo que ensalza lo que aparece no pertenece a ningún referente (ni siquiera a una supuesta totalidad, o unicidad racional, de estos)” (2008, p. 334). Lo que en definitiva simula el arte de Nietzsche no es otra cosa que el simulacro del propio mundo organizándose a sí mismo, o lo que es igual, la voluntad de poder transformada en voluntad de arte, dado que Nietzsche no concibe el arte como un artista, sino como un filósofo.

La sentencia de Nietzsche no puede ser más brutal: “El arte considera la apariencia como apariencia, así no quiere engañar, es verdadero [...] Solo el que puede contemplar el mundo como apariencia, está en condiciones de mirar sin deseos y sin instintos: el artista y el filósofo” (Nietzsche's Werke, Zweite Abteilung, citado en Viviani, 2000, p. 180 s.).

El ser es -en sentidos distintos- eterno retorno de lo mismo, devenir infinito y, al mismo tiempo, voluntad de poder. Todo cuanto acontece no es más que un modo de la voluntad de poder, la cual, en formas de aparición infinitas, constituye a su vez el único motor del devenir. Entendido como devenir infinito, el ser se alcanza en el círculo del Retorno. Queda por decir, en torno al Nietzsche de Klossowski, que la identidad entre ser y devenir es consistente con la idea del Círculo

vicioso (o representación del Eterno Retorno), el que a su vez absorberá todas las identidades del ser (Jaspers, 1963, p. 91). La insinuación de Alarcón quizá sintetice el verdadero sentido del ser en Nietzsche: “La insuficiencia del «ser en el mundo» es lo que ha construido, por parte del hombre, el otro mundo, el mundo escatológico, el mundo de las «causas imaginarias»” (2003, p. 107).

El simulacro como producción consciente desde los fantasmas pulsionales. El simulacro nietzscheano se presenta como arte porque “es esencialmente el arte el que, a causa de sus procesos impulsionales [estados valetudinarios], reconstruye en sus propias figuras las condiciones de intensidades impulsionales que han compuesto el fantasma” (Klossowski, 1972, p. 192 s.). El simulacro se revela, pues, como el fundamento mismo del arte, el fondo de la existencia, la valorización de la fuerza creadora de los impulsos: el esoterismo del Círculo vicioso.

Me quedo con estas hermosas palabras del filósofo Hopenhayn:

El ironista-Nietzsche es tanto desenmascarador como enmascarador. Primero desentraña, tras la aparente existencia real del mundo y de los sujetos que lo pueblan, la certeza atronadora de que todo es texto. La carcajada cae sobre el mundo como el relámpago incendiando lo que ilumina. A imagen del Dionisos griego, este ironista vierte sobre los hechos la única certeza que de ellos se deriva, a saber, su sustancial-insustancialidad. Ríe del mundo sustrayéndole la gravedad propia de quien se pretende real. Y en el mismo movimiento enmascara su propia mirada: reducido el mundo a juego de lenguaje y chisporroteo de narraciones, se lanza este ironista a jugar el juego, diferir y divertir su propia insustancialidad en el baile de las transfiguraciones y en la multiplicación de personalidades: Nietzsche-Dionisos, Nietzsche-Cristo, Nietzsche-Zaratustra, Nietzsche-Wagner y anti-Wagner. No ya la máscara engañosa que pretende ocultar y remitir un cuerpo tras de sí, sino la máscara lúdica que encarna a la persona en lo único que tiene de real, a saber, su errática textura (2000, p. 109).

Como última salida al problema de la condición divina, el vértigo de la creación de mundo, solo al arte correspondía la tarea de mantener con vida al héroe. Después de todo, la voluntad de poder parece encarnar el corazón de la última comedia cínica de Nietzsche: la de una filología nómada que simuló ser filosofía.

Referencias

- Alarcón, V. (2003). Nietzsche y la filosofía del cristianismo. El Catoblepas (19). Recuperado de <https://tinyurl.com/y5vpd85a>
- Arcella, L. (2013). Apolo y Dionisos: la música de los dioses. Praxis filosófica (37), 95-125. Recuperado de <https://tinyurl.com/y488ywmm>
- Barrios, M. (2014). Abrazado al caballo. Aspectos de la relación entre Nietzsche, el nihilismo y las vanguardias. Estudios Nietzsche, 2 (14).
- Berrios, V. (2015). Retórica del cuerpo. Nietzsche y la escritura terapéutica [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://tinyurl.com/y5b5qt6n>
- Bowie, A. (1999). Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual. Madrid: Visor.

- Cacciari, M. (1994). Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana. Desde Nietzsche. Tiempo, arte, política. B. Aires: Biblos. Recuperado de <https://tinyurl.com/yy2j5roj>
- Cía, D. (2007). Nietzsche: La filosofía narrativa de la mentira, la metáfora y el simulacro. La Ciudad Tecnicolor. Recuperado de <https://tinyurl.com/yyb8s3yl>
- Cortez, D. (2001). Nietzsche, Dioniso y la modernidad. Quito: Abya-Yala. Recuperado de <https://tinyurl.com/y2u7zzyl>
- Cragolini, M. (2010). De “otro modo de ser”: el “animal” nietzscheano. Aportes para la cuestión de la biopolítica. Nietzsche, conferencia internacional. Universidad Diego Portales. Recuperado de <https://tinyurl.com/y3n2c7qo>
- Cuesta, J. M. (2008). Clausuras de Pierre Klossowski. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Curcó, F. (2005). Nietzsche y la experiencia trágica del absurdo. (Pensamiento y sistema de ficciones frente a la incertidumbre). *Astrolabio* (1), 1-12.
- Detienne, M. (2001). Apolo con el cuchillo en la mano. Madrid: Akal.
- Espinosa, S. (2000). Nietzsche: (en) el corazón de lo abierto. *A Parte Rei* (8), 1-12. Recuperado de <https://tinyurl.com/y2w4b6gq>
- Espinoza, R., Vargas, E. y Ascorra, P. (2012). Nietzsche y la concepción de la naturaleza como cuerpo. *Alpha* (34), 95-116. Recuperado de <https://tinyurl.com/y5emqzby>
- Ferrero, L. (2010). El Nietzsche de Klossowski: de la metáfora a la metamorfosis. *Escritura e imagen* (6), 19-46. Recuperado de <https://tinyurl.com/yxrroe23>
- Fundación Juan March (2018). El universo musical de Friedrich Nietzsche [Introducción de Diego Sánchez Meca; y notas al programa de Eduardo Pérez Maseda]. Madrid. Recuperado de <https://tinyurl.com/y68kem5u>
- Gavilán, E. (2007). Historia y ceguera. “Friedrich Nietzsche en Bayreuth”. *Estudios Nietzsche* (7), 55-66. Recuperado de <https://tinyurl.com/yxwzd8qx>
- Gómez, N. (2006). Las creencias y la crítica a la religión en Friedrich Nietzsche (Tesis de posgrado). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://tinyurl.com/yxoq5dgd>
- González, M. (1999). Voluntad de poder y arte. Una aproximación a la metafísica de Nietzsche a través de Heidegger. Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie Universitaria (76). Recuperado de <https://tinyurl.com/y63qhlwo>
- Habermas, J. (1994). Sobre Nietzsche y otros ensayos. Madrid: Tecnos.
- Hopenhayn, M. (2000). Risa, perspectiva y delirio: el caso Nietzsche. *Revista de Filosofía* (55-56), 107-121. Recuperado de <https://tinyurl.com/yyg8gquw>
- Jaspers, K. (1963). Nietzsche. B. Aires: Sudamericana.
- Klossowski, P. (1972). Nietzsche y el círculo vicioso. Barcelona: Seix Barral.
- Klossowski, P. (1995). Nietzsche y el círculo vicioso. Buenos Aires: Altamira. Recuperado de <https://tinyurl.com/yyoj8odg>
- Lario, S. (2003). Zaratustra: el mito del superhombre filosófico. *A Parte Rei* (27), 1-9. Recuperado de <https://tinyurl.com/y68jhprp>

- Llorente, J. (2015). Jano en la penumbra. Aporías de la noción de «voluntad de poder» en la teoría nietzscheana del conocimiento. *Daimon* (64), 71-90. Recuperado de <https://tinyurl.com/y392efbb>
- Mc Namara, R. (2012). En torno a la existencia de una Estética nietzscheana; del arte como expresión superior de la “voluntad de poder” en Heidegger. *Observaciones Filosóficas* (14). Recuperado de <http://tinyurl.com/y59urw4m>
- Mora, A. (1973). Federico Nietzsche: las grandes etapas de su pensamiento. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XI (33), 201-214.
- Nietzsche, F. (s.f. a). Cartas. Luarna. Recuperado de <https://tinyurl.com/y68ua6a3>
- Nietzsche, F. (s.f. b). *Ecce Homo*. Santa Fe: El Cid Editor. Recuperado de <https://tinyurl.com/y4euocyk>
- Nietzsche, F. (s.f. c). *El Nacimiento de la Tragedia*. Santa Fe: El Cid Editor. Recuperado de <https://tinyurl.com/yyouau73>
- Nietzsche, F. (1930). *El crepúsculo de los ídolos; El caso Wagner; Nietzsche contra Wagner, El antecristo*. Madrid: Rafael Caro Raggio.
- Nietzsche, F. (2001). *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf.
- Nietzsche, F. (2004). *Nietzsche contra Wagner*. Santa Fe: El Cid Editor. Recuperado de <https://tinyurl.com/yygmw9ur>
- Quinche, V. (2002). *Arte y verdad. Las tres estéticas de Nietzsche. Nietzsche en el horizonte de la contemporaneidad*, M. Rujana (comp.). Bogotá: Siglo del Hombre.
- Rivero, P. (2000). *Pasión y locura en la vida de Friedrich Nietzsche. Siempre!* Recuperado de <https://tinyurl.com/y5uu83f6>
- Rivero, P. (2015). *La música de Nietzsche*. Recuperado de <https://tinyurl.com/y2ftrdyz>
- Roldán, C. (2009). *El superhombre de Nietzsche. Filosofía y estética del cultivo de sí* (Tesis de posgrado). Universidad Rey Juan Carlos. Recuperado de <https://tinyurl.com/yxrawshf>
- Safranski, R. (2002). *Nietzsche, biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets.
- Salmerón, M. (2012). Wagner y la filosofía, Wagner como filosofía. *Bajo Palabra*, II (7), 129-139. Recuperado de <https://tinyurl.com/y4uu6c96>
- Seligmann, Z. (2012). La voluntad de poder como desorden de la vida psíquica: Adler y Santo Tomás. XXXVII Semana Tomista, Congreso Internacional. B. Aires: Universidad Católica Argentina, 10-14. Recuperado de <https://tinyurl.com/yykvwkaf>
- Vattimo, G. (1990). *Introducción a Nietzsche*. Barcelona: Península.
- Vidal, J. (2008). *Nietzsche contra Heidegger*. Madrid: Dykinson.
- Viviani, M. T. (2000). El arte en Nietzsche como el más alto estímulo de la vida. *Aisthesis* (33), 176-184. Recuperado de <https://tinyurl.com/yxhssy4r>

Notas

- [1] Este trabajo constituye una línea investigativa derivada de mi tesis de magíster en Filosofía, “Nietzsche contra Wagner: fundamentos estéticos y metafísicos de un problema musical”, dirigida por el profesor Dr. Raúl Villarroel, Facultad

de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile en 2005. Tal investigación se encuentra en el repositorio de tesis de posgrado de esta misma universidad: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108870>.

- [2] Para una genealogía más detallada sobre el dios de Delfos, cf. M. Alberro (2003), “Las tres funciones descritas por Dumézil en las sociedades indoeuropeas en la Electra de Sófocles”. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* (13), 165-180. También para un estudio más acabado de la religión griega, cf. J. Ries (1981), *Lo sagrado en la historia de la humanidad*. Milán: Jaca Book.