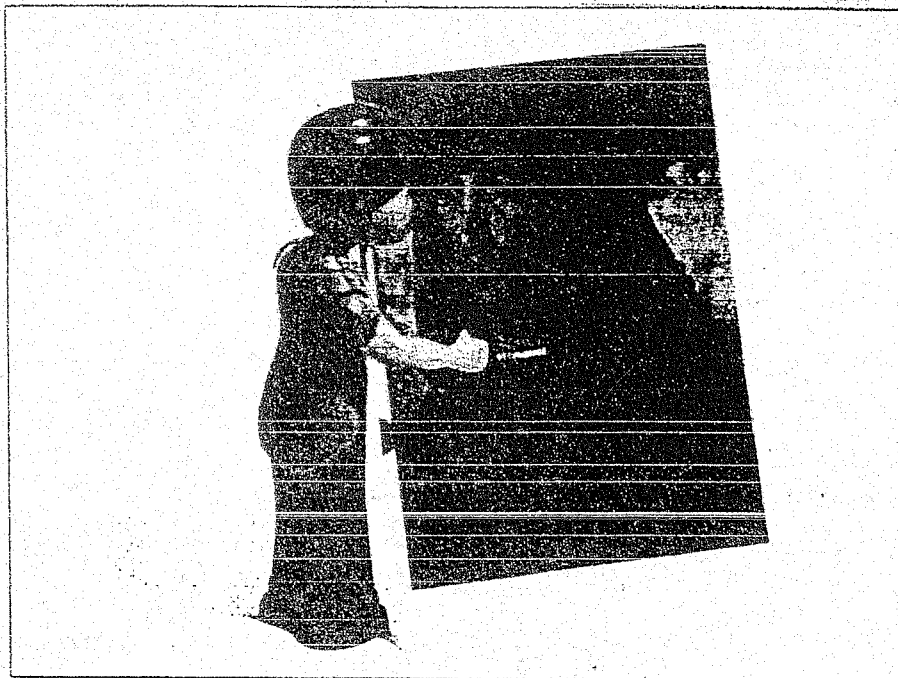


3719

15 copias

HISTORIA DEL ARTE II

MAGAZ.



Elena Oliveras

Estética

La cuestión del arte

- <sup>35</sup> G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Buenos Aires, Revista de Occidente, 1964, tomo I, p. 143 (trad. José Gaos).  
<sup>36</sup> P. de Man. "Signo y símbolo en la Estética de Hegel", *op. cit.*, p. 147.  
<sup>37</sup> *Ibid.*  
<sup>38</sup> H. G. Gadamer. *La actualidad de lo bello*, *op. cit.*, p. 86.

## CAPÍTULO VI

### NIETZSCHE Y LA VITALIDAD DEL ARTE

Friedrich Nietzsche (1844-1900) es un autor clave para la Estética. Toda su filosofía está impregnada de estética; desde el primero hasta el último período de su producción, insistirá en la importancia del arte, al punto de reconocer que "sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo".

En *El dios que baila*, Massimo Cacciari (1944) sintetiza la centralidad del arte en el pensamiento nietzscheano en estos esclarecedores términos:

Nietzsche no se interesa en la elaboración de una estética concebida como un dominio filosófico "especial". El arte constituye para él un problema filosófico metafísico. Lo que está en juego en la actividad artística es una *apertura al ser*, una iluminación metafísica sobre el sentido del ser [...] No hay "autonomía" del arte en relación con la filosofía, así como no hay "autonomía" de la filosofía en relación con el arte.<sup>1</sup>

Como más tarde Adorno, Nietzsche tiene una experiencia directa del arte; compone música, principalmente entre 1860 y 1862, cuando contaba con menos de veinte años. Para Nietzsche, el arte se erige en "la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida". Así lo expresa en el "Prólogo a Richard Wagner", incluido en la primera edición de *El nacimiento de la tragedia* (1872), en momentos de su gran admiración por el compositor alemán. Y aun cuando más adelante, en el "Ensayo de autocrítica" (1886) que acompaña la tercera edición de la obra, se arrepiente de su devoción por Wagner tanto como de la influencia de Schopenhauer, quienes le habrían "estropeado el libro", seguirá insistiendo en la importancia de ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida.

#### 1. Períodos e ideas clave de la filosofía nietzscheana

La producción de Nietzsche puede ser dividida en tres períodos:

1) 1865-1877. Este período, que comienza con su traslado a Leipzig para estudiar filología clásica, se caracteriza por su crítica de la cultura y por su devo-

ción hacia Schopenhauer y Wagner. El espíritu trágico, la música y la desmesura son principales pilares de esta etapa en las que se incluyen *El nacimiento de la tragedia* (1872), *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral* (1872), *La filosofía en la época trágica de los griegos* (1873) y *las Consideraciones Intempestivas* (1873-1876). La primera *Intempestiva* está dedicada a David Strauss: "la segunda lleva por título "Sobre la utilidad y el perjuicio de los estudios históricos para la vida"; la tercera, "Schopenhauer como educador"; la cuarta, "Richard Wagner en Bayreuth".

2) 1878-1882. En este segundo periodo Nietzsche rinde homenaje a la cultura y al espíritu libres; se incluyen aquí *Humano, demasiado humano* (1878-1879), *Aurora* (1881) y *La Gaya Ciencia o La ciencia jovial* (1882).

3) 1883-1889. En este tercer y último periodo, llamado de Zarathustra o de la "voluntad de poder", quedan englobados los periodos anteriores, desde la época schopenhaueriana y la distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco en la cultura griega, hasta los intentos por establecer una nueva tabla de valores que reemplazara la impuesta por la tradición occidental. Se acentúa la importancia del elemento dionisiaco entendido como una afirmación de la vida, como una voluntad de vivir. En 1883 aparece la primera parte de *Así habló Zarathustra*, obra que será publicada completa, con sus cuatro partes, en 1892. A este último periodo pertenecen *Más allá del bien y del mal* (1886), *La genealogía de la moral* (1887), *Crepúsculo de los ídolos* (1889), *Nietzsche contra Wagner* (1889), *Ecce homo* (1889), el proyecto inacabado de *La voluntad de poder* y, asimismo, el "Ensayo de autocritica" (1886), que acompaña la tercera edición de *El nacimiento de la tragedia*. A comienzos de 1889 Nietzsche sufre una fuerte recaída nerviosa y un ataque de "parálisis progresiva", padeciendo su salud un rápido deterioro a partir de 1891.

¿Cuáles son los principales rasgos de la filosofía nietzscheana? Influido por Schopenhauer, Nietzsche retoma las ideas de "pesimismo" y de "querer vivir", como también el concepto de *das Ur-Eine*, lo Uno primordial, relacionado con la idea del eterno fluir de la vida y el eterno retorno. En *El nacimiento de la tragedia* se refiere a lo Uno primordial como "lo verdaderamente existente", "lo eternamente sufriente y contradictorio" (p. 57). También encontramos allí la expresión *Trieb* (instinto, impulso, tender hacia) y *Kunstrieb* (impulso artístico), extraída del vocabulario de Schopenhauer.

La palabra "voluntad" (*Wille*) es adoptada por Nietzsche en el sentido que tiene en Schopenhauer, no como facultad individual sino como centro y núcleo del mundo que encuentra expresión en la música como lenguaje universal. El "querer vivir", que expresa esa voluntad, no es una noción psicológica o moral sino una categoría ontológica. Es esencia de las cosas, por lo que su importancia es similar a la del *noumeno* o *cosa en sí* en la filosofía de Kant. Al ocupar esa "voluntad" el lugar central de la razón, la posición de Schopenhauer ha sido definida como anticartesiana. Asimismo, su idea del querer vivir se relaciona con el "pesimismo", habida cuenta de los sufrimientos que acechan al ser humano, un ser consagrado para la muerte.

Sin embargo, *El Nacimiento de la tragedia* nos aleja del pesimismo radical de Schopenhauer (que algunos atribuyen a sus crisis periódicas de melancolía)

porque si la tragedia tiene un fondo pesimista, ella es también para Nietzsche, en razón de sus orígenes, afirmación de la vida exuberante. De ninguna manera "pesimismo" es entonces sinónimo de nihilismo, siendo Nietzsche un filósofo del vitalismo, defensor acérrimo de la fuerza de la vida. Por lo tanto, si hay nihilismo en él, no es negativo; es un nihilismo positivo.

El nihilismo activo encuentra expresión en la tajante sentencia del libro tercero (aforismo 125) de *La Gaya ciencia*: "Dios ha muerto". De esa muerte, que podría ser considerada "negativa", se desprende una consecuencia notablemente positiva: el acto "grandioso" de la centralidad del ser humano.

¡Dios ha muerto! ¡Y somos nosotros quienes le hemos dado muerte! ¿Cómo nos consolaremos, nosotros, asesinos entre los asesinos? Lo que el mundo poseía de más sagrado y más poderoso ha perdido su sangre bajo nuestro cuchillo. ¿Quién borrará de nosotros esta sangre? ¿Con qué agua podremos purificarnos? ¿Qué expiaciones, qué juegos nos veremos forzados a inventar? ¿La grandeza de este acto no es demasiado grande para nosotros? ¿No estamos forzados a convertirnos en dioses, al menos para parecer dignos de dioses? No hubo en el mundo acto más grandioso, y las generaciones futuras pertenecerán, por virtud de esta acción, a una historia más elevada de lo que fue hasta el presente toda la historia.

Lejos de ser detestable, la "muerte de Dios" o muerte de la Verdad (con mayúscula) ha forzado al hombre a convertirse en Dios, por lo cual las generaciones que siguieron a esa muerte pertenecen, según Nietzsche, a una historia "más elevada".

La "muerte de Dios", es decir, la pérdida del fundamento, lleva a la creación de nuevos valores. Permite perfilar al hombre del futuro, al "superhombre" o "ultrahombre", un ser independiente, individualista, valiente, autónomo, creativo. Enfrentado a la muerte de Dios preconizada por Zarathustra, y aceptando la rueda del eterno retorno, ese "superhombre" asume el instante como si fuera eterno y además desea que así sea. Siente la vida (esta vida) con gran intensidad pues ya no cuentan para él las recompensas del mundo futuro que las religiones prometen. Ejerce la "voluntad de poder", pero no en el sentido aberrante que le dio el nazismo. No se trata del poder sobre los otros sino del poder sobre sí mismo, poder que está en la base de la creatividad. Figuras visibles del "superhombre" son Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Shakespeare, Goethe (no el ariano rubio de las SS, como pretendieron los seguidores de Hitler).

La posición de Nietzsche se revela opuesta a la de Hegel, quien había considerado al cristianismo como la religión más evolucionada, Nietzsche ve en él una moral de esclavos, creada por quienes, favoreciendo sus propios intereses, fomentan un comportamiento de sumisión. Sus seguidores son las masas (el "rebaño, la "manada", la "muchedumbre") que pasivamente se adaptan a los valores tradicionales.

Otra diferencia con Hegel es que mientras éste cree en un desarrollo lineal de la historia, en un proceso en el que la Idea se va reconociendo cada vez más, Nietzsche piensa en un desarrollo circular del tiempo, en un eterno retorno.

Muerte de Dios

Por otro lado, mientras Hegel acepta la posibilidad de conciliación Idea-forma o contenido-manifestación, Nietzsche la niega porque el mundo es un juego de apariencias sometidas a interpretaciones infinitas. Pensador clave de la hermenéutica y del pensamiento posmoderno, afirma Nietzsche que no existen "hechos" sino sólo interpretaciones. No hay Verdad (con mayúsculas) sino "máscaras" que una y otra vez se interponen entre el sujeto y el objeto. Al extraerlas, lejos de alcanzar el fondo o fundamento de las cosas, el sujeto descubre nuevas máscaras. Dice Michel Foucault:

Hay en Nietzsche una crítica de la profundidad ideal, de la profundidad de conciencia, que él denuncia como invención de los filósofos; esta profundidad sería búsqueda pura e interior de la verdad. Nietzsche muestra cómo ella implica la resignación, la hipocresía, la máscara...

Lo que Nietzsche descubre es la inversión de la profundidad, el hecho de ser ésa nada más que "un pliegue de la superficie", para decirlo con Foucault. Así como no hay Verdad, tampoco habrá moral universal. El más alto bien será entonces encontrar la propia vocación. Como escribía Kierkegaard en su diario: "Debo encontrar una verdad que sea verdad para mí, una idea por la que pueda vivir o morir".

## 2. El nacimiento de la tragedia

En 1869, con veinticuatro años, el alumno brillante Nietzsche obtiene, con el apoyo de su maestro Ritschl, la cátedra de Lengua y literatura griegas en la Universidad de Basilea. Era inusual que alguien sin ningún libro publicado y sin tesis doctoral que lo avalara como catedrático, pudiera acceder a esa importante titularidad docente.

La Universidad de Leipzig le había concedido el doctorado basándose en sus publicaciones en la revista que dirigía su maestro Ritschl. Muy joven, Nietzsche parecía alcanzar todo lo que se podía esperar de una carrera universitaria. Precisamente, para probar que no se trataba de una arbitrariedad ni de un acto de nepotismo, decide escribir una tesis, que tuvo su origen en dos conferencias dictadas en 1870: una sobre el drama musical griego y la otra sobre Sócrates y la tragedia. La tesis fue *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (NT). Frente a ella, la reacción de Ritschl fue el silencio. En su diario escribió, "ingeniosa borrachera". El efecto del libro fue tan penoso para el joven Nietzsche que al año siguiente de su publicación casi no contó con alumnos en su cátedra, iniciando así un camino de enorme soledad.

En una carta dirigida a su maestro, le dice Nietzsche que su intención es influir en una nueva generación de filólogos. Ritschl no le contesta, pero vuelve a escribir en su diario "megalomanía" y agrega: "soy demasiado viejo para lanzarme por caminos tan nuevos de la vida y del espíritu".

Que un joven profesor, sin tesis doctoral, se consagrara al estudio de Grecia era una audacia notable, que centrara su estudio sobre la tragedia en el espíritu de la música resultaba más que sospechoso, y que además eligiera como subtítulo "Helenismo y pesimismo" era toda una provocación. Pero por sobre todo eso, que tomara a Sócrates y a Platón como responsables de la decadencia del pensamiento occidental, era un atrevimiento imperdonable.

"Tenemos que desmontar piedra a piedra, por así decirlo, aquel primoroso edificio de la cultura apolínea, hasta ver los fundamentos sobre los que asienta" (NT, p. 51), tal es el programa de Nietzsche. Su objetivo es la crítica del paradigma de la "grecidad" como modelo de racionalidad apolínea. La importancia de esta crítica es tan grande que Nietzsche no habría ido nunca más allá de lo que revelan las páginas del NT. Así lo afirmó Sánchez Pascual en la Introducción a dicha obra.

La crítica nietzscheana a la "grecidad" desemboca en una crítica más general a la cultura de Occidente. En "Nietzsche y el espejo griego", dice Marc Jimenez que Grecia antigua es el "espejo" en el que el filósofo ve reflejada la imagen del mundo occidental, particularmente el filisteísmo cultural de la burguesía satisfecha de su tiempo que no se resignaba a "vivir en peligro". Podríamos decir que late en Nietzsche la pregunta por la posibilidad de existencia de alguna esperanza de que reviva en Alemania un espíritu similar al trágico (en el que, como veremos, lo apolíneo y lo dionisiaco se interconecten), y que le permita a esa nación "regresar a la fuente primordial de su ser" (NT, 159). Nietzsche cree encontrar ese espíritu en Wagner y toma como referencia mayor el tercer acto de *Tristán e Isolda*.

## LO APOLÍNEO Y LO DIONISIACO

En su "Ensayo de autocrítica" (1886), Nietzsche se refiere a la "excesiva longitud" de *El nacimiento de la tragedia*, lo que estaría dado por el constante ir y venir en torno de la cuestión de lo apolíneo y lo dionisiaco a lo largo de veinticinco capítulos. Lo apolíneo y lo dionisiaco son dos "instintos" (*Trieb*) que él descubre en la tragedia griega pero que también se encuentran en las más diversas manifestaciones del arte. Aunque distintos, esos instintos "marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos" (NT, p. 40).

Para Nietzsche, el alma helénica —tradicionalmente ligada a lo apolíneo— no es medularmente apolínea sino trágica por excelencia, porque nace de la alianza del espíritu apolíneo con el dionisiaco, del equilibrio entre la medida y la desmesura. De este modo echa por tierra el concepto, legitimado por la tradición, de "grecidad" como sinónimo de racionalidad y medida. Estos sinónimos podrían aplicarse a un cierto tipo de manifestaciones —apolíneas— de la cultura ateniense del siglo V, principalmente a la escultura y a la arquitectura, pero no podrían emplearse en otras exteriorizaciones de cultura griega, como la que, según la sabiduría popular, encarna Sileno (figura mitológica, mitad divino y mitad mortal) cuando dice: "Lo mejor es totalmente inalcanzable para ti".

cultivo  
GRECIDAD

no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti morir pronto" (NT, p. 52). ¿Dónde queda la mentada jovialidad y la serenidad griegas, el alma bella de un pueblo maravilloso confiado de sí? ¿Dónde queda el optimismo socrático y el placer del conocimiento que intenta abrazar, en círculos cada vez más amplios, el mundo de las apariencias? ¿Dónde queda la imagen de serenidad del pueblo griego que exaltaron Winckelmann, Schiller y Hegel? Además, si el pueblo griego hubiera sido realmente jovial, optimista, sereno y confiado de sí: ¿para qué la tragedia?

La veta pesimista de la sabiduría popular griega contenida en la máxima de Sileno es analizada por Nietzsche con detenimiento. Consideró que el pueblo griego estaba dotado de un particular talento para la sabiduría del sufrimiento. "¿Cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello!" (NT, p. 191), concluye. Para compensar el sufrimiento, el pueblo griego tuvo que crear las imágenes de los dioses olímpicos. "¿De qué otro modo habría podido soportar la existencia, si en sus dioses ésta no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior?" (NT pp. 51-53). La pregunta no deja de tener actualidad: ¿Acaso hoy la ficción, en sus diversas formas, no estaría ayudando también a hacer más soportables los avatares de la vida?

Si Apolo encarna "la bella apariencia", Dionisos encarna el sufrimiento extremo. Uno, hijo de Zeus y de Leto, dios de la ley y de las artes; el otro, hijo de Zeus y de Sémele, dios del vino y de la disonancia. Podríamos preguntar: ¿qué otra cosa es el ser humano sino la encarnación de una disonancia? Pero esa disonancia exige, para hacer posible la vida, una ilusión magnífica que extienda un velo de belleza sobre el padecimiento. Tal sería el propósito de Apolo. Aunque antagónicos, ambos dioses —cuyos cultos se alternaban en Grecia— resultan entonces complementarios.

Apolo designa el *principium individuationis* (principio de individuación) del mundo placentero de la "bella apariencia". Las imágenes apolíneas de los dioses griegos, proyectadas principalmente en las esculturas, son formas mediante las cuales el hombre griego se "salva" del sentido trágico de la existencia. Si Apolo presenta el tranquilo mundo de la *individuatío*, Dionisos expresa su anulación. Si lo apolíneo se encuentra principalmente en la escultura; lo dionisiaco se despliega en la música, origen de la tragedia griega.

Música y mito trágico son de igual manera expresión de la aptitud dionisiaca de un pueblo e inseparables una del otro. Ambos provienen de una esfera artística situada más allá de lo apolíneo (NT, p. 190).

De acuerdo a la mitología, Dionisos fue despedazado por los Titanes; muere y resucita de sus pedazos, sufriendo metamorfosis para evitar ser nuevamente destruido. Los hombres resultarían encarnaciones de aquel ser único despedazado. Que sus vidas sean sufrientes se explica entonces por el mito del desmembramiento inicial, por la división de lo Uno primordial.

La vida se desgarrar y produce individuaciones, pero tiende a reintegrarse con la muerte, que resulta la aniquilación de lo individual. En este sentido, morir no es desaparecer sino sumergirse en el origen que incansablemente produ-

ce nueva vida. Asumir este pasaje constante, este eterno retorno, es pensar trágicamente; es entender que todo lo que nace se dispone a un ocaso doloroso. Pero esto no es motivo de desesperación. Hay un consuelo metafísico porque nosotros somos, por breves instantes, el Ser Primordial y podemos sentir su indómito placer de existir. En efecto, si bien la tragedia juega "con la espina del displacer" (NT, p. 190) al mostrar lo feo y lo disarmónico, presenta el consuelo de entender que, en el fondo de las cosas, la vida es indestructiblemente poderosa, tan poderosa como los sátiros del coro que viven inextinguiblemente.

Entre las diferentes formas de arte, la música es la dionisiaca por excelencia. Como la vida, fluye y nos invade haciéndonos sentir uno con ella y con los demás. También la tragedia, que nace del espíritu de la música (del coro), hace que los abismos que separan a un hombre de otro dejen paso a un sentimiento de unidad que retrotrae todas las cosas al corazón de las vivencias primordiales. Pero no debemos olvidar que la tragedia también incorpora lo apolíneo en la palabra, en el diálogo de los personajes, en el *lógos* (palabra y razón). Con el paso del tiempo, como observa Nietzsche, la excesiva importancia del *lógos* conducirá a la decadencia de la tragedia. Dionisos ya no se manifestará por medio de fuerzas inexplicables: lo hará como un héroe épico, casi con el lenguaje de Homero.

En su forma más antigua, la tragedia griega tuvo por tema los sufrimientos de Dionisos, y según Nietzsche es lícito afirmar que, hasta Eurípides, Dionisos siguió siendo, de alguna manera, el héroe principal. Edipo o Prometeo "son tan solo máscaras de aquel héroe originario" (NT, p. 96). ¿Por qué sufren como lo hacen? Lo que se estaría castigando en ellos es el exceso pues para un pueblo como el griego, que valoraba la medida, la templanza (*sophrosyne*), el justo medio, todo exceso debía ser penado. ¿Exceso de qué?, podemos preguntar. De sabiduría en Edipo, de amor en Prometeo (al robar el fuego a los dioses para dárselo a los hombres).

La oposición apolíneo-dionisiaco permite a Nietzsche distinguir tres tipos de artistas: el apolíneo, "del sueño"; el dionisiaco, de "la embriaguez", y el artista, "del sueño y de la embriaguez". El primero está representado en el arte dórico. Sus imágenes proceden del "sueño" porque, según Lucrecio, fue allí donde aparecieron por primera vez las espléndidas imágenes de los dioses. El segundo está representado en el dídramo, y el tercero, en la tragedia.

Si la característica del artista apolíneo es el concentrarse en las apariencias (en la belleza, en el principio de individuación), la del artista dionisiaco es ir más allá de ellas, sacando las máscaras que ocultan al referente último: Dionisos, símbolo del fluir vital que pasa a través y más allá de todos nosotros. Pero el artista más valorado por Nietzsche es aquel que combina los impulsos apolíneo y dionisiaco, el sueño y la embriaguez. Y este artista es, por excelencia, el trágico griego. En sus obras, el impulso dionisiaco se manifiesta en el coro que canta y danza, mientras que el apolíneo se manifiesta en las formas (personajes) de la escena y en la palabra.

Para describir el impulso dionisiaco, Nietzsche se vale de las analogías de la embriaguez y de la primavera que ejemplifican el "completo olvido de sí":

925128 B 3012

bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que los horribles y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí (NT, p. 44).

A modo de síntesis, presentamos un esquema de los rasgos que identifican a las categorías de lo apolíneo y lo dionisiaco.

Apolíneo	Dionisiaco
Separación	Unión
( <i>principium individuationis</i> )	( <i>das Ur-Eine</i> )
Sueño	Embriaguez
Mesura	Desmesura
Bélica	Disonancia
Placer	Sufrimiento
Inteligible	Irracional
Escultura	Música

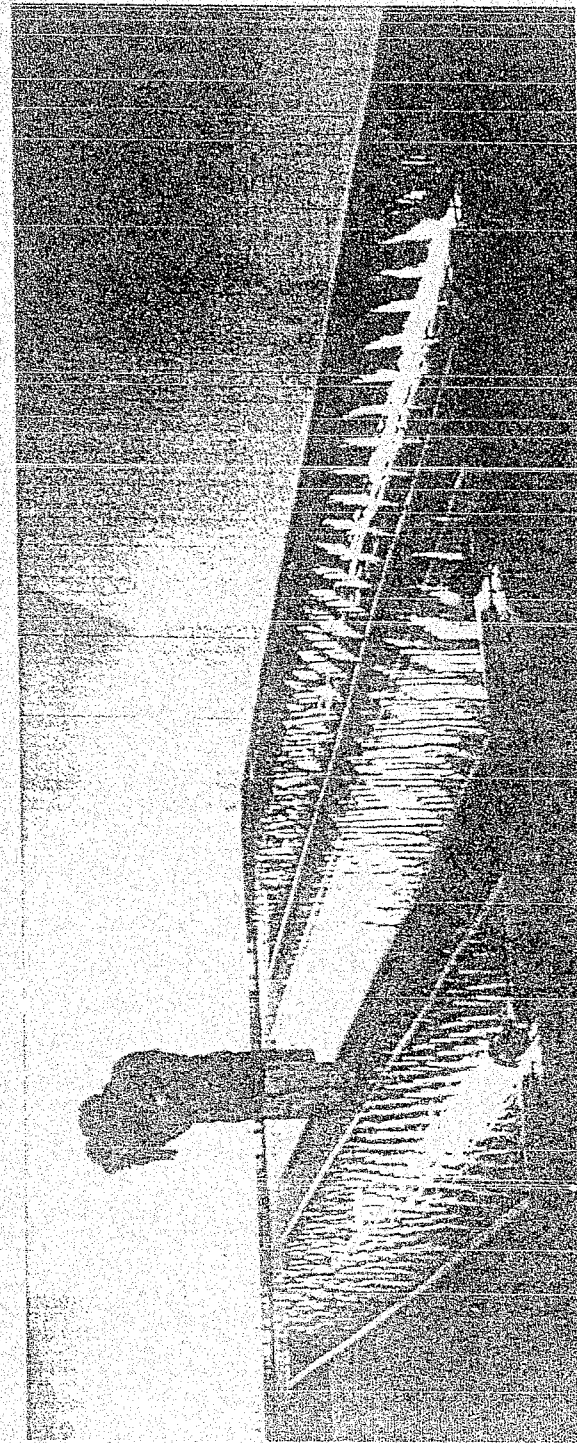
El hombre re-unido, fundido en lo Uno primordial, "no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte" (NT, p. 45). Es lo que, en los años sesenta, intento llevar a cabo el movimiento *hippie*. Ya no era necesario hacer pintura o escultura. Pintándose el cuerpo, peinándose de determinada manera, vistiéndose con colores alegres, transformando su vida en "arte", los *hippies* intentaron hacerse uno con la obra, ser ellos mismos obra.

En lo que respecta a la indiscernibilidad obra-espectador, encontramos que entre las manifestaciones de la segunda mitad del siglo XX que mejor ejemplifican esa unión se cuentan las instalaciones. El espectador no está ya "del otro lado de la escena" sino que pasa a ser parte de ésta, cumpliéndose así con una suerte de teatralidad reversible, similar a la de cierto tipo de teatro participativo. Por ser el cuerpo del espectador parte constitutiva de la obra, en un trabajo anterior definimos a la instalación como "arte de la presencia".<sup>4</sup>

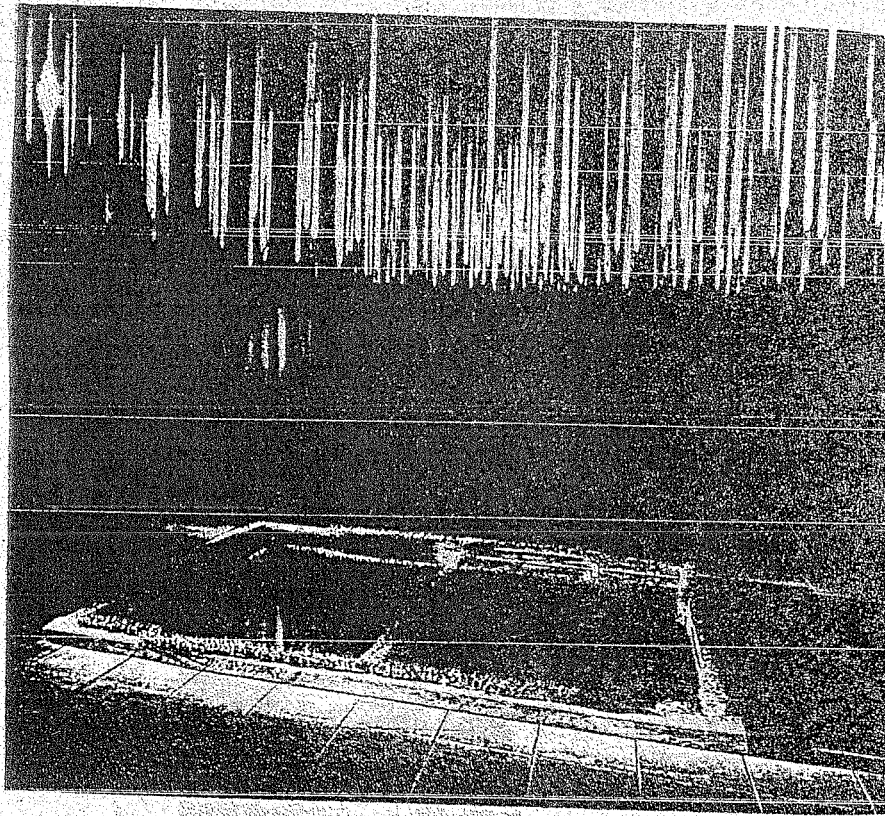
En la instalación *Todo tiene sentido...* de Marta Ares el espectador debía atravesar estrechos pasillos —tratando de no tocar las bateas llenas de agua de las que salían puntas afiladas— para llegar al centro de las mismas. Allí la artista había colocado un "señuelo", un texto que sólo podía leer quien se animara a internarse en la obra.<sup>5</sup>

En *Recordando a Damocles*, Nora Correas invitaba al espectador a espiar por debajo de afilados elementos metálicos que simulaban espadas, para ver su

<sup>4</sup> El texto de Ares decía: "Todo tiene sentido. Hasta que me levanto al día siguiente. Anoche, en sueños, maté a dos personas. El problema era dónde poner la sangre. Eso es mucho más cómodo que la mayoría de las cosas que debo hacer durante el día. Por ejemplo, decirte que te amo".



32. Marta Ares. *Todo tiene sentido...* Instalación, 1994. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.



33. Nora Correas. Recordando a Damocles, instalación, 1994.  
Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

figura reflejada en un espejo. Sólo quien aceptara la propuesta de la artista, y venciera el temor de resultar agredido, podía ver la obra completa, mientras que aquel que no lo hacía quedaba con una información parcial de ésta. Vista desde afuera, la obra no descubría todos sus aspectos. En efecto, no llegaba a darse la situación *ergonal* del espectador, el ser éste parte del fenómeno viéndose reflejado, junto a las "espadas", sobre la superficie de un espejo.

#### LA MUERTE DE LA TRAGEDIA

Para entender por qué, según Nietzsche, se produce la muerte de la tragedia, debemos tener presente cómo nace. En el capítulo séptimo de *NT* se explica que este género, como ya vimos, tiene su origen en la música; concretamente, en el ditirambo (género lírico coral), en el sátiro coreuta dionisiaco que danza y comenta lo que va sucediendo, bajo la sanción del mito y del culto.

Si la importancia del coro es indiscutible, no resulta tan claro su significado. Nietzsche no está de acuerdo con una interpretación "política", que acaso provenga de la *Poética* de Aristóteles (1456 a 27), donde se dice que el coro representa al pueblo frente a la zona principesca de la escena. Esta explicación, "que a más de un político le parece sublime" (*NT*, p. 73), nos aparta de los orígenes religiosos de la tragedia, que excluye cualquier antitesis entre pueblo y príncipe. Tampoco está de acuerdo Nietzsche con la interpretación "tosca" y "no científica" de Schlegel, quien ve en el coro un compendio del "espectador ideal". De mayor respeto le parece la intuición de Schiller, para quien el coro sería un "muro viviente tendido por la tragedia a su alrededor para aislarse nítidamente del mundo real y preservar su suelo ideal y su libertad poética" (*NT*, p. 76). La función de la tragedia sería, en este caso, destacar el ser ficcional de la obra. Así, como señala Nietzsche, la introducción del coro "es el paso decisivo con el que se declara abierta y lealmente la guerra a todo naturalismo en el arte" (*NT*, p. 76). Precisamente, la disminución de la importancia del coro en Eurípides correría paralela con el valor que en sus obras tiene el naturalismo.

Si la tragedia nace del espíritu de la música, su ocaso coincide con la desaparición de tal espíritu; muere por la pérdida de equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco, por exceso de lo apolíneo, por terror hacia lo dionisiaco. El "pecado original" de Occidente es haber tapado con lo apolíneo lo dionisiaco, es haber olvidado el trasfondo dionisiaco de la existencia.

Nietzsche descubre que la tragedia no muere de muerte "natural", a edad avanzada, como otros géneros sino que muere "suicidándose", de manera trágica, podríamos decir en el sentido más común de la palabra. La agonía de la tragedia está en la obra de Eurípides y su asesino es Sócrates, adversario de Dionisos y "héroe del drama apolíneo". Es sabido que Sócrates se abstenía de concurrir al teatro, salvo cuando se trataba de obras de Eurípides, quien, según la leyenda, era ayudado por el filósofo a escribirlas. De este modo, "Sócrates trae la leña y Eurípides prende el fuego". El único género entendido por Sócrates habría sido la fábula esópica, por la racionalidad de sus argumentos. Por otra parte, se dice que Platón, para convertirse en alumno de Sócrates, tuvo que quemar los poemas que había escrito.

En la tragedia de Eurípides, el coro se encuentra reducido a su mínima expresión en favor del *lógos*. Al igual que en la filosofía, predomina el hombre teórico. De acuerdo a este "socratismo estético", todo debía ser explicado, argumentado, racionalmente reasegurado. Todo tenía que ser inteligible para ser bello. Los prólogos de Eurípides, que solían ser dichos por una divinidad que garantizaba la realidad del mito, son ejemplos de la valoración de métodos racionalistas que quitan a la obra el efecto de tensión. Mientras la tragedia esqui-  
lo-sofoclea empleaba los recursos más ingeniosos para poner en manos del espectador los hilos necesarios para la comprensión, Eurípides preferirá el *deus ex machina*\* para asegurarle al público el destino de sus héroes. Se podría decir

\* Figura divina que por medio de un mecanismo era sacada a la escena al final de las obras para provocar el desenlace.

que, como Descartes, no fue capaz de demostrar la realidad del mundo empírico más que apelando a la veracidad de Dios.

En las tragedias de Eurípides, como por ejemplo *Medea*, se llega a una representación más naturalista, en la que el espectador ya no se funde con la representación. En lugar del éxtasis dionisiaco se impone una suerte de debate público con "fríos pensamientos" y "afectos igneos" expuestos de una manera "sumamente realista", que en modo alguno sumerge al espectador "en el éter del arte" (NT, p. 111). El personaje de Eurípides se caracteriza por ser "de corazón agitado, de cabellos erizados; traza el plan como pensador socrático, lo ejecuta como actor apasionado" (NT, p. 111). Ya no asume con nobleza su destino trágico; sin aura de nobleza, despliega una serie de explicaciones retóricas para defender su posición.

La muerte de la tragedia produjo, según Nietzsche, un vacío enorme. El género que le sigue es la comedia ática nueva. No es casual que sus cultores veneraran a Eurípides. Filemón decía que él hubiera podido dejarse matar con tal de ir a ver a Eurípides al otro mundo.

### 3. La voluntad de poderío

Tan importante como *El nacimiento de la tragedia* resulta para la Estética una obra del tercer período de Nietzsche, *La voluntad de poderío* o *Voluntad de poder* (VP), según las traducciones.<sup>7</sup> A diferencia de aquel temprano texto se impone aquí un estilo fragmentario. Según Maurice Blanchot, el habla fragmentaria de Nietzsche obedece a una motivación profunda: está en relación directa con la muerte de Dios y con su concepción del mundo como un texto al que hay que interpretar infinitamente.<sup>8</sup>

Todos los temas principales de Nietzsche se dan cita en esa obra póstuma: la doctrina del eterno retorno, la necesaria renovación de los valores, el "Dios ha muerto", el nihilismo, la crítica a la religión y a la moral cristianas que había afirmado en *El anticristo*.<sup>9</sup> El cristianismo es visto como factor de decadencia: el creyente es un ser dependiente, que no se pertenece a sí mismo, contrario a aquel que ejerce la voluntad de poder. La obra se orienta hacia una "filosofía de la vida", hacia una nueva condición de felicidad del hombre, para lo cual resulta imprescindible, según Nietzsche, corroer los fundamentos de la civilización occidental y cristiana y alcanzar nuevos valores que inauguren una nueva civilización. Para nombrar al protagonista de esos cambios, Nietzsche se vale del término —ya utilizado por Herder y Goethe— *Übermensch* (superhombre o ultrahombre), capaz de ejercer la voluntad de poder (*Wille zur Macht*). Si bien Nietzsche no acuñó la palabra, el hecho es que se ha hecho famosa por el sentido que él le dio.

En la magna empresa de la transmutación de los valores, el arte y el artista tendrán un papel crucial. En este sentido, autores como Heidegger reconocerán en "La voluntad de poderío" una vuelta al *Nacimiento de la tragedia*, en cuanto que allí el arte es considerado "la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida".

El significado —nada fácil de entender— de la palabra "voluntad" en Nietzsche nos aparta del significado habitual de "apetencia", de algo que se dirige a una meta, como podría ser la felicidad o el placer. Dice Heidegger:

[...] el poder no puede nunca ser antepuesto a la voluntad, como si el poder fuera algo que pudiera ponerse de antemano fuera de la voluntad. Puesto que la voluntad es resolución a sí mismo en cuanto dominar más allá de sí, la voluntad es el poderío que se da poder a sí como poder."

"Voluntad de poder" no es querer algo particular; la expresión hace referencia a la esencia del ente, de allí que "voluntad de poder" sea siempre voluntad esencial. "Poder" no se refiere a algo que se añada a la voluntad sino que es una "aclaración de la esencia de la voluntad misma". "Voluntad de poder" equivale entonces a "voluntad de voluntad", según aclara Vattimo:

Poderío no es otra cosa que posibilidad de disponer de algo, es decir, posibilidad de querer. Querer el poderío significa querer querer. Ha de preferirse la fórmula "voluntad de voluntad" porque hace resaltar un aspecto decisivo de la concepción nietzscheana del ser: que la voluntad quiera sólo querer significa que ella es puro querer sin algo "querido"; la voluntad está sola, no tiene ningún término al cual tender más allá de sí misma.<sup>10</sup>

Para Nietzsche, la moral debería estar fundada en la "voluntad de poder", que no es la de los débiles y fracasados sino la de los que luchan por no permanecer aferrados a prejuicios y fundamentalismos. Si bien el poder es asimilado por Nietzsche con frecuencia a la fuerza, no siempre ésta queda determinada de manera precisa. Podríamos relacionarla con la capacidad de actuar implícita en la palabra griega *dynamis* según el sentido dado por Aristóteles.

Lo cierto es que los seres fuertes que Nietzsche concibe son en realidad los más moderados, los que no tienen necesidad de principios de fe extremos pues no temen, sino aman, una buena parte de azar, de contradicción y de absurdo del mundo; son los que no tienen miedo de las desgracias porque están seguros de su poder, los que aceptan las cosas problemáticas y terribles tal como son. Esos seres, superhombres o ultrahombres, son una transfiguración del hombre y se encuentran ejemplificados en los artistas, y de ninguna manera en quienes ejercen autoritariamente el poder o en los "humanos demasiado humanos".

#### SUPERIORIDAD DEL ARTE Y DEL ARTISTA

En "La voluntad de poderío como arte" (libro tercero de VP), Nietzsche declara la superioridad del arte al compararlo con la moral y la filosofía. Dice explícitamente:

Nuestra religión, nuestra moral y nuestra filosofía son formas de la decadencia del hombre. El "movimiento opuesto" es el "arte" (VP, p. 429).

el poder = el término = el poderío  
Voluntad de voluntad  
Fuerza

En el artista se refleja la vida del modo más transparente; por este motivo justifica Nietzsche su superioridad. Dice Heidegger:

Vida es la forma del ser que nos es más conocida. La más íntima esencia del ser es la voluntad de poder. En el ser artista encontraremos el modo más transparente y conocido de la voluntad de poder. Puesto que de lo que se trata es de la aclaración del ser del ente, la meditación sobre el arte tiene dentro de ella una preeminencia decisiva (VP, p. 74).

Más que cualquier otra manifestación humana, el arte expresa la fuerza creativa de la voluntad de poder, fuerza que supone autosuperación o, como a veces dice Nietzsche, *sublimación*.

Los artistas conforman "lo más alto en la especie humana", son lo contrario de la mediocridad, de la conformidad a lo establecido: son "animales vigorosos" que aspiran a erigir una nueva tabla de valores; sienten el sentido de los acontecimientos en perfecta coincidencia con el sentido de la propia vida; tienen conciencia del eterno retorno y así pueden reducir el valor del hombre sin convertirlo en pequeño ni débil.

Podríamos decir que el superhombre es el hombre dionisiaco, el que ha logrado disciplinarse a sí mismo sin perder la libertad; su disciplina es la consecuencia de la máxima libertad. "Libertad" y "disciplina" resultan entonces términos sinónimos.

Si el superhombre se manifiesta en el artista, la "voluntad de poder" se manifiesta en el arte, abierto en todos los sentidos. No tiene éste ninguna pretensión de alcanzar soluciones finales o definitivas. El arte es hermenéutica. Precisamente por esto, no es aceptable, para Nietzsche, que sea catarsis, cualquiera sea la interpretación que se dé a la doctrina aristotélica. El arte no tiene por fin calmar las pasiones mediante un desahogo momentáneo; tampoco aplacarlas con el auxilio de la razón. Esto sólo sería posible si el arte se moviera hacia una solución final. Nada mejor que él para ver la realidad del mundo como juego de apariencias y de perspectivas abiertas. Lo que se ha llamado "mundo verdadero" no es, pues, más que una fábula, una ilusión positivista. Cada interpretación tiene y abre perspectivas, es una interpretación entre otras, y nada más. En *Más allá del bien y del mal* dice Nietzsche: "suponiendo que también esto sea nada más que interpretación [...] bien, tanto mejor" (af. 24). Pero este perspectivismo no significa que la misma teoría que afirma la pluralidad de las perspectivas niegue la elección. Nietzsche elegirá la fuerza y la creatividad, no la debilidad y el resentimiento.

El arte es, en síntesis, el mejor modelo de la "voluntad de poder". La fuerza creadora del arte —que está detrás de la idea de "poder"— hará que Nietzsche conceda a los artistas "mayores derechos que a todos los filósofos que hayan existido" (VP, p. 444). La filosofía sería una forma de decadencia porque ha postulado la existencia de un mundo ideal, y ha considerado al mundo material como carente de valor. Ese mundo ideal de inspiración platónica conduce a un nihilismo pasivo o reactivo (no activo).

¿Cuál es la principal diferencia entre el nihilismo pasivo y el nihilismo ac-

tivo? En el primero, el sujeto reconoce la insensatez del devenir y desarrolla un sentimiento de pérdida y de odio por la vida; en el segundo, reconoce esa insensatez, se instala en ella y crea nuevos valores. Así el superhombre, encarnado en el artista, crea.

Al artista lo mueve una fuerza superior contraria a la voluntad de negar la vida. Es un ser "anticristiano, antibudista y antinihilista" por excelencia. No es dócilmente domesticable, "como el mediocre europeo de hoy" sometido al Estado y a la Iglesia, agrega Nietzsche.

Nietzsche concibe la idea de un "filósofo-artista", opuesto al filósofo nihilista, idealista, platónico, cristiano, que defiende el sentido de este mundo frente a toda especulación transmundana. El "filósofo-artista", opuesto a Sócrates (y al filósofo optimista que cree en la ciencia y en el progreso), encarna, para Nietzsche, al tipo de filósofo dialéctico, antimístico, defensor de las apariencias y de las interpretaciones.

El arte tendrá, para Nietzsche, más valor que la verdad pues la verdad es "fea" y no es posible vivir con ella. Siendo "mentira", el arte es imprescindible para no perecer a causa de la verdad.

Por nuestra parte necesitamos de la mentira para conseguir la victoria sobre esta realidad, sobre esta "verdad", o sea, para vivir... El hecho de que la mentira se necesite para vivir forma parte de este terrible y enigmático carácter de la existencia (VP, p. 461).

En *Genealogía de la moral* dirá Nietzsche que en el arte la mentira se santifica y que la voluntad de engaño "tiene a su favor la buena conciencia" (aforismo 25). Por lo demás, el mentir y la voluntad de disfrazarse sin mala conciencia son las características positivas del arte en *La gaya ciencia*.

En más de una ocasión entonces Nietzsche presenta la idea de que el arte es lo que hace posible la vida, es el gran estimulante de la vida. No enseña resignación ni promueve la pasividad. Su efecto es tónico, no sedante o narcótico. Si bien el artista —tal como lo encontramos en la tragedia— percibe el carácter terrible y enigmático de la existencia, igual "lo vive y lo desea vivir" (VP, p. 462). Esto es así porque él es un animal vigoroso, poseedor del instinto de poder.

El arte es esencialmente afirmativo, porque da muestras de poder, de la afirmación de la existencia. De allí que el concepto de "arte pesimista" sea para Nietzsche una contradicción. Además de afirmativo, el arte es comunicativo. Es "el más alto punto de comunicabilidad entre las criaturas" (VP, p. 438).

#### NIETZSCHE, CRÍTICO DE ARTE

No podemos dejar de destacar que en su obra póstuma, Nietzsche se perfila también como crítico de arte. Se pregunta si el arte es consecuencia de la insatisfacción ante lo real, o bien si él expresa el reconocimiento de la felicidad disfrutada. En el primer caso, se ubicaría la literatura del *Sturm und Drang* que él critica; en el segundo, el dithirambo. De acuerdo a Nietzsche, el artista románti-

co crea su obra sólo por descontento y, por lo tanto, por espíritu de resentimiento y de venganza. Así lo haría Wagner con su sentimentalismo exagerado.

Nietzsche descubre en la tragedia el nexo que une la voluntad de poder y el "gran estilo" caracterizado por el exceder, por el transgredir. El "gran estilo" del arte trágico muestra "deseos fuertes y aparentemente contradictorios" (VP, p. 456) y llega a las últimas consecuencias de las cosas. La profundidad del artista trágico "consiste, en suma, en que su instinto estético otea las consecuencias más lejanas, que no se encierra por miopía en las cosas más próximas..." (VP, p. 461).

Del modelo de la tragedia, Nietzsche extrae argumentos para juzgar al arte en general. En el párrafo 794 (VP, pp. 430-431) encontramos los siguientes:

- La "embriaguez" como "alto sentimiento de poderío" que produce cambios en las sensaciones de espacio y tiempo, abarcándose con la mirada lejanías enormes.
- La centralidad del cuerpo que el ascetismo y la moral platónico-cristiana habían objetado.
- La "sensualidad inteligente" que permite que el ojo se afine "para percibir muchas cosas pequeñas y fugaces".

El arte es, para Nietzsche, "sensualidad inteligente" —o apariencia lúcida, en nuestra expresión— porque la obra de arte nos hace comprender algo "mediante la mínima ayuda, la mínima sugestión".

Debemos notar, asimismo, que la sexualidad no está ausente en los argumentos críticos nietzscheanos. En efecto, hay relación entre el placer estético y la excitación sexual.

Primavera, danza y música; todo esto es la realidad de los sexos, y aquella "infinitud dentro del pecho" de que se habla en el *Fausto* (VP, p. 431).

Los artistas disfrutan de una especie de "juventud y de primavera", embriagados por la vida: no podría ser artista el hombre docto, "disecado".

Los artistas de valor son "consecuencia de un temperamento fuerte, exuberante"; se trata de animales vigorosos, sensuales; no se puede pensar —sin un cierto estado de enardecimiento del sistema sexual— en Rafael... Hacer música es también un modo de hacer hijos, la castidad es solamente la economía de un artista (VP, p. 431).

Nietzsche critica a los artistas de su tiempo, comparándolos con mujeres histéricas. Están inmersos en el estado de ánimo del cristianismo, transformando en dramático lo más mínimo. También critica la falta de grandeza de Victor Hugo y de Richard Wagner. Del primero, destaca su gran charlatanería; del segundo, su pretendido virtuosismo. Cuando Wagner es mostrado y venerado como "modelo", "mi impaciencia llega al colmo", confiesa Nietzsche (VP, p. 451). Para él, la música dramática de Wagner es, simplemente, "mala música".

Nietzsche se separa de Wagner, su gran amigo de otros tiempos, cuando cree que por él la música ha sido despojada de su carácter afirmativo, pasando a ser música de la decadencia. El músico "ya no toca la flauta de Dionisos". Su obra, teñida de nacionalismo y de cristianismo, resulta una evasión del mundo, no una transfiguración de éste. Observa Nietzsche que, como si sirviera bebidas que emborrachan para provocar grandes emociones, Wagner hace creer al público que los ha embriagado la música.

#### 4. La influencia nietzscheana

A pesar de que Nietzsche reconocía ser poco sensible a la plástica (y cuando va a Florencia lo hace por la ciudad y no por amor a la pintura), su pensamiento tuvo repercusión en las artes plásticas del siglo XX. Las dos primeras manifestaciones de ese siglo donde se percibe su influencia son la pintura metafísica y el surrealismo.

Declara Giulio Carlo Argan que la cultura alemana de las dos primeras décadas del siglo XX están dominadas por Nietzsche,<sup>14</sup> y reconoce, en particular, su influjo en la obra de Max Ernst. En efecto, es el surrealismo el movimiento que —luego del dadaísmo— ejerce de modo elocuente la crítica a la razón, a la lógica que "se enrosca sobre sí misma y acaba por morderse la cola" (NT, p. 130), como decía Nietzsche.

#### LA PINTURA METAFÍSICA

Ya Benjamin había descubierto, en su ensayo "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea",<sup>15</sup> que un rasgo esencial de esa tendencia es su desconfianza en la suerte de la humanidad europea y encuentra que esa desconfianza tiene antecedente en Nietzsche. Pero la influencia del filósofo no sólo alcanza al surrealismo: Giorgio de Chirico la reconoce en su pintura metafísica, al develar allí del *non-senso della vita*, por sobre el ordenamiento estrictamente "apolíneo" o racional.

El arte se liberó gracias a los filósofos y poetas modernos. Schopenhauer y Nietzsche fueron los primeros en enseñar el hondo significado del "no sentido" de la vida, y en enseñar cómo ese sin sentido podía transformarse en arte.<sup>16</sup>

La importancia de Nietzsche se vuelve más precisa en la atmósfera (*Stimmung*) de misterio y soledad característica de los cuadros del pintor italiano. No es el amanecer ni el mediodía el momento —mágico— que él registra. Son las sombras del fin de la tarde otoñal las que mejor reflejan la atmósfera "metafísica". Afirmar De Chirico:

Lo verdaderamente nuevo que descubrió Nietzsche es una poesía extraña y honda, infinitamente misteriosa y solitaria, que surge de la atmósfera de una tarde de otoño, cuando el tiempo está claro y las sombras son más largas que en verano. Puede hacerse esta experiencia extraordinaria en las ciudades italianas y en algunas otras del Mediterráneo, tales como Niza; pero la ciudad italiana por excelencia, en cuanto a la manifestación del fenómeno, es Turín."

La atmósfera de la tarde otoñal, con las sombras que se alargan porque el sol comienza a estar más bajo, es *leit motiv* de la pintura metafísica. En esas sombras del crepúsculo, los cuerpos se disuelven, pierden materialidad, como si el "principio de individuación" comenzara a resultarles extraño. Recordemos que, en *Así habló Zaratustra*, indica Nietzsche que el "amanecer" es el momento en el que el maestro se pone en camino y avanza hacia la nada, la muerte de Dios. Es éste el momento del "mediodía", el de la inmovilidad total, la hora "en que ningún pastor toca la flauta", "la hora sin sombra" (Borges), un momento de silencio total. Luego, Zaratustra se pone de nuevo en camino hacia el "crepúsculo", que señala el momento de la disolución de las subjetividades en el inevitable proceso del eterno retorno.

También reconoce De Chirico la influencia de Schopenhauer, quien aconsejaba no poner las estatuas sobre pedestales demasiado altos, sino colocarlos sobre zócalos bajos para que el hombre de mármol pudiera hallarse en el mismo nivel de los paseantes y pareciera así "caminar con ellos". Sobre zócalos bajos serán representadas las estatuas en las pinturas metafísicas del artista italiano, así las sombras de esas estatuas tendrán un protagonismo mayor. A través de las estaciones, en la soledad de la estatua, el tiempo no producirá más que un sólo fruto: la sombra. Y esta sombra constituye, según De Chirico, "la vida" de la estatua, su "movilidad mágica".

#### ACTUALIDAD DE NIETZSCHE

En un primer momento, el impacto de Nietzsche se dio más en el plano de lo literario o de la crítica de la cultura que en el plano estrictamente filosófico. A primera vista, la forma poética o aforística de sus textos, tanto como sus contenidos (crítica a la moral, a las ideas religiosas, a los prejuicios de la cultura), no permitieron reconocer su importancia dentro de la ontología o de la metafísica.

Fue Heidegger quien, en sus dos volúmenes sobre Nietzsche, marcó un hito fundamental. La interpretación posterior del pensamiento nietzscheano será consecuencia de la decisiva lectura heideggeriana. Considera Heidegger que Nietzsche es un pensador esencialmente metafísico, que centra su atención en el problema más antiguo de la filosofía —el del ser— aunque con él la metafísica llega a su fin. Nietzsche se presenta así como el primer nihilista verdadero. "La esencia del nihilismo —dice Heidegger— es la historia en la cual del ser ya no queda más nada".

Podríamos resumir diciendo que, por el fermento de sus ideas, y más allá

la importancia que pueda tener como representante de una época, Nietzsche es un filósofo actual. Su pensamiento ha interesado y sigue interesando a filósofos de distintas orientaciones y nacionalidades. En Alemania, además de Heidegger, encontramos a Jaspers, Habermas, Horkheimer, Adorno; en Francia, a Lefebvre, Deleuze, Blanchot, Derrida, Onfray; en Italia, a Banfi, Vattimo, Cacciari; en los Estados Unidos, a Danto; en los países de habla hispana, a Trias, Bunge, Astrada, Sobrevilla.

Si bien no podemos hablar de una "escuela" nietzscheana, el influjo que ha ejercido el pensamiento del filósofo es vivo y permanente, sobre todo en la orientación hermenéutica de la filosofía (Gadamer, Ricoeur, Vattimo, Pareyson), atenta a la historicidad y al replanteo del problema de la verdad y del ser desde la centralidad del sujeto.

En el plano de la Estética, una importante línea de la reflexión contemporánea prolonga la idea nietzscheana del arte como lugar privilegiado del pensamiento y de la acción, una alternativa de existencia humana "positiva", activa, fuerte, sana, no infectada de nihilismo. La filosofía de Nietzsche acarrea, para el artista, el premio y el castigo simultáneos de un "arte sin verdad", exasperadamente vital y necesario.

En síntesis, si Hegel sintió en su época la muerte del arte (o, más exactamente, el carácter de pasado del arte), Nietzsche verá en el arte "eso por lo que la vida merece ser vivida", la única justificación de la existencia humana. El arte redime al hombre porque le permite ver el carácter terrible y enigmático de su existencia. Pero si bien muestra lo terrible, su efecto es tónico; aumenta la fuerza, por eso no puede haber arte pesimista.

Debemos agregar que, en el plano de la moral, es evidente la influencia de Nietzsche en autores como Gilles Lipovetzky. En *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, muestra la inoperancia del "deber ser" en nuestras sociedades. Ya no hay deberes universales y obligatorios que dirijan las conductas, imperativos que superen el círculo de los intereses individuales. Cada uno debe encontrar la verdad "para uno". Pero el individualismo posmoralista no es sinónimo de egoísmo. La preocupación ética no queda anulada; genera en lo más profundo un "altruismo indoloro" que desoye el imperativo categórico y postula una ética de solidaridad "intermitente" —que se hace sentir cuando se requiere de ella— compatible con la primacía del ego.

Es indudable asimismo que todo el discurso de la posmodernidad se vincula, de una manera u otra, con el pensamiento de Nietzsche. Las citas a sus textos son ineludibles, dado su cuestionamiento al cartesianismo, al cientificismo y al positivismo; es decir, dada la distancia crítica que él impuso en el pensamiento occidental como pensamiento del fundamento, de las estructuras estables del ser. Para decirlo brevemente: Nietzsche es el precursor indiscutido del "fin de las ideologías", quien pone en nuestras manos los elementos teóricos necesarios para pensar en el fracaso de la modernidad.

David Sobrevilla presentó esta pregunta circunscripta: "¿Qué puede aprender el pensamiento latinoamericano de Nietzsche?" Responde comentando afirmaciones de Leopoldo Chiappo, quien sostenía que Nietzsche no es

To win  
Proven

un autor más, sino que representa un alto nivel de conciencia sobre el porvenir del hombre latinoamericano. Concluye Sobrevilla que la crítica a la tradición occidental que emprende Nietzsche no puede sino afectar a nuestros pueblos periféricos.

### Fragmentos seleccionados

#### Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*

introducción, trad. y notas Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1981  
trad. Eduardo Ovejero y Maury, Aguilar, Buenos Aires, 1947

Cuando en 1872, contando con veintisiete años, Nietzsche publica su primer libro, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, se inicia el camino de soledad intelectual que recorrería durante toda su vida. La obra conmociona el ambiente académico. ¿Cómo alguien podría atreverse a hablar mal de Sócrates y Platón?

En una carta dirigida a su amigo Rohde, de febrero de 1870, dice Nietzsche: "Ciencia, arte y filosofía crecen ahora tan juntos dentro de mí, que en todo caso pariré centauros". Y un centauro es, precisamente, *El nacimiento de la tragedia*, obra en la que se cruzan temas tan diferentes como el arte, el sentido trágico de la vida o la ingenuidad del científico que no ve cómo, llegada a sus límites, "la lógica se enrosca sobre sí misma y acaba por moderarse la cola" (NT, p. 130).

A la primera edición alemana de *El nacimiento...* (1872) seguiría otra tres años después, en las que se incorporan algunas correcciones. En la (tercera) edición de 1886, se cambia el título, que pasa a ser *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (en lugar de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*), y se agrega un "Ensayo de autocrítica", donde reniega de las influencias de Schopenhauer y de Wagner. Es esta edición, compuesta por veinticinco capítulos, la que seguiremos en esta oportunidad. El lenguaje de Nietzsche no es académico sino poético, intuitivo. No habla al lector culto sino al público en general.

#### El instinto apolíneo y dionisiaco

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 dionisiaco: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente. Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen percep-

tibles 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: 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": hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la "voluntad" helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática (pp. 40-42).

#### La magia de lo 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. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto. De flores y guirnaldas 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. Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la "moda insolente" han establecido entre los hombres. Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial. Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños se veía caminar a los dioses. 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 (pp. 44-45).

### La necesidad de los seres olímpicos

[...] Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses: esto hemos de imaginarlo sin duda como un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la alegría: a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso. Aquel pueblo tan excitable en sus sentimientos, tan impetuoso en sus deseos, tan excepcionalmente capacitado para el sufrimiento, ¿de qué otro modo habría podido soportar la existencia, si en sus dioses ésta no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior? (p. 53).

### Nietzsche, Friedrich. *La voluntad de poderío*

trad. Anibal Froufe, prólogo Dolores Castrillo Mirat, Madrid, EDAF, 1994 (v. or. 1911)

Este trabajo póstumo de Nietzsche es parte de un proyecto (inacabado) que él comenzara en la última etapa de su producción. En la tarea de articulación de los fragmentos que la componen participó su hermana Elizabeth, quien no siempre entendió las ideas del filósofo ni mantuvo el debido respeto a su obra.

La publicación que presentamos está compuesta por cuatro libros y un prefacio en el que Nietzsche declara: "Lo que cuento es la historia de los dos próximos siglos. Describo lo que sucederá, lo que no podrá suceder de otra manera: la llegada del nihilismo. Esta historia ya puede contarse ahora, porque la necesidad misma está aquí en acción".

Los párrafos seleccionados pertenecen a la Sección VI del libro III ("Fundamentos de una nueva valoración"). El título de esa sección es "La voluntad de poderío como arte".

### Los artistas

Los artistas de valor son consecuencia de un temperamento fuerte, exuberante; se trata de animales vigorosos, sensuales; no se puede pensar —sin un cierto estado de enardecimiento del sistema sexual— en Rafael... Hacer música es también un modo de hacer hijos; la castidad es solamente la economía de un artista; en todo caso, en los artistas la fecundidad cesa al mismo tiempo la fuerza generativa... Los artistas no suelen ver ninguna cosa como es sino más plena, más simple, más fuerte; para esto tienen que disfrutar de una especie de juventud y de primavera, de una especie de embriaguez habitual en la vida (p. 431).

### Efecto tónico del arte

Todas las artes también tienen un efecto tónico, aumentan la fuerza, aumentan el placer (el sentimiento de fuerza), excitan todos los más sutiles recuerdos de la embriaguez; hay una memoria particular que desciende en tales estados de ánimo; entonces retorna un lejano y fugitivo mundo de sensaciones (p. 437).

### El más alto grado de comunicabilidad

El estado de ánimo estético se diferencia por una extraordinaria riqueza de medios con qué comunicarse, al mismo tiempo, con la extrema susceptibilidad para los estímulos y los signos. Éste es el punto más alto de la comunicabilidad y de la transmisibilidad entre criaturas vivas; es la fuente del lenguaje. Aquí las lenguas tienen su solar nativo; tanto las lenguas de los sonidos como las de los gestos y las de las miradas. El fenómeno de plenitud es siempre el principio, nuestras facultades han sido sutilizadas por facultades más plenas. Pero aún hoy se oye con los músculos, y también puede leerse (p. 438).

### El gusto por lo trágico

Considerando el problema en general, resulta que la predilección, por las cosas enigmáticas y terribles es un síntoma de fuerza, mientras que el gusto por lo gracioso y lo decorativo es patrimonio de los débiles y los delicados. El gusto por la tragedia distingue a las épocas y a los caracteres fuertes: su "non plus ultra" es acaso *La divina comedia*. Son los espíritus heroicos los que se afirman a sí mismos en la crueldad trágica: son lo suficientemente duros como para sentir el sufrimiento como placer.

Admitiendo, por el contrario, que los débiles pretendan el goce de un arte que no fue creado para ellos, ¿qué harán para adaptar a su gusto la tragedia? Introduciremos en ella, para interpretarla, "sus propias apreciaciones", por ejemplo, el "triumfo del orden moral en el mundo", o la doctrina de la "falta de valor de la existencia", o "la invitación a la resignación" (o, igualmente, una descarga de emociones, mitad médica, mitad moral, a la manera de Aristóteles). Finalmente, el arte de lo terrible, excitando los nervios, puede adquirir valor como estimulante en los débiles y en los agotados: tal es hoy, por ejemplo, la razón por la que es tan apreciado el arte de Wagner (p. 460).

### No hay arte pesimista

Lo que es esencial en el arte es su perfeccionamiento de la existencia, su provocar, la perfección y la plenitud; el arte es esencialmente la afirmación, la bendición, la divinización de la existencia... ¿Qué significa un arte pesimista? ¿No es hasta cierto punto una contradicción? Claro que lo es. Schopenhauer se equivoca cuando pone ciertas obras de arte al servicio del pesimismo. La tragedia, precisamente, no enseña "resignación"... Representar las cosas terribles y enigmáticas, a las que no teme, es ya en el artista un instinto de poder y de soberanía. No existe un arte pesimista. El arte debe ser afirmativo [...] (p. 445).

## Bibliografía

## FUENTES

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual), Madrid, Alianza, 1981.

———. *La voluntad de poderío* (trad. Aníbal Froufe, prólogo de Dolores Castriello Mirat), Madrid, EDAF, 1994.

## OBRAS DE REFERENCIA

Burgos, Elvira. *Dionísio en la filosofía de joven Nietzsche*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1993.

Cacciari, Massimo. *Desde Nietzsche: tiempo, arte, política*, Buenos Aires, Biblos, 1994.

———. *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

Colli, Giorgio. *Después de Nietzsche*, Barcelona, Anagrama, 1987.

Cragolini, Mónica. *Nietzsche, camino y demora*, Buenos Aires, Biblos, 2003.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1971.

Derrida, Jacques. *Espolones: los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pre-textos, 1981.

Fink, Eugen. *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza, 1984.

Foucault, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995.

Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 1981.

Habermas, Jürgen. *Sobre Nietzsche y otros ensayos*, Madrid, Tecnos, 1982.

Heidegger, Martin. "La voluntad de poder como arte", en *Nietzsche I*, Barcelona, Destino, 2000.

Jimenez, Marc. Jimenez, Mark. "Nietzsche et le miroir grec", en *Qu'est-ce que l'esthétique*, París, Gallimard, 1997.

Santiago Guervós, Luis E. de. *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid, Trotta, 2004.

Sobrevilla, David. "Nietzsche en la actualidad", en *Repensando la tradición occidental*, Lima, Amaru, 1986 (pp. 241-333).

Valverde, José María. *Nietzsche, de filólogo a Anticristo*, Barcelona, Planeta, 1994.

Vattimo, Gianni. *Introducción a Nietzsche*, Barcelona, Península, 1990.

———. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1989.

———. *El sujeto y la máscara*, Barcelona, Península, 1989.

———. "Arte e identidad. Sull'attualità dell'estetica di Nietzsche", en *Revue Internationale de Philosophie*, Bruselas, 1974, N° 28, pp. 353-390.

———. *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

## ORIENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Un buen camino de iniciación a la filosofía de Nietzsche es *La filosofía de Nietzsche* de Eugen Fink e *Introducción a Nietzsche* de Gianni Vattimo, donde figura un detalle de los estudios críticos sobre la obra del filósofo. Asimismo, en *Repensando la tradición occidental*, David Sobrevilla brinda un completo resumen de las contribuciones de autores de distintas nacionalidades en torno del pensamiento de Nietzsche.

Recomendamos, más en conexión con la Estética, el primer volumen del *Nietzsche* de Heidegger ("La voluntad de poder como arte"), como también *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche* de Luis E. de Santiago Guervós y *Nietzsche, camino y demora* de Mónica Cragolini.

Una vez realizada la primera aproximación al pensamiento estético nietzscheano, recomendamos el texto ensayístico "El dios que baila", de Massimo Cacciari, incluido en el libro del mismo nombre. Ese capítulo —con el título "Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana"— integra asimismo el libro *Desde Nietzsche: tiempo, arte, política*, con una muy cuidada traducción de Mónica Cragolini y Ana Paternostro.

Por último, aconsejamos no privarse del placer de la lectura de *El nacimiento de la tragedia*, que cuenta con una excelente traducción de Andrés Sánchez Pascual.

## Notas

<sup>1</sup> M. Cacciari, *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 89.

<sup>2</sup> La primera *Intempestiva* es un libro sobre otro libro: *La vida de Jesús* de D. Strauss, autor de éxito en su tiempo. Dice Nietzsche que su *Intempestiva* "es la maligna carcajada de un espíritu muy libre a propósito de un espíritu que se tenía por tal".

<sup>3</sup> M. Foucault. *Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1995, p. 39.

<sup>4</sup> M. Jimenez. "Nietzsche et le miroir grec", en *Qu'est-ce que l'esthétique*, París, Gallimard, 1997, pp. 263-281 (hay trad. español).

<sup>5</sup> Dice Walter Otto: "¿Por qué se desprecia tanto el mundo divino de los antiguos griegos, el cual, es cierto, se estudia con tesón científico como objeto de interés arqueológico, pero sin pensar que más allá de ello podría tener un sentido y un valor que, como todo lo grande del pasado, también a nosotros podría darnos algo? La razón principal arraiga, naturalmente, en la victoria de una religión que —en oposición a la tolerancia de todas las anteriores— se considera poseedora única de la verdad, de modo que las representaciones de todas las demás, sobre todo de la griega y romana, que hasta entonces reinaban en Europa, sólo pueden ser erróneas o execrables" (*Teofanía*, Buenos Aires, Eudeba, 1978, p. 8). Agrega Otto que en la Ilustración y en el Clasicismo alemán se gozaba con la belleza de las figuras de los dioses griegos y con la riqueza inagotable de sus mitos. Pero ellos eran vistos como "seres hermosos del país de las fá-

- 6 E. Oliveras. "La instalación, arte de la presencia", *Espacio del Arte*, Rosario, Año 2, Nº 4, 1994 (versión parcial de la ponencia "El concepto de teatralidad en la instalación", presentada en el III Congreso Internacional de Teatro, GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1994). Incluida en E. Oliveras. *La levedad del límite*, Buenos Aires, Almagesto, 2000.
- 7 F. Nietzsche. *La voluntad de poderío*, Madrid, EDAF, 1994.
- 8 Cf. M. Blanchot. "Nietzsche y la escritura fragmentaria", *Nouvelle Revue Française*, números 168-169, 1966-1967. Este artículo, ampliado, fue incorporado en *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970.
- 9 F. Nietzsche. *El anticristo*, Madrid, Alianza, 1996.
- 10 M. Heidegger. "La voluntad de poder como arte", en *Nietzsche I* (trad. Juan Luis Vermal), Barcelona, Destino, 2000. La versión original de *Nietzsche* (dos tomos) es de 1961. La obra recoge lecciones dictadas en la Universidad de Frankfurt (1936-1940) y trabajos no publicados que se extienden hasta 1946.
- 11 *Ibid.*, p. 51.
- 12 *Ibid.*, p. 51.
- 13 G. Vattimo. *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa, 1985, p. 81.
- 14 Cf. G. C. Argan. *El arte moderno*, Madrid, Akal, 1991, p. 331.
- 15 W. Benjamin. "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1971, p. 61.
- 16 G. de Chirico, *Sull'arte metafisica*, Roma, 1919, cit. por Walter Hess, *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959, p. 138.
- 17 *Ibid.*, pp. 138-139.
- 18 G. Lipovetzky. *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 133.
- 19 Cf. D. Sobrevilla. "Nietzsche en la actualidad", en *Repensando la tradición occidental*, Lima, Amaru, 1986.