

*¿Es el arte sólo cosa del pasado?
Sobre la muerte del arte y su indomable
vitalidad en el joven Nietzsche*

Joan B. LLINARES
(Universitat de València)

La notable recepción que ha tenido la publicación de la traducción castellana del nuevo libro de Arthur C. Danto *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*¹, nos brinda la oportunidad de considerar alguna de las aportaciones de la estética de Nietzsche desde la plural y oscilante situación del arte de nuestros días y de la muy diversa y discutida teorización crítica que produce. La obra de Nietzsche quizá pueda demostrar de este modo que sigue dando interesantes respuestas a las nuevas cuestiones que ahora, un siglo después de su muerte, nos planteamos. Así pues, las referencias al citado ensayo de Danto y a las tesis defendidas por este pensador y crítico de arte desean encuadrar la relectura que aquí proponemos de la obra de Nietzsche, en especial de la que escribió en sus años de juventud, en un contexto actual que nos parece suficientemente concreto y pertinente².

¹ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós, 1999. (Original inglés, *After the End of art*, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1997).

² Una primera versión de este trabajo tuvo la suerte de exponerse y debatirse en el marco idóneo de un memorable encuentro en la UIMP de Sevilla, entre los meses de marzo y abril de este año, dirigido por los profesores Nicolás Sánchez Durá y Vicente Jarque, que

En ese famoso e influyente texto sobre la situación que atravesamos, definida, en efecto, como la etapa que comienza “después del fin del arte”, el incipiente artista y reconocido filósofo y crítico de arte norteamericano se remite a un celeberrimo pasaje de la *Estética* de Hegel, en el que se afirma que, por lo que se refiere a su destino supremo, el arte es y permanece siendo para nosotros un mundo pasado, una cosa pasada, *ein Vergangenes*, esto es, algo del pasado, una realidad pretérita que carece de genuina vida en el presente.³ He aquí, pues, una primera respuesta, muy seria, a la pregunta que nos interpela. Aquí y ahora tan sólo deseamos destacar uno de los comentarios que Danto escribe al hilo de lo afirmado en ese pasaje y que tiene lugar en el seno de una interesante discusión sobre el estatuto de esa declaración cuasi profética de Hegel y sobre las posibles maneras en que se la falsearía, esto es, en que se pudiese comprobar que ese juicio del filósofo alemán estaba equivocado, o bien, por el contrario, que daba en la diana y que lo que ha sucedido desde entonces corrobora la verdad de su duro pronóstico. En tal contexto, Danto dice lo siguiente:

“El período desde Hegel hasta aquí, así como la filosofía del arte practicada por filósofos, fue singularmente estéril, con la excepción de Nietzsche, y quizás de Heidegger, quien argumentó en su epílogo de los ‘*Orígenes de la obra de arte*’ de 1950, que era demasiado temprano para saber si el pensamiento de Hegel era verdadero o falso.”⁴

De toda esta cita nos interesa subrayar una frase, “*con la excepción de Nietzsche*”, pues nos proponemos en lo que sigue exponer esa posición excepcional que, a los ojos del profesor americano, ocupa la filosofía del

llevaba por título la pregunta arriba expuesta: “¿Es el arte sólo *cosa del pasado*?” Lo hemos querido recordar porque a ello nos obliga una obvia sensación de gratitud para con los organizadores de tal ‘encuentro’ y sus participantes, muy en especial con nuestro compañero Nicolás Sánchez, verdadero gestor de esta investigación, ya que los comentarios que vienen a continuación están en deuda con él y con dicho contexto de diálogo que los generó y los posibilitó. Quisiéramos añadir que por elementales límites de espacio hemos suprimido aquí toda la segunda parte de nuestra intervención, en la que abordábamos monográficamente el problema de la muerte del arte y su atribución al pasado en los textos nietzscheanos de la denominada época media, concretamente en *Humano, demasiado humano*, *Aurora* y *La gaya ciencia*.

³ El pasaje pertenece al apartado I de la “*Einleitung*” de G. W. F. Hegel, *Vorlesungen Über die Aesthetik, I, Werke 13*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1970, p. 25.

⁴*Op. cit.* p. 53.

arte practicada por el autor del *Zarathustra*. A pesar del tono lapidario de la afirmación, tan demoledora y contundente, tan selectiva y hasta arrogante, en su citado libro no hay, al menos en nuestra lectura, ninguna indicación expresa y explícita que justifique ese singular y, en cierto modo, laudatorio juicio sobre Nietzsche. Las mínimas alusiones a su obra en las páginas restantes son intrascendentes, indirectas, prácticamente insignificantes, con lo que lo arriba afirmado con tanta autosuficiencia destaca por su escueta y aparentemente arbitraria presencia, pura aserción categórica sin prueba ni argumentos que la legitimen. Para poderlos hallar hay que ampliar el panorama, porque lo aquí dicho tal vez sí que se encuentre fundamentado en el libro que dedicó a estudiar su obra, *Nietzsche as Philosopher*,⁵ publicado originalmente en 1965, en una fecha muy *excitante* y especial, meses después de que, en abril de 1964, en la galería Stable, pudiera encontrarse con *Brillo Box* de Warhol; de haber asistido a la retrospectiva de Edward Hopper en el Whitney; y de haber leído, invitado por la Asociación Norteamericana de Filosofía en Boston, la ponencia “*The Art World*”, “el primer esfuerzo filosófico por ocuparse del nuevo arte”, en palabras de su autor.⁶ Creemos que también es útil añadir que la redacción de ese libro sobre Nietzsche tuvo lugar antes de que a finales de los años setenta comenzara a importarse de París el discurso posmodernista en los Estados Unidos.⁷ Cada uno de los elementos de ese contexto pesa en la interpretación propuesta por el profesor norteamericano. Resulta curioso comprobar, por lo demás, que el capítulo de dicho libro dedicado a exponer la filosofía del arte de Nietzsche es casi el único que está ausente en el apretado resumen que hizo su autor de toda su interpretación de la filosofía nietzscheana en su contribución al volumen V de la *Historia crítica de la filosofía occidental*, compilada por D. J. O’Connor.⁸ Hay, pues, un doble motivo, al menos, para que, al hilo de nuestra exposición, intentemos por nuestra parte dar a conocer en castellano los resultados de la lectura de Danto de esa filosofía del arte que le

⁵ Arthur C. Danto, *Nietzsche as Philosopher*. New York, Columbia University Press, 1980.

⁶ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, p. 137.

⁷ Cfr. *op. cit.* p. 156.

⁸ Arthur C. Danto, “Nietzsche”, en D. J. O’Connor (comp.), *Historia crítica de la filosofía occidental, V - Kant. Hegel. Schopenhauer. Nietzsche*. Barcelona, Paidós, 1983, pp. 218-278.

merece una atención especial por su posible fecundidad y sus características tan particulares. Nosotros empezaremos por relacionar la tesis de aquel reciente ensayo sobre la situación del arte ‘después del fin del arte’ con las reflexiones nietzscheanas en torno a la muerte del arte trágico, desarrolladas en su primera obra, y luego expondremos la filosofía del arte del filósofo alemán de la mano de la lectura que el profesor americano nos brinda, a saber, como una especie de anuncio que posibilita comprender la inaudita situación en la que nos encontramos, sobre todo a partir del llamado arte *pop*.

I. Sobre la muerte del arte en *El nacimiento de la tragedia*. ¿Narrativa maestra de una defunción o inquietante novedad disfrazada?

A. La gran narrativa maestra de la muerte del arte trágico, símbolo del destino del conjunto de las verdaderas artes

1.– Muerte del arte, muerte de Dios, muerte de la tragedia

La tesis de la *muerte del arte* o, con otras palabras, aunque no sean exactamente equivalentes, la del *fin del arte*,⁹ la tesis que a determinado concepto del arte, de la obra de arte, del artista y de la consiguiente crítica del arte le diagnostica y le admite su vigencia tan sólo *en el pasado*, pero ya no en el presente, en el que dicho concepto de arte es un cadáver, enterrado en una tumba o mausoleo, la biblioteca o el museo, es una sentencia fácil de reconocer y de asumir por todo lector de la obra de Nietzsche.

Téngase presente –dicho sea entre paréntesis– que nos hemos referido a la biblioteca en un debate sobre el arte porque, si bien Nietzsche hace consideraciones muy sugerentes sobre la arquitectura (el teatro griego, los

⁹ Danto ha hablado a menudo de “el fin del arte”, y así tituló ya un ensayo suyo en un libro editado por B. Lang que se llamaba precisamente *The Death of Art* (Nueva York, Haven Publishers, 1984). De manera autónoma y similar, y por las mismas fechas, Hans Belting publicó su libro *Das Ende der Kunstgeschichte?* (Munich, Deutscher Kunstverlag, 1983). Como reconoce el profesor neoyorquino, la idea estuvo en el aire a mediados de los ochenta, y una prueba de ello es el texto en torno a la muerte del arte redactado bajo la amplia perspectiva de la muerte de la metafísica en general por Gianni Vattimo, publicado en su libro *La Fine della Modernità* (Garzanti Editore, 1985).

templos griegos, la inexistente arquitectura proyectiva de nuestras ciudades,¹⁰ etc.), sobre la escultura (griega, de Miguel Angel, etc.) y sobre la pintura (por ejemplo, sobre Rafael y su último cuadro, *La Transfiguración*, del Museo del Vaticano,¹¹ sobre determinado grabado de Durero, “el caballero, el diablo y la muerte”,¹² sobre Claudio Lorena, etc.), aquellas artes que amó y necesitó sobremanera (“¡Qué poco se requiere para ser feliz! El sonido de una gaita. – Sin música la vida sería un error. ¡El alemán se imagina a Dios mismo cantando canciones!”¹³), las artes que practicó desde su adolescencia y a las que les dedicó la vida como creador y como crítico fueron la música y la poesía, los conciertos, los teatros líricos y la literatura, las artes, pues, de los sonidos y las palabras. Aquí hay una diferencia significativa por lo que respecta a la amplitud del concepto, pues el pensador germano no está fundamentalmente centrado en la pintura, o, si se prefiere, en las artes visuales, como sucede con Danto y Hans Belting (quienes, en sus tesis sobre el ‘fin del arte’ tratan y debaten “el arte, entendido primariamente como pintura”¹⁴), sino que en Nietzsche el arte se refiere al conjunto de todas las diferentes artes y, si se tuviera que radicalizar la afirmación, o contabilizar sus referencias, es obvio que la música y el lenguaje se llevarían la palma, no sin precisar al mismo tiempo que las meditaciones en torno a los signos y la semiótica, fundamentales ya desde 1873, recomendarían que se considerase la estética nietzscheana como una especie de ‘teoría de los lenguajes’. Tal vez esta amplitud sea un rasgo que la haga pertinente para abordar una situación como la presente, en la que parece que ya haya acabado la centralidad y la exclusividad de la pintura y proliferen las creaciones más insólitas, plurales y combinadas, con fotos, videomontajes, instalaciones, *performances*, computadoras, artesanías diversas y hasta ‘arte objetual’, con tierra, cuerpos y tatuajes.¹⁵

Como decíamos, la citada tesis no es ni extraña ni novedosa y hasta puede resultar fácilmente aceptable, no sólo por la similitud formal y

¹⁰ Cfr. p. ej. el § 342 de *La gaya ciencia*.

¹¹ Cfr. las referencias a dicho cuadro en el § 4 de *El nacimiento de la tragedia (NT)*.

¹² Cfr. NT, § 20, (ed. castellana de Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, p. 163).

¹³ *Crepúsculo de los ídolos*, ed. castellana de Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, p. 39.

¹⁴ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, p. 81.

¹⁵ Cfr. op. cit. p. 148.

estructural que se percibe en seguida entre su formulación, “la muerte del arte”, y la escalofriante constatación del *loco* del § 125 de *La gaya ciencia*, “¡Dios ha muerto!”, –que ya está sugerida y preanunciada con la anterior muerte de los dioses del Olimpo griego y, más en concreto, con las muertes de Dioniso¹⁶–, sino porque desde su primer libro, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, se habla, y bastante, tanto sobre el oscuro y arcaico problema al que se refiere ese título, el de la génesis o surgimiento a partir del coro de sátiros de ese “arte supremo”¹⁷ que para el autor es la tragedia ática, como también sobre su peculiar fin, la muerte por suicidio-asesinato de ese género artístico máximo que fue la tragedia. En ese contexto así diagnosticado de dioses muertos y tragedia muerta, que es el contexto del presente y del ahora en el que Nietzsche escribe, el de la Europa burguesa y moderna del último tercio del siglo XIX, se discute mucho sobre las posibilidades de “renacimiento” de tal arte supremo y de la cultura trágica en el seno de la cual ese arte podría florecer de nuevo, y se piensa tal “renacimiento” en concreto desde la situación musical por entonces aparentemente tan esperanzadora por la que atravesaba la cultura alemana, culminando el periplo que va de Bach a Beethoven y de éste a Wagner y a sus dramas musicales.¹⁸ He aquí, condensada en un único pasaje, la exposición del tema de la *muerte del arte*, construido ya con esta doble modalidad de *muerte de la tragedia* y *muerte de Dios*, antes de que lo veamos sufriendo todo un conjunto de variaciones:

“La tragedia griega pereció de manera distinta que todos los otros géneros artísticos antiguos, hermanos de ella: murió suicidándose a consecuencia de un conflicto insoluble, es decir, de manera trágica, mientras que todos ellos fallecieron a edad avanzada, con una muerte muy bella y tranquila. Pues si está de acuerdo, en efecto, con un estado natural feliz el dejar la vida sin espasmos y teniendo una bella descendencia, el final de aquellos géneros artísticos antiguos nos muestra un estado natural feliz de ese tipo: van hundiéndose lentamente, y ante sus miradas moribundas se yerguen ya sus retoños, más bellos, y con gesto valeroso levantan impacientemente la cabeza. Con la muerte de la tragedia griega surgió, en cambio, un vacío enorme,

¹⁶ Sobre el despedazamiento de Dioniso siendo niño, cfr. NT, § 10, p. 97.

¹⁷ NT, § 22, p. 175.

¹⁸ Cfr. NT, §§ 16-22, pp. 132, 140, 160, 162, 164, 176.

que por todas partes fue sentido profundamente: de igual modo que en tiempos de Tiberio los navegantes griegos oían en una isla solitaria el estremeceador grito “el gran Pan ha muerto”: así resonó ahora a través del mundo griego, como un doloroso gemido: “¡La tragedia ha muerto! ¡Con ella se ha perdido también la poesía! ¡Fuera, fuera vosotros, epígonos atrofiados, enflaquecidos! ¡Fuera, al Hades, para que allí podáis saciaros con las migajas de los maestros de otro tiempo!”.¹⁹

2.– Muerte del mito

En el texto de su primer libro, Nietzsche describe, antes de explicar tan lamentable pérdida de la tragedia y de la poesía, un fenómeno similar y complementario, esencial tanto en el trancurso vital del arte como en el de la religión y la cultura, a saber, el de la *muerte del mito*, la *muerte del mito trágico*:

“Es destino de todo mito irse deslizando a rastras poco a poco en la estrechez de una presunta realidad histórica y ser tratado por un tiempo posterior cualquiera como un hecho ocurrido una vez, con pretensiones históricas: (...) ésta es la manera como las religiones suelen fallecer: a saber, cuando, bajo los ojos severos y racionales de un dogmatismo ortodoxo, los presupuestos míticos de una religión son sistematizados como una suma acabada de acontecimientos históricos, y se comienza a defender con ansiedad la credibilidad de los mitos, pero resistiéndose a que éstos sigan viviendo y proliferando con naturalidad, es decir, cuando se extingue la sensibilidad para el mito y en su lugar aparece la pretensión de la religión de tener unas bases históricas”.²⁰

El “mito moribundo”, después de encontrarse ya en tal estado de prostración en la Grecia antigua, volvió a florecer gracias a la música dionisiaca, en manos de Esquilo y Sófocles, que, como es bien sabido, construyeron muchas de sus tragedias sirviéndose de mitos homéricos en torno a Agamenón, Clitemnestra, Ajax, etc.; pero luego “el mito se derrumba, marchítanse sus hojas”. Ese moribundo “murió” entre las manos brutales del sacrilego Eurípides. A él se le murió el mito y también se le murió el genio de la música. Y puesto que él había abandonado a Dioniso, Apolo le abandonó a él,²¹ con lo cual los productos que engendró ya no pertene-

¹⁹ NT, § 11, pp. 101-102.

²⁰ NT, § 10, p. 99.

²¹ NT, § 10, p. 100.

cen al ámbito del “verdadero arte”, que tan sólo reúne a todo tipo de creaciones que se pueden subsumir bajo la guía de estas *dos divinidades artísticas griegas*, a saber, el arte figurativo del escultor (y el pintor y el arquitecto), por un lado, y el arte a-figurativo del músico, por el otro; la poesía épica y la poesía lírica; y los frutos de la unión de ambos dioses, como la canción popular y la tragedia ática.

En resumen: el mito fue aniquilado por el espíritu de la ciencia, el de la ciencia histórica en particular, y “la poesía quedó expulsada, por esta aniquilación, de su natural suelo ideal, y fue en lo sucesivo una poesía apátrida”²²; así pues, sabemos ya quién lo liquidó, el “socratismo dirigido a la aniquilación del mito”.²³ Y todavía seguimos en esa situación en el presente, con el mito muerto y perdido: “El enorme apetito histórico de la insatisfecha cultura moderna, el coleccionar a nuestro alrededor innumerables culturas distintas, el voraz deseo de conocer, ¿a qué apunta todo esto si no a la pérdida del mito, a la pérdida de la patria mítica, del seno materno mítico?”²⁴

Ahora bien, en su obra de juventud Nietzsche no sólo constata esa antigua y aniquiladora muerte que perdura en el presente, también cree que esa pérdida tan lejana y decisiva no será definitiva, puesto que piensa que es posible una *revitalización* del mito. Ciertamente, él, que es un precoz enamorado de *El anillo del Nibelungo*, tiene fundadas esperanzas en “*el renacimiento del mito alemán*”.²⁵

3.— *La compleja muerte de la tragedia: sus enemigos, sus asesinos, sus suicidas y autoaniquiladores*

La tesis de *la muerte de la tragedia* merece amplios comentarios y diversas consideraciones en el pensamiento del joven Nietzsche. De hecho funciona como un gran relato, como una historia dramática o una compleja y apasionada narración que va desplegándose ante nuestros ojos, adquiriendo múltiples matices según los momentos y las escenas, introduciendo unos cuantos protagonistas, sufriendo notables variaciones desde las diferentes perspectivas e intereses desde los que se nos cuenta.

²² NT, § 17, p. 141.

²³ NT, § 23, p. 180.

²⁴ Ibid.

²⁵ Cfr. NT, § 23, p. 181 y § 24, p. 189.

He aquí una breve selección de tal narrativa:

A) *Tragedia y música*

“La tragedia, así como únicamente puede nacer del espíritu de la música, así también perece por la desaparición de ese espíritu”.²⁶ “Ahora que el genio de la música había huido de la tragedia, ésta murió en sentido estricto”.²⁷ La tragedia y la música están, pues, según Nietzsche, en íntima dependencia, la última es condición necesaria de la primera. Pero no lo es cualquier tipo de música, sino tan sólo el dionisiaco, aquel que presenta el fondo vivo de la realidad, no el que pretende mediante sonidos imitar fragmentos de la realidad empírica, copiando los estallidos de una tormenta, el piar de los pajaritos o la marcha de un ejército. La estética del joven Nietzsche esconde, pues, como es bien sabido, una metafísica, si bien es una metafísica artística que dignifica al arte como órgano de la máxima *experiencia integral* de la realidad, que reúne en sí tanto el conocimiento de lo más profundo, íntimo y abismático, como su expresión más densa y completa: el arte es un objeto de conocimiento y una fuente de conocimiento, es un espejo y una luz.

B) *Nacimiento, madurez y agonía de la tragedia*

La “agonía de la tragedia fue obra de *Eurípides*”.²⁸ Y el retoño que a continuación se desarrolló, imagen degenerada de su madre en su muy arduo y violento fenecer, es la *comedia ática nueva*.²⁹ Cuando los poetas de este nuevo género representan en escena las astucias y disimulos de la vida cotidiana, “los poetas trágicos estaban tan muertos como la tragedia. Al abandonar a ésta, sin embargo, el heleno había abandonado la creencia en su propia inmortalidad, no sólo la creencia en un pasado ideal, sino también la creencia en un futuro ideal.”³⁰ Como se dice mediante otra metáfora, este género mediocre es el fruto de la “ancianidad” de un pueblo, es la creación de la “Grecia senil” y “servil”.³¹ El ciclo de la vida del individuo, con la infancia, la juventud, la madurez y la ancianidad, que ya

²⁶ NT, § 16, p. 131.

²⁷ NT, § 17, p. 143.

²⁸ NT, § 11, p. 102.

²⁹ Ibid.

³⁰ NT, § 11, p. 104.

³¹ Ibid.

fue utilizado con estratégica sutileza por el joven Herder en su innovadora filosofía de la historia, sirve también, así pues, para poder entender la tesis de la muerte de la tragedia en el joven Nietzsche. La vida de la tragedia sigue un proceso de desarrollo similar a la vida de los individuos, con su correspondiente y oscuro nacimiento, su niñez, su adolescencia, su '*floruit*', que es el momento de su máximo esplendor, su posterior e inevitable declive y, finalmente, su muerte: el ciclo vital del arte trágico se cerró al agonizar éste en manos de Eurípides.

C) *Tragedia, teatro, templo*

En efecto, se nos dice que el dramaturgo Eurípides ahuyentó a Dioniso de la escena trágica, y se impone reconocer con pena que su tendencia triunfó, a pesar de su tardía retractación en *Las Bacantes*. Nietzsche describe este triste proceso con una imagen muy expresiva, “el más magnífico de los templos yace en ruinas por el suelo; ¿de qué nos sirve el lamento de quien lo destruyó y su confesión de que fue el más bello de los templos?”³². La metáfora del templo derruido permite volver a asociar la muerte de la tragedia con la muerte de los dioses y con mucho fundamento, puesto que la tragedia se celebraba no en un teatro cualquiera sino “en el templo de ambas divinidades”, Apolo y Dioniso, como nos explica el joven profesor de filología clásica en la densa y simbólica conclusión de su libro.³³ Si todavía quedan teatros en perfecto estado, por muchas obras que estrenen en sus programaciones, no son ya de hecho sino museos, mejor aún, son “las tumbas y los mausoleos” de esos dioses desaparecidos, como dirá el frenético hombre loco ante las iglesias, en las que entra y entona su *requiem* por el dios muerto.

D) *Sócrates, enemigo y asesino de la tragedia*

No basta la obra de un poeta para acabar con el arte supremo, se necesita un nuevo planteamiento filosófico-estético que lo combata, y de hecho “la obra de arte de la tragedia pereció” por causa de una nueva antítesis que surgió con un demon que acababa de nacer, llamado *Sócrates*, es decir, por la antítesis entre lo dionisiaco y lo socrático.³⁴ Ni siquiera se requiere la presencia del dialogante filósofo, basta que triunfe “la tendencia de Sócrates, asesina del arte”.³⁵ Hay una lucha constante, una oposi-

³² NT, § 12, p. 109.

³³ NT, § 25, p. 191.

³⁴ NT, § 12, p. 109.

³⁵ NT, § 17, p. 141.

ción permanente “entre el conocimiento insaciable y optimista (esto es, la ciencia) y la necesidad trágica del arte (es decir, la consideración trágica del mundo)”.³⁶ Esa lucha encarnizada tuvo un vencedor, la ciencia, como demuestra la historia de la Europa moderna, pero su victoria ¿acaso es definitiva? ¿sigue condicionando todavía nuestro presente, esto es, sigue provocando la muerte del arte en nuestro presente? ¿aún es la responsable de su larga ausencia?

Nietzsche precisa que el elemento optimista de la dialéctica celebra su fiesta jubilosa en cada deducción y no puede respirar más que en la claridad y la consciencia frías: una vez infiltrado en la tragedia gracias a Eurípides, “tiene que recubrir poco a poco las regiones dionisiacas de ésta y empujarlas necesariamente a la autoaniquilación –hasta el salto mortal al espectáculo burgués”.³⁷ La tragedia autoaniquilada mantiene su lúgubre sombra incluso en el teatro y las óperas de la burguesía moderna; el triunfo del optimismo dialéctico parece, pues, innegable en el presente de la situación pseudoartística de la sociedad decimonónica.

Y E) Arte, mito, pueblo

La vida del arte requiere dualidad y tensión de fuerzas, simbolizadas por lo apolíneo y lo dionisiaco: “El ocaso de ésta (la tragedia griega) tuvo que parecernos provocado por el notable hecho de que esos dos instintos artísticos primordiales se disociaran: con ese suceso concordaban una degeneración y una transformación del carácter del pueblo griego, invitándonos a una seria reflexión acerca de cuán necesaria y estrechamente se hallan ligados en sus fundamentos el arte y el pueblo, el mito y la costumbre, la tragedia y el Estado. Aquel ocaso de la tragedia fue a la vez el ocaso del mito.”³⁸ “El arte griego y, en especial, la tragedia griega retardaron sobre todo la aniquilación del mito: era preciso aniquilarlos también a ellos para poder, desligados del suelo patrio, vivir desenfrenadamente en el desierto del pensamiento, de la costumbre y de la acción.”³⁹ Tengamos en cuenta que ya para el joven Nietzsche el arte requiere de pluralismo y de contraposición pulsionales, de lucha entre impulsos y de fuerzas antitéticas, que se inciten mutuamente a engendrar criaturas cada

³⁶ NT, § 16, p. 131.

³⁷ NT, § 14, p. 121-122.

³⁸ NT, § 23, pp. 181-182.

³⁹ NT, § 23, p. 182.

vez más robustas: si se simplifica el proceso, si se unidimensionaliza, si se absolutiza y separa, entonces el arte se agosta y fallece.

En síntesis, pues, podría decirse que desde la aportación estética propuesta por Nietzsche, si se parte del supuesto de que *tan sólo merece el nombre de arte aquel tipo de creaciones que brotan desde el doble patrimonio de los dioses artísticos griegos Apolo y Dioniso*, entonces el arte, el verdadero arte, el único arte merecedor de ese nombre, murió al suicidarse la tragedia griega en manos del socrático Eurípides: lo que luego acontece ya escapa de este territorio, ya no contiene verdadera poesía, ya no se deja interpretar ni por lo dionisiaco ni por lo apolíneo. Ese arte posterior obedece a otro concepto, tiene otro origen y otras metas, pero es evidente que está muerta la modalidad óptima de arte, aunque de hecho proliferen muchos otros géneros artísticos menores e impropios, como, por ejemplo, los siguientes: la comedia ática nueva, la fábula esópica, el diálogo platónico, la novela, la ópera moderna, etc. Sigue la comparsa, pero ya no la preside el arte rey, no hay un centro ni un cetro, sino proliferaciones de bastardos, indignos de ocupar el trono que han usurpado al fallecer su legítimo ocupante.

Esta es, en resumen, la narrativa maestra que guía la exposición que el joven Nietzsche nos ofrece del arte y de la historia del arte, un relato muy condicionado por sus apuestas culturales de filólogo clásico, que afirma que los griegos, y en especial los de la época trágica, los de los siglos VI y V, tuvieron y tienen en sus manos el significado de toda verdadera cultura y de todo “auténtico” y “verdadero arte”,⁴⁰ cuya máxima realización fue la tragedia ateniense, síntesis de los genuinos géneros artísticos anteriores.⁴¹

Si no queremos simplificar en exceso, se impone añadir que este helenuismo confesado tiene matices: según Nietzsche, hay múltiples formas posibles de arte, griegas y no griegas –por ejemplo, la canción popular, que tiene magníficas realizaciones en todos los pueblos y culturas– si bien las artes griegas son el paradigma de la excelencia cultural, del arte óptimo y supremo. Desde ese criterio, la música alemana le pareció, en determinado momento de su juventud, la gran heredera y la gran esperanza,

⁴⁰ Cfr. NT, § 20, p. 163.

⁴¹ Cfr. NT, § 14, p. 120.

aunque luego la consideró “la menos griega de las formas posibles de arte”.⁴²

4.– Un relato de muerte y de posible resurrección

El esquema del relato que sostiene el hilo argumentativo principal del primer libro de Nietzsche es, en sus propias palabras, el siguiente:

“Este esfuerzo del espíritu de la música por encontrar una revelación figurativa y mítica, que va intensificándose desde los comienzos de la lírica hasta la tragedia ática, se interrumpe de pronto, apenas alcanzado un desarrollo exuberante, y desaparece, por así decirlo, de la superficie del arte helénico: mientras que la consideración dionisiaca del mundo, nacida de ese esfuerzo, sobrevive en los Misterios y, a través de las más milagrosas metamorfosis y degeneraciones, no deja de atraer a sí las naturalezas más serias. ¿No volverá a ascender algún día como arte desde su profundidad mítica?”⁴³ “¿Acaso no sería necesario que el hombre trágico de esa cultura (trágica), en su autoeducación para la seriedad y para el horror, tuviese que desear un arte nuevo, el arte del consuelo metafísico, la tragedia (...)?”⁴⁴

Por lo tanto, el verdadero arte sería cosa del pasado, sobre todo del glorioso pasado griego de la época trágica. En la medida en que se lo haya tomado como modelo, y haciendo una demostración de gran magnanimidad, lo máximo que se podría conceder es que todavía merecería ser considerado como tal el arte alemán denominado clásico, el de la época de Schiller y Goethe, puesto que, como dice Nietzsche, “yo temo que con nuestra actual veneración de lo natural y lo real⁴⁵ hayamos llegado, por el contrario, al polo opuesto de todo idealismo, a saber, a la región de los museos de figuras de cera. También en ellos hay arte, como lo hay en ciertas novelas de moda actualmente: pero que no nos importunen con la pretensión de que el “pseudoidealismo” de Schiller y de Goethe ha quedado superado con ese arte.”⁴⁶ En el presente, pues, no hay arte que merezca el

⁴² NT, Ensayo de autocrítica, § 6, p. 34.

⁴³ NT, § 17, p. 140.

⁴⁴ NT, § 18, p. 148-149.

⁴⁵ Como es obvio, Nietzsche se está refiriendo de manera muy directa al triunfo del realismo y el naturalismo en el arte europeo de la segunda mitad del XIX.

⁴⁶ NT, § 7, p. 76.

nombre, hay desolación y ruinas, y un rescoldo de esperanzas, las que el joven Nietzsche descubría en el drama musical wagneriano y en la sabiduría trágica de Kant y Schopenhauer. ¿Había otras fuentes que alimentaban sus ilusiones de retorno del arte trágico, de resurrección del espíritu dionisiaco?⁴⁷

B. Los argumentos en favor del retorno y el renacer del arte: la necesidad del arte en el presente y en el futuro

1– La victoria de la ciencia es una permanente exigencia de arte

El pensamiento del joven Nietzsche en torno a la muerte del arte y, en concreto, en torno a la compleja figura de su principal asesino, el irónico Sócrates, es, a su vez, también bastante complejo y sutil, porque aquella enemistad tuvo insospechadas grietas y esa figura simbólica del pasado griego requiere bastantes matices para su correcto tratamiento: “una profunda experiencia vital de Sócrates nos fuerza a preguntar si entre el socratismo y el arte existe necesariamente tan sólo una relación antipódica, y si el nacimiento de un “Sócrates artístico” es en absoluto algo contradictorio en sí mismo”.⁴⁸ Aquí aparece en su libro el tema, reiterado tres veces,⁴⁹ del maduro *Sócrates cultivando la música*. Su significado es muy importante, pues plantea la cuestión siguiente: “¿Acaso el arte es incluso un correlato y un suplemento necesarios de la ciencia?”⁵⁰

De acuerdo con esa pregunta, Nietzsche admite que “resulta necesario declarar” que el creciente influjo de Sócrates sobre la posteridad “obliga una y otra vez a recrear el *arte* – y, desde luego, el arte en un sentido metafísico, más amplio y más profundo – y, dada su propia infinitud, garantiza también la infinitud de éste.”⁵¹ La creencia de que el pensamiento causal es capaz de conocer y hasta de *corregir* el ser es una ilusión metafísica –el optimismo teórico– que “le ha sido añadida como instinto a la ciencia, y una y otra vez la conduce hacia aquellos límites en los que tiene que transmutarse en *arte: en el cual es en el que tiene puesta propiamente la mirada este mecanismo.*”⁵² Por lo tanto, el triunfo y el desa-

⁴⁷ Cfr. NT, § 20, pp. 162 y 163.

⁴⁸ NT, § 14, p. 123.

⁴⁹ Cfr. NT, pp. 123; 130 y 140.

⁵⁰ NT, § 14, p. 124.

⁵¹ NT, § 15, p. 125.

⁵² NT, § 15, p. 127.

rollo de la ciencia conducen al renacimiento del arte, exigen una nueva presencia del arte. Las esperanzas del joven Nietzsche no se fundamentaban, pues, únicamente en su confesada pasión germánica, melómana y wagneriana, sino que derivan de su misma filosofía de la ciencia, un aspecto esencial, quizá poco conocido, de su propio pensamiento.

El hombre teórico, “igual que el artista”, encuentra una satisfacción infinita en lo existente, gracias a la cual se halla defendido de la ética práctica —en el límite, el genocidio por compasión— del pesimismo.⁵³ Este pesimismo práctico tan negro y suicida “está y ha estado presente en todas las partes del mundo donde no ha aparecido el arte en alguna forma, especialmente en forma de religión y de ciencia, para actuar como remedio y como defensa frente a ese soplo pestilente.”⁵⁴ A diferencia de lo que dirán varios antropólogos de la religión de la pasada centuria, Nietzsche propugna una presencia clave y originaria del arte en la humanidad, presencia que se transforma en religión y en ciencia, ya que *el arte es visto como lo que mantiene en vida a los humanos y les libra del pesimismo práctico*: luego si soportan la vida es que tienen arte, que éste está vivo y les mantiene en vida. En este sentido, hay ya aquí tesis que replantean la denominada “muerte del arte” y obligan a discutirla a fondo: si la ciencia permite vivir es porque, en fin de cuentas, no consiste sino en una transformación ulterior de la originaria pulsión artística.

La ciencia desarrollada alcanza los límites del conocer al tropezar con lo imposible de esclarecer y entonces irrumpe el “*conocimiento trágico*, que, aun sólo para ser soportado, necesita del arte como protección y remedio.” Esto es lo que, según Nietzsche, está sucediendo en las esferas superiores de Occidente, en las que “veremos transmutarse en resignación trágica y en necesidad de arte la avidez de conocimiento insaciable y optimista que apareció de manera prototípica en Sócrates”.⁵⁵ En sus niveles primerizos e inferiores la ciencia era, como le sucedía al socratismo inicial, “hostil al arte”. Pero en su madurez, como ya pasó con esa emblemática y prototípica figura, con el “*Sócrates cultivador de la música*”, la red del arte extendida sobre la existencia podrá tejerse de manera cada vez más firme y delicada, sea bajo el nombre de religión, sea bajo el de la

⁵³ Cfr. NT, § 15, p. 126.

⁵⁴ NT, § 15, p. 128-129.

⁵⁵ NT, § 15, p. 130.

ciencia, pues como reza esa originalísima “dialéctica de la Ilustración” que Nietzsche descubre, “el mito (...) es la consecuencia necesaria, más aún, el propósito de la ciencia”, tal y como lo delata la imagen del *Sócrates moribundo*, ese hombre seductor que sabe vivir y sabe morir, confiado en el impulso de la ciencia.⁵⁶ Esta confianza tan fascinadora no es, en sentido estricto, científica, sino impulsiva, instintiva, mítica, esto es, artística, o sea, vital. Por lo tanto, la ciencia triunfa por su enmascarada dimensión mítico-artística, y es la misma ciencia la que reclama con su triunfo el cultivo del verdadero arte, ella exige que éste renazca, puesto que la ciencia actual no es, en fin de cuentas, sino una forma más sutil y resistente de seguir tejiendo la malla del arte. Anotemos ya, de momento, que con estas expresiones se está haciendo un uso del concepto de ‘arte’ que rebasa con mucho el que se utilizaba en las consideraciones anteriores en torno a la tragedia y la poesía y que con ellas comienzan también las insinuaciones de novedosa colaboración entre la ciencia y el arte, es decir, se perfila ya en ellas la premonición de un arte que dará entrada a la ciencia y a los conceptos y de una ciencia que asumirá con claridad sus momentos imaginativos, lúdicos y artísticos.

2.– *¿Es el arte algo antiguo y definitivamente acabado?*

La respuesta a la pregunta depende, entre otras cosas, de la concepción del tiempo y de la historia de la que partamos. Si pensamos que la historia es lineal, única e irreplicable, entonces el pasado es algo inamovible, definitivo, concluso. Pero hay otras maneras de pensar el tiempo y la historia, como ha explicado en nuestra centuria, por ejemplo, Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno*, que no es un libro dedicado a Nietzsche precisamente, sino a la manera arcaica y tradicional de pensar y vivir el paso del tiempo por parte de los humanos de las sociedades denominadas primitivas, orientales y campesinas. El joven filólogo-filósofo en sus primeros años en Basilea insinúa ya que su dedicación a los griegos tiene una función iluminadora y crítica en el presente, porque lo que en aquéllos fue una realidad viva no ha desaparecido para siempre, sino que guía nuestros pasos y hasta les augura el porvenir, porque la historia, más que lineal, como dicen los judíos, los cristianos y los hegelianos, es curva y cíclica, como insinuaban algunos preplatónicos.

⁵⁶ Cfr. NT, § 15, pp. 127 y 130.

Ciertamente, él estudia el arte griego y las modalidades del arte griego por etapas y por géneros artísticos, y dibuja y explica el desarrollo del arte griego, mejor dicho, el ciclo consumado del arte griego. Ahora bien, hace todo esto no como frío historiador, sino como intempestivo filólogo y crítico de la cultura que piensa que *ahora se reviven analógicamente, pero en orden inverso, las grandes épocas capitales del modelo helénico: de una edad alejandrina se pasa a otra trágica, se retorna a una edad trágica*.⁵⁷ En cierto modo, pues, la secreta doctrina del eterno retorno se vislumbra ya en esta manera de presentar el modélico arte de la música, que es “el único espíritu de fuego limpio, puro y purificador, desde el cual y hacia el cual, como en la doctrina del gran Heráclito de Éfeso, se mueven en doble órbita todas las cosas”.⁵⁸ En consecuencia, incluso la firme aserción de que el arte es una cosa del pasado, del pasado griego antiguo, no significa que haya perdido su vitalidad, que sea algo irrecuperable para siempre, puesto que retornamos a él, que revivimos ese ciclo a la inversa, o, en todo caso, que podemos volver a entrar en una época trágica: el joven Nietzsche admite nuestra capacidad de intervención en lo que es un campo abierto de lucha en el presente. La fijación y la intangibilidad que sufre el pasado si es interpretado desde una concepción lineal y teleológica, como la judeo-cristiana y la hegeliana, se flexibilizan y moldean cuando el tiempo y la historia son interpretados desde estos otros parámetros, vigentes en determinados pensadores de la época trágica de los griegos y repensados silenciosamente por Nietzsche, sobre todo en sus obras y escritos de madurez.

C.– El arte como paradigma universal o la excepcionalidad de una estética impura de teorización ebria

Distanciémonos ahora de esa narrativa maestra elaborada por el mago escritor Nietzsche que contiene una descripción y un diagnóstico crítico-esperanzado de la situación cultural germánica en los inicios de la época de Bismarck y en los prolegómenos del fenómeno ‘Bayreuth’. Proponemos un cambio de estrategia: que pasemos a considerar, dentro de la estructura argumentativa del libro, el papel que en ella juega el arte, para tratar así de acotarlo o de circunscribirlo adecuadamente. Su mismo

⁵⁷ Cfr. NT, § 19, pp. 158-159.

⁵⁸ NT, § 19, p. 159.

autor nos ayudará en la tarea, porque se releyó varios años después de haberlo publicado y dió constancia de los resultados de su autocrítica en un gran ensayo que sirve de introducción a su libro desde la tercera edición, en 1886.

Comencemos para ello con una objeción: quizá Danto o, en cualquier caso, su admirado Belting podrían decir que, del mismo modo que “no está claro que sea correcto hacer crítica de arte de las imágenes devocionales, porque éstas eran obras creadas antes de la era del arte y de ninguna manera se ofrecieron para el goce estético,”⁵⁹ así también las tragedias griegas eran rituales cívico-religiosos anteriores a la era del arte, y que, por esa razón, ni está clara la concepción de “arte” y de “historia del arte” que Nietzsche presenta, pues, en lo que a las tragedias se refiere, se está historiando algo, el supuesto “arte” griego, que carece de una historia “propia”,⁶⁰ ni quizá sea legítimo situarlas en el plano exclusivamente estético, como hace y desea Nietzsche. En efecto, todo el capítulo 22 de su primer libro reclama un “oyente verdaderamente estético”, que tenga una “excitación estética” y una “actividad estética” ante una obra de arte como la tragedia musical, y que no malinterprete su vivencia con intervenciones de una teoría estética impura, es decir, que no vea el arte como elemento educativo para la democracia, por ejemplo, o como triunfo del bien y de la justicia (el “orden moral del mundo” al que se refería Schopenhauer), o como descarga aliviadora de los afectos de compasión y de miedo (en opinión de Aristóteles). El genuino oyente ha de saber por experiencia personal que hasta lo más patético, feo y disarmónico no es más que un “juego estético”, como dice Nietzsche sirviéndose de una expresión alemana que le posibilita relacionar su teorización estética de la tragedia, pretendidamente pura, con la filosofía de Heráclito y concluir con una innegable metafísica de artista.⁶¹

Esta objeción, con la clarificación que aporta, refuerza la lectura que ahora queremos proponer: la estética de Nietzsche, por muy extra-moral que se desee, esto es, por antiaristotélica que se manifieste en la forma y por antischopenhaueriana que sea en su fondo, también es sumamente

⁵⁹ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, p. 81.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Cfr. en especial el importante § 7 de *La filosofía en la época trágica de los griegos* y lo que se dice en NT, § 24, p. 188 sobre el pensador de feso.

impura y problemática, porque proyecta en el pasado un determinado e históricamente muy discutible concepto de “arte” y, al hacerlo, tampoco se mantiene en el nivel estrictamente estético, puesto que amplía y dignifica ese concepto de “arte” de tal manera que al final se convierte en una metáfora polivalente y omniabarcante, en la metáfora del mundo por excelencia, en una nueva ontología, por tanto, con todas las graves consecuencias que ello implica. Esto es lo que intentaremos mostrar, aunque sea con brevedad.

Ya desde el “prólogo” Nietzsche deja bien a las claras que no admite la dicotomía entre lo serio y lo estético, como si el arte fuese un juego superficial y trivial, una diversión para burgueses fatigados, un acompañamiento prescindible, ya que está convencido de que “*el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida.*”⁶² Así lo reconocerá también en 1886:

“Ya en el “Prólogo a Richard Wagner” el arte – y *no* la moral – es presentado como la actividad propiamente *metafísica del hombre*; en el libro mismo reaparece en varias ocasiones *la agresiva tesis de que sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo*. De hecho el libro entero no conoce, detrás de todo acontecer, más que un sentido y un ultra-sentido de artista, – un “dios”, si se quiere, pero, desde luego, tan sólo *un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos*, un dios-artista que, creando mundos, se desembaraza de la *necesidad* implicada en la plenitud y *sobreplenitud*, del *sufrimiento* de las antítesis en él acumuladas. El mundo, en cada instante la *alcanzada* redención de dios, en cuanto es la visión eternamente cambiante, eternamente nueva del ser más sufriente, más antitético, más contradictorio, que únicamente en la *apariencia* sabe redimirse.”⁶³

Así pues, ese libro es un paradigma de “*la interpretación y justificación puramente estéticas del mundo*”⁶⁴, de “una doctrina y una valoración

⁶² NT, Prólogo a Richard Wagner, p. 39, sub. nuestro. Cfr. también NT, § 19, p. 157, cuya formulación, no obstante, es excesiva y peligrosamente schopenhaueriana si no se subraya la innovadora defensa de la apariencia y del juego y del placer que también conlleva: “lo más patético puede ser realmente tan sólo un juego estético” (NT, § 22, p. 176).

⁶³ NT, Ensayo de autocrítica, § 5, p. 31, sub. nuestro.

⁶⁴ NT, Ensayo de autocrítica, § 5, p. 32, idem.

puramente artísticas”, “*dionisiacas*.”⁶⁵ De ahí que su autor merezca que se le llame “endiosador del arte.”⁶⁶

En efecto, a tal ontología le corresponde una determinada y explícita antropología: “para el verdadero creador de ese mundo somos imágenes y proyecciones artísticas, y (...) *nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte –pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo.*”⁶⁷ La “metafísica del arte” del joven Nietzsche sostiene la “tesis de que sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo: en ese sentido, es justo el mito trágico el que ha de convencernos de que *incluso lo feo y disarmonico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer.*”⁶⁸

Por lo tanto, para el filósofo alemán la vida es imposible sin arte, ya que se basa en él, *la vida, en cierto modo, es arte*: “toda vida se basa en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y del error.”⁶⁹ Ahora bien, aquí hay entremezcladas aserciones del joven y del maduro Nietzsche, aserciones de juventud que le parecen totalmente asumibles al pensador 16 años después: ello significa –dicho sea con rapidez y sin poder detenernos a demostrarlo– que la obra de madurez también es una reivindicación del arte, y que *al menos en las etapas inicial y final de la obra de su autor el arte no es una cosa del pasado, el arte es uno de los nombres que recibe la vida y es una versión e interpretación de la vida ascendente y pletórica, o sea, –usando uno de los filosofemas principales de su autor– de la voluntad de poder*. Podríamos decir, por lo tanto, que si su libro de juventud proclama la tesis de la ‘muerte del arte’ es para añadir en seguida que en el presente está escondido en la ciencia y en los cultos místéricos y secretos, en los que aparece como degenerado y metamorfoseado, pero que debe resucitar, que es posible el renacimiento del arte, del mejor arte, del arte trágico, ejemplificado por el drama musical. Así pues, el arte, más que estar muerto o

⁶⁵ NT, Ensayo de autocritica, § 5, p. 33.

⁶⁶ NT, Ensayo de autocritica, § 7, p. 35.

⁶⁷ NT, § 5, p. 66, sub. nuestro.

⁶⁸ NT, § 24, pp. 187-188, sub. nuestro.

⁶⁹ NT, Ensayo de autocritica, § 5, p. 32. O la célebre descripción de 1886 de lo que ya hizo en 1871, “ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte con la de la vida”, Ibid. § 2, p. 28.

haberse acabado, se ha escapado,⁷⁰ se le ha arrojado y obligado a huir, pero sigue vivo en las profundidades del mar, como Dioniso, el símbolo de la pulsión que lo origina y lo produce.⁷¹

Repárese en la teorización ebria a la que se somete al arte: ese *impulso* dionisiaco, la matriz del arte, es el que genera diferentes *géneros artísticos* con sus correspondientes y diferentes *artes*, claro está, pero también origina la *religión* olímpica, el *mito* y hasta la *ciencia*, con lo que el concepto de ‘arte’, en la medida en que también se aplica a todo este conjunto de creaciones, está sometido a un uso sin barreras, amplísimo. El arte es también el *culto misterioso* a Dioniso, la religión secreta. Y es el modelo sobre el que se edifica una metafísica, ya que la madre naturaleza o –si se prefiere– el mundo, la realidad, el *ser* o el fondo más íntimo y abismático de las cosas, es pensado aquí, antes que como un demiurgo, como un niño artista que juega a la orilla del mar, disfrutando placenteramente de su construir y destruir y volver a construir incesantes.⁷² Cada *ser humano* es una obra de arte, está justificado como fenómeno estético, es un artista ya en sus sueños, en sus ebriedades y, por descontado, en sus participaciones estéticas en las genuinas obras de arte apolíneo y dionisiaco, como cuando asiste a la tragedia.

Junto al arte propiamente dicho, a las diferentes artes, Nietzsche tiene cuidado en señalar las vías que la fantasía (el sueño, por ejemplo) y la ebriedad nos ofrecen. En cierta medida, son manifestaciones de lo artístico –del impulso artístico originario de la naturaleza– en el ser humano. El sueño es quizá, en opinión de Danto, la fuente desde la que Nietzsche habla de la ‘*Urvermögen*’ en el ser humano.⁷³ Determinados fragmentos póstumos y aforismos de madurez, por ejemplo, de *Crepúsculo de los ídolos*,⁷⁴ añadimos nosotros, hablarían en favor de la embriaguez. En cualquier caso, el sueño y la ebriedad son, como es sabido, las fuentes del arte apolíneo y dionisiaco, respectivamente, en su obra de juventud.

El arte (y el sueño) marcan una diferencia con el mundo real (y la vigilia), de manera que si se cruza la línea que los separa, entonces empieza

⁷⁰ NT, § 17, p. 143.

⁷¹ Cfr. NT, § 22, p. 114.

⁷² Cfr. NT, § 24, p. 188.

⁷³ Cfr. Arthur C. Danto, *Nietzsche as Philosopher*, pp. 47-48.

⁷⁴ Cfr. ed. cit. pp. 96-99.

la patología, la locura. Es imprescindible la delimitación o el contraste. El arte permite vivir vicaria, pero seguramente, lo que la realidad ofrece con plenos riesgos y asperezas. El arte permite, en este sentido, que la vida real sea posible y digna de ser vivida. ¿Significa esto que una persona de vida dichosa no necesita arte, como si una persona de deseos plenamente satisfechos –si tal humano existiera– no tuviese que soñar? Esta pregunta es superficial e insuficiente, en nuestra opinión, y manifiesta una mala comprensión del pensamiento de Nietzsche: una persona y un pueblo excepcionalmente dichosos y fuertes son precisamente quienes producen y necesitan el arte trágico. En cualquier caso, la presencia fortísima del arte entre los griegos, y sobre todo del arte apolíneo originado por la pulsión que hace soñar, demuestra que los griegos lo necesitaron, luego que no fueron el pueblo ingenuo y feliz que se supone en la imagen clásica que de los griegos se nos ha transmitido; ello demuestra que sufrieron mucho y tuvieron una gran sabiduría del sufrimiento.

Fantasia no es lo mismo que ebriedad: el juego de la fantasía aleja del mundo real y despliega el mundo íntimo o personal del que imagina, los sueños de su individuación, mientras que la ebriedad implica un olvido de sí, un difuminado de los límites de la propia individualidad. La cima de la alegría es aquí la comunión mística, la unión fraternal, el clima orgiástico, el amor universal. Ahora bien, arte dionisiaco no significa arte sin leyes, pues el efecto extático que produce no lo consigue con un medio artístico borracho, sino exactísimo y preciso, de alto –aunque a menudo desapercibido por sabiamente enmascarado⁷⁵– rigor formal. A ello se ha de añadir que Nietzsche distingue dos tipos de dionisismo, el bárbaro y el helénico, y es éste último el que le interesa preconizar, porque es el único que es artístico, ya que es capaz de celebrar festividades artísticas.

En conclusión: en este libro de 1872 el mundo es arte, el sueño es arte, la ebriedad es arte, los humanos somos obras de arte y somos artistas, la religión es arte, la ciencia es arte... ¡todo es arte! El artista es, además, el modelo que sirve para pensar la vida del cosmos y la vida de los organismos. Tal amplitud impide una jerarquización fija, y de hecho el mismo Nietzsche no puede mantener fidelidad al esquema que traza, que, como bien se sabe, es eminentemente pro-dionisiaco, pro-musical, excéntrica-

⁷⁵ Cfr. NT, § 12, p. 122.

mente melómano, como si, desde criterios metafísicos demasiado schopenhauerianos, la música tuviera una primacía y una originariedad excepcionales. De hecho, cuando la escritura nietzscheana ha de presentar la magia de la transformación dionisiaca no puede menos que decir: “Transfórmese el himno *A la alegría* de Beethoven en una pintura”,⁷⁶ y confiesa además que en tales instantes se amasa el barro más noble y se talla el mármol más precioso, el ser humano, a golpes de cincel del artista dionisiaco de los mundos;⁷⁷ así pues, esa divinidad artística que parecía unívoca y exclusivamente simbolizada por la música también entiende de pintura y, sobre todo, es evidente que actúa como un gran escultor, como un virtuoso del modelado y del cincel, esto es, como un verdadero artista apolíneo. Valgan este par de ejemplos para comprobar que no hay barreras fijas en las atribuciones de la estética nietzscheana, ni siquiera parece que las haya entre las obras de arte y los humanos: en ocasiones, como sucede con el cuadro de Rafael, es una pintura, *La Transfiguración*, la que nos simboliza nuestra realidad apolíneo-dionisiaca,⁷⁸ y en ocasiones somos nosotros mismos unas figuras pintadas en un cuadro que no se aperciben del conjunto representado.⁷⁹ No es trivial, en absoluto, que en estos ejemplos sea un arte figurativo y apolíneo quien sirva para demostrar que los humanos somos elementos artísticos en el gran cuadro del mundo: es una prueba más de que el dúo de los dioses artísticos de los griegos funciona también como una pareja de amantes o como un par de hermanos gemelos, capaces de jugar intercambiando sus papeles, sin preocuparse lo más mínimo por mantener identidades sustantivas.

El resultado de esta teorización endiosadora del arte es una terrible difuminación del campo estético: saltan las barreras conceptuales, el arte es algo escurridizo y omnipresente, como el aire. Si cada elemento de la naturaleza ya es una apariencia artística creada por el artista de los mundos o demiurgo, si cada objeto artificial, aunque sea científico-técnico, tiene un solapado componente artístico y un encubierto móvil artístico, en suma, si lo vivo es artístico porque la vida, en último análisis, es arte, entonces *todo es arte*, y lo único que podemos diferenciar es, en todo caso,

⁷⁶ NT, § 1, p. 44.

⁷⁷ Cfr. NT, § 1, p. 45.

⁷⁸ Cfr. NT, § 4, pp. 57-58.

⁷⁹ Cfr. NT, § 5, p. 66.

entre calidades artístico-vitales, es decir, si unos productos humanos testimonian una vida joven, sobreabundante y pletórica, o una vida vieja, raquílica y empobrecida. La narrativa sobre la ‘muerte del arte’, así pues, no lo reduce a cosa del pasado sino que le concede una insospechada vitalidad, nos ayuda a reinterpretar el mundo como arte y reclama que se produzcan de nuevo retoños artísticos que no desmerezcan de la saga de las mejores tragedias griegas.

II. La propuesta de una excepcional filosofía del arte en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. El arte en Nietzsche, según Danto: sugerencias para una filosofía del arte contemporáneo posmoderno o reconocimiento del *pop* como inverosímil mensajero de profundidad filosófica

En esta segunda parte, sintetizaremos la filosofía del arte del joven Nietzsche de la mano de la lectura ofrecida por el citado profesor norteamericano en su libro de 1965, con el fin de subrayar algunas de sus aportaciones a la comprensión del arte de nuestros días.

El carácter radical del pensamiento de Nietzsche, ya en su primera expresión significativa durante los años en Basilea, se puede detectar en el hecho de concederle al arte una capacidad de proporcionar verdades (extra-morales) que no es menor que la que poseen los sentidos o la ciencia, más aún, que es superior y más estricta que la que ofrecen tanto el conocimiento sensible como el conocimiento científico. Digamos que, para este postkantiano, en el fondo la verdad es imposible de conocer. Prescindiendo, pues, de lo que sean las cosas en sí, hay analogía entre la ilusión de conocimiento del mundo fenoménico que nos proporcionan los sentidos y la ciencia, y la que nos brinda el arte: cada una de estas dos ilusiones procede de fuentes diferentes y cumple una función distinta. *La ilusión del conocimiento científico hace posible la vida, hace que el animal humano sobreviva en la lucha por la vida; la del arte la torna soportable y digna de vivirse, le da un sentido y una justificación.*

Nietzsche parte de premisas escépticas en epistemología. Nuestra percepción del mundo, así como nuestro conocimiento, mediado siempre lingüísticamente, no nos permiten averiguar las causas de lo que hemos percibido, o conocer lo que es el mundo en sí mismo. De ahí que la naturaleza y el arte, los hechos y las ficciones, sean, a fin de cuentas, lo mismo, puras ilusiones, si bien hay una diferencia virtualmente cuantita-

tiva entre ambos tipos de ficción, las denominadas ‘hechos’ cuentan con mayor número de repeticiones en su haber. El escrito póstumo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* lo expone bien a las claras, sobre todo en su célebre respuesta a la vieja cuestión de los cínicos (y de Pilatos), “pero ¿qué es la verdad?”.

“Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal.”⁸⁰

*Nuestro primitivo contacto con el mundo es esencialmente el que tenemos en cuanto artistas, es el de unos creadores más o menos involuntarios de imágenes y metáforas. Así pues, más que reproducir el mundo exterior, lo transformamos, transformamos nuestra experiencia de él, que no es un reflejo o duplicación de lo que desde fuera de nosotros nos excita, nos estimula y nos produce impresiones sensibles, sino una adecuación peculiar a nuestro modo particular y específico de percibir, una antropomórfica transformación de lo que nos afecta desde el exterior. Nuestra respuesta creativa es metafórica ya en el nivel de la percepción, y doblemente metafórica cuando hablamos o nos expresamos. Esas metáforas, cuando se usan para diferentes casos, se tornan conceptos, y los conceptos se engarzan en sistemas, en vastos edificios, como catedrales, de gran regularidad, como un *columbarium* romano. El ingenio humano tiene un admirable poder estructurante, es capaz de lanzar sutiles redes para captar la fluyente realidad, pero es muy limitado para conseguir la verdad, porque siempre sigue siendo antropomórfico, no logra ser objetivo ni alcanza la verdad en sí. Nosotros no podemos salir de nuestra propia prisión específica.*

Una idea verdadera es una idea que se puede encontrar en el cementerio de metáforas de nuestro sistema conceptual, y es falsa si va por libre, si es como una imagen desviada. Las diferencias entre metáforas no

⁸⁰ Nietzsche, *Antología*. Ed. de Joan B. Llinares. Barcelona, Península, 1988, p. 45.

atañen a la cuestión de la verdad y la ilusión (o fantasía), sino que se resuelven en el interior del sistema conceptual establecido. Así las cosas, no hay diferencias substanciales entre el hombre de la calle, el científico y el artista, ya que en el fondo, todos ellos solamente pueden vivir porque son metafóricos. Lo que hoy es sentido común y ortodoxia científica fue ayer una metáfora arriesgada y atrevida que se ha ido propagando y conceptualizando. Las metáforas son –en este contexto– las expresiones lingüísticas de las experiencias que tenemos, no son equivalentes a meras cosas. Experiencias desviantes u originales, o intuiciones personalísimas, implican, pues, expresiones cuasi ininteligibles que han de seguir caminos no trillados, irregulares, insospechados, una forma de salir de la mudez mediante saltos inauditos y usos de metáforas prohibidas, mofándose y riéndose del viejo esquema conceptual disponible.

El kantismo expreso de esta concepción nietzscheana es evidente, si bien el trascendentalismo del esquema categorial kantiano parece no ser afirmado con idéntica contundencia por Nietzsche, que concede que de sociedad a sociedad, de lengua a lengua, incluso quizá de individuo a individuo, hay notorias diferencias en la creación y el uso de los esquemas conceptuales.

Lo que sí parece cierto es que, para Nietzsche, hay diversas formas de esquematizar la experiencia y hacerla lenguaje, esto es, que los esquemas de los que nos servimos aquí y ahora sólo tienen la costumbre por legitimidad, no su especial adecuabilidad para corresponder a lo que intuimos y vivimos, por lo que es perfectamente posible cambiarlos, o suponer que en otras sociedades aquello que en la nuestra es desviante por respecto a esos esquemas, eso podría ser perfectamente normal. Para lo no asimilado o categorizado por nuestros esquemas habituales siempre nos queda la posibilidad de usos excepcionalmente expresivos y artísticos de esos esquemas, usos prohibidos e inauditos, pero que pueden tornarse normales si son acogidos por otras personas y usados reiteradamente.

Las experiencias desviantes y el habla desviante son peligrosos en diferentes aspectos: amenazan y cuestionan aquello ya establecido y compartido; incitan a la desviación y a la rebeldía. Pero abren el campo al cambio de ideas, permiten cierto margen de elección entre ‘prisiones conceptuales’, es decir, conceden una cierta libertad conceptual. El propio Nietzsche se vio siempre como un artista, un rompedor, pura dinamita –como le gustará llamarse en su último período–, aun si tenía que pagar-

lo mediante la soledad y la locura. Pero el riesgo de que lo que ahora es nuevo se convierta en seguida en normalizado y usual es un riesgo constante, que en nada hace avanzar lo que podría ser una cercanía para con la verdad de las cosas en sí, la cual es inalcanzable por principio, se usen las categorías y metáforas que se usen.

En fin de cuentas, nos viene a decir hacia el final del *Sobre verdad y mentira*, hay dos tipos de humanos, el racional (*vernunftig*) y el intuitivo (*intuitiv*). Su diferencia es relativa, esa diferencia se marca con respecto a un esquema conceptual dado. La racionalidad es el destino de toda intuición que sobreviva, y la intuición es la fuente de toda racionalidad que prevalezca. Sin embargo –añadimos nosotros–, *la actividad artística o intuitiva es vista aquí como más básica y exploradora*, más genuinamente cercana a la naturaleza, supone un esfuerzo expresivo, un intento individual de mayor cercanía y fidelidad para con lo intuido o vivido, que obliga a reaccionar creativa y metafóricamente con respecto a lo ya establecido lingüísticamente. Así pues, gracias a las intuiciones los esquemas conceptuales pueden ser modificados e incluso reemplazados. De ahí que Nietzsche dijese que estaba convencido de que “el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida,” como ya vimos.⁸¹ Las restantes actividades son, por contraste, derivadas y menores, de rango inferior, más inesenciales.

Como ya expusimos en el apartado anterior, el joven pensador escoge la actividad del artista como modelo para entender la vida entera, o el mundo, o la realidad, el ser. En esta opción se considera discípulo de Heráclito, y el uso de la palabra ‘juego’ en alemán se lo facilita: el actor en el teatro también juega su juego. En efecto, el pensador griego dijo en uno de sus fragmentos: “El tiempo es un niño que juega, buscando dificultar los movimientos del otro: reinado de un niño.”⁸² Ahora bien, aunque se acepte esta conjetura metafísica que interpreta la vida entera del cosmos como una obra de arte y al niño-demiurgo como un artista primordial y perpetuo, en la realidad intramundana de los seres humanos hay diferencias, unos se dedican a actividades artísticas, y los otros no, pues llenan su vida con otras actividades, industriales, deportivas, docentes, sanitarias o bursátiles. ¿En qué sentido aclara esa conjetura la actividad

⁸¹ NT, Prólogo a Richard Wagner, p. 39.

⁸² 22 B 52. Cfr. Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, § 7.

humana artística? ¿No hay aquí una reiteración? Si todo lo real es, en el fondo, artístico, entonces lo que no acaba de saberse es qué es aquello a lo que denominamos ‘actividad humana artística’, o en qué se diferencia de las otras actividades que no lo son –o que no lo son en la misma medida–, y si acaso tal diferencia es pertinente.

En nuestro lenguaje corriente y conversacional diferenciamos entre humanos artistas y humanos no artistas, así como entre objetos que son obras de arte y objetos que no lo son. Por el contrario, *en la concepción nietzscheana parece que todos los humanos sólo viven en la medida en que ya son artistas y que todo lo hecho por los humanos es, a fin de cuentas, una obra de arte*. Tal novedoso uso parece llevar el concepto de arte y el de artista hasta un extremo inadmisibles y confuso. Ahora bien, *la propuesta nietzscheana destruye los supuestos límites convencionales que solemos trazar entre el artista y los no-artistas y entre las obras de arte y las obras o artefactos que pensamos que no lo son*. Esta mirada subraya la íntima estructura compartida por todos los humanos y todas las creaciones humanas o producciones humanas y *obliga a redefinir y repensar qué sea el arte*. En este sentido, la estética que se deriva de tales presupuestos innovadores puede ayudar a entender lo que hizo, por ejemplo, Andy Warhol en esa famosa exposición de 1964, en la que expuso sus cajas de jabón Brillo, idénticas exteriormente a las cajas que se podían encontrar de tal producto en las correspondientes secciones de los supermercados, o lo que por entonces proclamaba Joseph Beuys: “Cualquiera es un artista”, o la famosa consigna de aquel momento, “Cualquier cosa es una obra de arte”.⁸³ Determinadas barreras convencionales se derrumban, insospechadas similitudes ven ahora la luz. La naturaleza real de las actividades y las cosas ha de repensarse. La actividad artística es vista de manera mucho más amplia, mucho más vasta de lo que solía verla el lenguaje conversacional desde el que partíamos. Como sucede también con Joseph Beuys –si se nos permite añadir aquí un comentario del reciente ensayo de Danto sobre los presupuestos del gran artista alemán–, el cual creía que no sólo cualquier cosa podía ser una obra de arte, sino que, más radicalmente, cualquiera era un artista, tesis que, por supuesto, es diferente de la idea de que cualquiera pueda ser un artista. No se trata de afirmar que cualquiera puede pintar y esculpir porque ya es pintor y escultor

⁸³ Cfr. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, p. 139.

de hecho, fácticamente, cosa tan falsa como decir que cualquiera es pianista o matemático de hecho, evidentemente, ni tampoco se trata de decir que cualquiera puede aprender a dibujar o modelar y a producir obras maestras (en el sentido tradicional de ‘aquellas piezas reconocidas por los críticos que atesoran los museos’): aquí se ha liquidado la moderna concepción del arte guiada por la pintura y la escultura tradicionales, así como también se ha liquidado el concepto moderno de artista y de obra de arte de tal narrativa maestra, y se ha iniciado otra situación en la que no tienen cabida gradaciones individuales por respecto a un magisterio previamente establecido que obedeciese a un canon, el resultante de la aplicación de los criterios de una narrativa maestra. Al plantear de este modo las cosas se ha abierto un nuevo problema en el que confluye el trabajo de los artistas y la reflexión de los filósofos: en la formulación de Danto, este problema nuevo, que les llega a los filósofos gracias a los artistas a través de sus obras de arte *pop*, como las citadas cajas de detergente Brillo presentadas por Warhol en 1964, dice así, “¿qué diferencia una obra de arte y algo que no es una obra de arte si, de hecho, lucen exactamente semejantes?”⁸⁴ El ejemplo de unas camas –o el de unos armarios– en mitad de una sala de exposiciones, provocativamente dispuestos allí por los artistas, replantea a los ojos de Danto la célebre recusación platónica del arte (*República*, libro X) y añade otra cuestión que va más allá de los puros elementos visuales o perceptivos de tales obras: ¿por qué esas camas –o cajas, o armarios– son unas obras de arte?

No obstante, –y volviendo a Nietzsche– en tanto actividad paradigmática, el arte y el artista permiten diferenciar entre los humanos en todas sus actividades, pues hay obras de arte y artistas que son originales y magníficos, y otras y otros que son vulgares y mediocres: en este criterio se llega a notar la antropología de fondo que Nietzsche suscribe, a saber, la intuición antes que el esquematismo, la pulsión como más radical y originaria que la razón, la innovación como infinitamente más joven que la convención, la metáfora como más valiosa y alegre que el concepto, la fantasía entendida como más intrínsecamente humana que la lógica, el riesgo como más fecundo que la acomodación. En el buen artista hay creación original, inicio de una mirada nueva, instauración de reglas. En su arte habla toda su persona.

⁸⁴ Op. cit. p. 138.

Hay, pues, diversos usos de ‘arte’ en la obra de Nietzsche, un uso amplio o lato, y un uso restringido o estricto, y éste último es el que indica el sentido del anterior. *Para Nietzsche nuestra forma original y más fundamental de vivir y hacer experiencias es artística, percibimos y sentimos el mundo de forma artística, transformadora, siempre mediante metáforas e imágenes.* Por eso afirma que no hay que olvidar que el ser humano es un sujeto artísticamente creador (*als künstlerisch schaffendes Subjekt*), que cuenta para subsistir con la capacidad primordial y originaria de la fantasía (o la imaginación) específicamente humana (*Urvermögen menschlicher Phantasie*).

Aunque su escrito de 1873 proporcione pocas explicaciones de esta ‘capacidad primordial’, podríamos suponer con Danto que está indicando algo así como la capacidad que tienen los niños de jugar, de imaginar que un palo es una espada, una escoba es un caballo, o de aceptar que tal figura geométrica, por ejemplo, en forma de estrella, es una imagen de ellos mismos, etc. etc., o bien que se está refiriendo a ese maravilloso hecho que ningún conductista ha podido explicar, el hecho de poder construir frases nuevas al hablar, sobre todo aquellas en las que la mente aplica esquemas regulares con autonomía –y por ello cometen faltas los niños al principio con los verbos irregulares, o profieren frases de alto vuelo poético sin saberlo–, que demuestran que los humanos no repetimos meramente lo que escuchamos decir a los adultos, sino que tenemos una capacidad innata de formular original y metafóricamente lo que experimentamos o sentimos.

No obstante, hagamos dos matizaciones que han formulado los filósofos analíticos: contra la hipótesis nietzscheana se podría argüir que los genuinos usos imaginativos de las palabras y de las cosas presuponen el conocimiento de esas cosas y el dominio de las palabras en sentido propio o común, corriente y general, porque de lo contrario ya no tendríamos un uso metafórico-imaginativo, sino una confusión, una equivocación, un error a corregir. Así las cosas, es difícil defender que el uso primigenio es el imaginativo, o que lo fue originariamente. Este es tan sólo una cara complementaria de la moneda. Por lo demás, hay aquí también una solapada tesis sociológica: los poetas son una minoría en la sociedad, sería imposible un colectivo social autónomo que sólo tuviera poetas en su seno, se morirían de hambre. Por lo mismo, es imposible un lenguaje exclusivamente metafórico o poético. Pero no sólo está latiendo en la crí-

tica esta premisa social, hay un problema más básico aún, gramatical si se quiere, que obliga a no extremar el criterio. Dicho de otra manera, entre el uso propio y el metafórico, el descriptivo y el poético, el directo y el indirecto, hay interdependencias conceptuales: no es legítimo priorizar, por lo tanto, ninguno de ambos polos.

En la medida en que, ya constituido el grupo humano y la vida social y el lenguaje, hablamos y usamos metáforas reiteradas que son aquellas en relación a las cuales decimos que algo es verdadero si sigue la normativa lingüística compartida, entonces puede aparecer un nuevo uso del arte, a saber, el que contiene aquella expresión nietzscheana que dice que gracias al arte la vida es soportable y digna de ser vivida, o que tiene un sentido y una justificación. Gracias a las verdades, al lenguaje conceptual y a su fruto más maduro, la ciencia, la vida humana es posible. Ahora bien, es soportable y digna de ser vivida, tiene justificación, gracias al arte. Aquí ‘el arte’ tiene una acepción mucho más limitada, tiene que ver con las creaciones genuinas de los verdaderos artistas, con su mundo de ficción, con sus apariencias y bambalinas, es decir, con ese ‘mundo artístico’ que añaden al mundo ‘real’ y que nos permite soportar la vida a los humanos, por ejemplo, cuando vemos un buen cuadro, asistimos a una obra de teatro, a un drama musical, a una tragedia, etc. y encontramos sentido a nuestras vidas. En esta acepción restrictiva de la palabra ‘arte’ Nietzsche tiene al principio algunos rasgos schopenhauerianos pero –no se olvide, que el matiz es fundamental– transformados: la experiencia genuinamente artística permite una intuición de la placentera eternidad de la vida, sobre todo gracias a la música y a las tragedias. Escapamos así de la prisión espacio-temporal y representacional en que nos movemos cotidianamente y alcanzamos la voluntad imperecedera, vivimos el placer de la vida eterna y eternamente creadora. Dicho con menos prosopopeya romántica: el arte es el máximo órgano de conocimiento y de expresión de los humanos, su actividad suprema. Y lo es, porque tanto la filosofía como el arte, lo que quieren es –dice Nietzsche– “darles al vivir y al actuar la máxima profundidad y la máxima significación posibles.”⁸⁵

He aquí, para finalizar, dos aforismos del período intermedio que no parecen sobresalir en los estudios y comentarios sobre la obra de Nietzsche y sus diversas consideraciones sobre el problema del arte.

⁸⁵ Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, I, § 6.

Desearíamos proponerlos como lúcidas sugerencias que pueden ayudarnos a entender la nueva autoconciencia de la verdad filosófica del arte, provocada por ese sonriente cataclismo que, en opinión de Danto, fue el arte *pop* e incluso –y quizá con mayor razón– las recientes peripecias, tan centáuricas, del denominado arte conceptual de las recientes décadas:

–“*Lo que se debe aprender de los artistas.* – ¿Qué medios tenemos para hacernos las cosas bellas, atractivas, deseables, cuando ellas no lo son? – y yo opino que, en sí, ¡no lo son jamás! Aquí hemos de aprender algo de los médicos, cuando, por ejemplo, atenúan lo amargo o cuando mezclan en una jarra vino y azúcar; y todavía más de los artistas, que propiamente siempre están tratando de hacer tales invenciones y artificios. Alejarse de las cosas hasta que ya no se vea mucho de ellas y se tenga que concentrar mucho la mirada *para seguir viéndolas* – o ver las cosas desde un lateral y como seccionadas – o situarlas de manera que en parte se solapen y sólo permitan que se las mire en perspectiva – o contemplarlas a través de cristal de color o a la luz del crepúsculo – o darles una superficie y una piel que imposibiliten la plena transparencia: todo esto debemos aprenderlo de los artistas y en lo demás ser más sabios que ellos. Pues en ellos esta fuerza sutil que tienen habitualmente acaba allí donde acaba el arte y comienza la vida; pero *nosotros* queremos ser los poetas de nuestra vida, y en primer lugar en lo más mínimo y lo más cotidiano.”⁸⁶

–“*Apreciación de las verdades inaparentes.* El distintivo de una cultura superior consiste en apreciar las pequeñas verdades inaparentes, halladas con riguroso método, por encima de los errores encantadores y deslumbrantes procedentes de épocas y hombres metafísicos y artísticos. (...) – Los admiradores de las *formas*, claro está, con su criterio de lo bello y lo sublime tendrán por el momento buenas razones para burlarse tan pronto como comiencen a predominar la apreciación de las verdades inaparentes y el espíritu científico: pero tan sólo porque su ojo todavía no se ha hecho sensible al encanto de la forma *más sencilla* o porque los hombres educados en este espíritu todavía no están, ni de lejos, completa e íntimamente convencidos de él, de manera que todavía continúan imitando irreflexivamente las formas antiguas (y lo hacen bastante mal, como todo aquel que ya no tiene bastante interés en lo que hace). En otros tiempos el espíritu no estaba requerido por el pensamiento estricto pues su seriedad residía en la urdimbre de símbolos y formas.

⁸⁶ Nietzsche, *La gaya ciencia*, § 299.

Esto ha cambiado; esa seriedad de lo simbólico se ha convertido en signo de identificación de la cultura inferior; así como nuestras mismas artes se hacen cada vez más intelectuales, nuestros sentidos se hacen más espirituales, del mismo modo que, por ejemplo, ahora juzgamos lo sensiblemente eufónico de forma completamente distinta de hace cien años: también las formas de nuestra vida se hacen más espirituales, aunque tal vez más feas a los ojos de épocas pasadas, pero solamente porque éstos no son capaces de ver cómo se profundiza y se ensancha sin cesar el imperio de la belleza interior, espiritual, y hasta qué punto ahora es lícito que a todos nosotros la mirada aguda nos sirva más que la más bella de las estructuras y que el más sublime de los edificios.”⁸⁷

⁸⁷ Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, I, § 3.