

NIETZSCHE INTEMPESTIVO: EL ARTE MÁS ALLÁ DE LA ESTÉTICA

Kathia Hanza

Ubicarse hoy en la distancia para escudriñar qué pensó Nietzsche sobre el arte y qué tendría que decirnos ahora nos coloca, a mi entender, en el núcleo de un pensamiento que él llamó “intempestivo”. “Intempestivo” en la precisa acepción que el joven profesor le planteó a la disciplina en la que se había formado y en la que, pese a agudos cuestionamientos y otras ambiciones, debía desempeñarse. Escribe, entonces, cargado de esperanza y rebeldía,

No sabría qué sentido tendría la Filología clásica en nuestra época, si no fuese el de actuar en ella intempestivamente – es decir, contra la época y de esta forma para la época y ojalá a favor de una época venidera.¹

En el terreno del arte, Vattimo ha planteado con lucidez el horizonte en el cual se despliega el pensamiento de Nietzsche.² Quisiera, en estas consideraciones iniciales, servirme de la clave interpretativa que Vattimo

1. Todas las citas de Nietzsche, siempre que no se indique lo contrario, se toman de la siguiente edición: F. Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, ed. por G. Colli y M. Montinari. Munich/Nueva York, Walter de Gruyter, 1980, 15 tomos. Utilizo a tal efecto la abreviatura *KSA*, a continuación señalo el tomo y el número de la página. Esta primera cita proviene de la segunda de las *Consideraciones intempestivas, Sobre el perjuicio y la utilidad de la Historia para la vida*. *KSA* 1, 247.

2. G. Vattimo, “Arte e identidad. Sobre la actualidad de la Estética de Nietzsche”, en *Diálogo con Nietzsche*, trad. C. Revilla, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 159-196.

ofrece, para delinear el doble sentido que el término 'intempestivo' evoca y que desearía enfatizar. En un primer sentido, el pensamiento de Nietzsche sobre el arte es "intempestivo" pues "contra la propia época" se inscribe en la crítica a la metafísica y en la exploración del nihilismo. En esa dirección Vattimo plantea como hipótesis para comprender toda la obra de Nietzsche tomar a la experiencia estética como un modelo cifrado en el exceso. Este modelo, inicialmente definido atendiendo al problema de la tragedia y de la relación palabra-música, se va generalizando a medida que se radicaliza la crítica a la metafísica platónico-cristiana y a la civilización fundada sobre ella. La hipótesis de Vattimo permite mostrar convincentemente cuál es el sentido de la estética de Nietzsche: hacer una rememoración del nexo platónico entre apariencia estética y negación de la identidad. Nietzsche retoma ese nexo desde su base, tal como lo estableciera Platón en *La República* o el *Ión*, para cuestionarlo radicalmente. El modelo nietzscheano del arte como exceso significa así, en la interpretación de Vattimo, una sacudida y una fluidificación de las fronteras metafísicas entre apariencia y realidad. Tal exceso acontece como un ataque contra la identidad y continuidad del sujeto consigo mismo.

Ahora bien, en el otro sentido evocado con el término "intempestivo", el pensamiento de Nietzsche "obra a favor de un tiempo venidero", nuestro tiempo, pues justamente el arte de ahora, en opinión de Vattimo, no haría otra cosa sino explorar las fronteras entre la realidad y la apariencia. Por supuesto que siempre resulta extremadamente difícil identificar entre las múltiples manifestaciones del arte contemporáneo un rasgo común, a todas luces evidente. Pero si nos percatamos, por ejemplo, que ante el arte actual muchos nos preguntamos "¿es esto arte?", como reza el título de un reciente libro,³ o nos remitimos a la *documenta XI*, con sus ambiciosas plataformas previas sobre la democracia, las comisiones de la verdad, los híbridos y mestizajes cosmopolitas, y sobre todo si tomamos en cuenta el arte allí expuesto, en donde la irrupción de lo real es insoslayable, si miramos pues con más detenimiento por dónde caminan las exploraciones del

3. C. Freeland, *Pero ¿esto es arte?*, trad. M. Condor, Madrid, Cátedra, 2003.

arte contemporáneo, tendríamos que reconocer que después de todo el eje apariencia-realidad es una buena pauta, aunque sea para sostener que la realidad ingresa en el modo de la apariencia artística. La apreciación de Vattimo sobre el arte contemporáneo resulta así convincente y, entonces, el pensamiento de Nietzsche sería "intempestivo" también en la dirección de haber obrado para el futuro, para nuestro tiempo, anticipando aquello que, al menos en el terreno del arte, nos concierne.

La interpretación de Vattimo ofrece, en conjunto, una visión certera y aguda del pensamiento de Nietzsche sobre el arte o la experiencia estética. Pero deja, quizá, abiertas algunas cuestiones que son, en mi opinión, también esenciales para Nietzsche. Se trata de asuntos concernientes a la relación entre vida humana, experiencia estética e identidad.

Recordemos que así como Nietzsche cuestiona vía el arte la oposición entre apariencia y realidad, propia de la metafísica, también nos sugiere que es preciso tomar como modelo al arte para reconocer aquello que anima a la vida humana como exploración de horizontes abiertos en el gozoso sentimiento de la existencia. Es cierto que al plantear tal cuestión debemos cuidarnos de introducir subrepticamente una clave vitalista que correría el riesgo de distorsionar el pensamiento de Nietzsche enrubándolo en el cauce de las oposiciones metafísicas que se empeña en abandonar. Pero también es legítimo preguntarse qué significa la desestructuración del sujeto cuando apelamos al arte, esto es, a aquella forma de la experiencia humana que articula y configura sobre materiales libremente escogidos, aunque su punto de acción fuese el de la sacudida de la barrera entre apariencia y realidad.

Para responder a esta pregunta quisiera averiguar qué hay de intempestivo en el pensamiento de Nietzsche cuando se trae a colación ya no el viejo modelo del tratamiento platónico del arte, sino los otros dos modelos que, como pensador del siglo XIX, tiene a la mano. Me refiero a la Estética de Kant y a la Filosofía del arte de Hegel. A mi juicio, también la distancia que media con ellos aporta elementos valiosos para esclarecer su pensamiento sobre el arte, a la luz de su carácter intempestivo. Mi tesis es que con la identificación de aquello que Nietzsche rechaza de ambos modelos se puede especificar también un rasgo clave de su pensamiento sobre el arte y la experiencia estética: la necesidad de prestar atención a las concreciones

históricas de las manifestaciones artísticas y estéticas, tanto en las formas del arte como en la configuración estética de la existencia humana.

No es nuevo enfatizar que Nietzsche tiene una aguda conciencia de la radical historicidad de la experiencia humana. Perfilarla, sin embargo, advirtiendo lo que Nietzsche rechaza de los planteamientos sobre el arte que le son más cercanos como el de Kant o el de Hegel, y no sólo el lejano de Platón, permite aguzar la mirada a aquellas formas del exceso y de la negación hipostasiada del sujeto y de sus roles que Nietzsche denuncia, como puede apreciarse en su crítica al público y artistas de su época. El ataque que, con razón observa Vattimo, realiza Nietzsche contra la identidad y la identidad del sujeto, debe verse así a la luz de aquellos aspectos.

1.

Quisiera comenzar planteando qué hay de intempestivo en el pensamiento de Nietzsche sobre el arte, buscando una respuesta a por qué Nietzsche no tiene propiamente ni una *Estética* ni una *Filosofía del arte*, entendidas ambas como las disciplinas filosóficas cuyo objeto de reflexión es precisamente el arte, pese a que a lo largo de toda su obra manifiesta un vivo interés por él. Vale la pena remontarse a la manera cómo ambas disciplinas se ocupan del arte para apreciar lo que Nietzsche no hace y cómo perfila su propio planteamiento.

Traigamos a la memoria el horizonte en el cual se inscribe la instauración de la *Estética*, como disciplina filosófica, en el siglo XVIII. Para Baumgarten, quien acuña el término en sentido moderno, las artes se han convertido en el ámbito en donde están presentes la interioridad y el sentimiento, opuestos al esclarecimiento del entendimiento.⁴ La increíble profusión de tratados y ensayos sobre el gusto y sobre las artes, propia de todo el siglo XVIII, fragua una nueva comprensión de la creación y de la

4. Véase J. Ritter, voz "Ästhetik", en *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt, WbG, 1971 ss., t. I, pp. 555-580.

contemplación artística, inscrita decididamente en el ámbito de la subjetividad.⁵ Sobre ese trasfondo debe comprenderse la empresa de Kant, quien busca esclarecer qué pretendemos cuando juzgamos la belleza natural o artística y cómo legitimarla. Su respuesta: que pretendemos una universalidad subjetiva explicable por la existencia del *sensus communis*,⁶ comporta, como se sabe, la autonomía de la *Estética* frente a los campos en concurrencia del conocimiento o la moral.

Me interesa resaltar bajo este horizonte los rasgos del pensamiento "intempestivo" en materia de Estética. Lo que Nietzsche no hace es proponerse desarrollar una *Estética*, como disciplina que esclarezca qué sea la experiencia estética y cuáles son sus rasgos o elementos principales. De esa forma Nietzsche no comparte algunas de las expectativas unidas a dicha disciplina, en particular la pretensión de circunscribirse a un ámbito autónomo de la experiencia humana, demarcado por la subjetividad y signado por el sentimiento y la interioridad. No reduce lo estético al ámbito de la subjetividad, aunque ciertamente éste sea de interés; se detendrá, por ejemplo, una y otra vez en el fenómeno de lo dionisiaco para indagar qué significa en términos artísticos, culturales, psicológicos, vivenciales, pero también a lo largo de su obra afilará sus análisis sobre determinadas formas de arte, y señalará cómo son tomadas históricamente por distintos pueblos, artistas, públicos.

La otra vertiente importante en la Modernidad y a la que Nietzsche tampoco se une, aspira a ofrecer una "teoría" o una *Filosofía del arte*. Quisiera simplemente circunscribirme a su principal mentor en la Modernidad, vale decir a Hegel. Éste señala en su "Introducción" a las *Lecciones sobre estética* que este último término, con su carga de significa-

5. Véase E. Franzini, *La estética del siglo XVIII*, trad. F. Campillo, Madrid, Visor, 2000. También la Introducción de Mateu Cabot a *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el romanticismo*, trad. V. Jarque Soriano y C. Terrasa Montaner, Barcelona, Alba, 1999. El libro reúne textos de A.G. Baumgarten, J.J. Winckelmann, M. Mendelssohn y J.G. Hamann.

6. Cf. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe*. Tomo X, ed. por W. Weischedel, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1968, §§ 1-22, p. 40.

do subjetivo y emocional, como mero goce del gusto, del paladeo insustancial y efímero, es, en realidad, inadecuado para especificar la tarea que se propone cumplir en sus *Lecciones*: desplegar el concepto verdadero de arte bello.⁷ La intención de Hegel es mostrar cómo el arte “ha nacido del Espíritu”,⁸ por qué “la finalidad del arte es representar sensiblemente lo Absoluto”.⁹ Esta ambición sólo puede cumplirse en una exposición sistemática que especifique con la mayor precisión posible los muchos aspectos concernidos. El principal ataño a la Lógica, pues el arte es apariencia, representación sensible de la idea. El éxito de la Estética de Hegel radicará precisamente en su ambiciosa exposición sistemática.¹⁰

A todas luces puede apreciarse que ni la empresa de Kant ni la de Hegel calzan con la manera como Nietzsche se ocupa del arte. Lo que le falta o, mejor dicho, no busca en absoluto, es el intento por legitimar un determinado ámbito de la experiencia o de desplegarlo en un sistema. A contrapelo de ambos modelos Nietzsche desplegará un interés y una estrategia que oscila entre, por un lado, asumir radicalmente que toda experiencia humana debe verse bajo la clave de lo estético, por ejemplo cuando sostiene que “sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo”¹¹ o “se vuelve tolerable”,¹² o, por otro lado, cuando intenta esclarecer de modo fragmentario y parcial las manifestaciones de lo estético en obras, artistas, público, esto es, en determinadas configuraciones históricas. No creo que ninguno de los dos aspectos de ese interés pueda privilegiarse en detrimento del otro. Coexisten y conviven a lo largo de

7. Cfr. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik.*, en *Werke*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1977, tomo 13, p. 13.

8. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik.*, ed.cit., p. 14. Cf. también p. 27.

9. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik.*, ed.cit., p. 100.

10. Cf. la “Introducción” de Rüdiger Bubner a G.W.F. Hegel, *Ästhetik*, Reclam, Stuttgart, 1971, p. 17 ss.

11. *GT*, “Ensayo de autocrítica”, *KSA* 1, 17. Para la traducción castellana empleamos la versión de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1973 (sigla *NT*), indicando el número de página; en este caso se trata de la página 31.

12. *KSA* 3, 464 (*FW*).

sus escritos. El primero cobra ímpetu y matices en la “metafísica de artista”, en el esclarecimiento del impulso simbólico humano, en la comprensión del lenguaje y de los conceptos como metáforas, en la tesis sobre la invención o transfiguración de la realidad como interpretación, o en la propuesta de configurar la existencia bajo el modelo de la creación artística, y, por supuesto, también en las investigaciones sobre estética y fisiología. El segundo transita a lo largo de toda su obra, en la atención puntual y específica prestada a la música, a la poesía, a la literatura, en el detenerse en el trabajo y opiniones de quienes hacen arte o lo aprecian.

Junto con esta atención a las manifestaciones artísticas, distinta así a los planteamientos comunes de la Estética o de la Filosofía del arte, Nietzsche polemiza con la tesis kantiana del “desinterés” y con la subsunción hegeliana del arte bajo el reino del “Espíritu”.¹³

Veamos primero a grandes rasgos la polémica sobre la doctrina del “desinterés”, a propósito de la cual ha escrito Heidegger lúcidas páginas en su libro sobre Nietzsche.¹⁴ No es necesario suscribir la interpretación de Heidegger sobre la voluntad de poder nietzscheana y su inserción en la historia de la metafísica para reconocer que tiene razón cuando señala que Nietzsche ha discutido a Kant bajo la impronta de Schopenhauer. Una buena muestra de ello es el pasaje dedicado a Kant y a Schopenhauer en *La genealogía de la moral*.¹⁵ Los rasgos que Nietzsche destaca del análisis de los juicios sobre lo bello de Kant –desinterés, impersonalidad y validez universal– se tornan contra el propio Schopenhauer: justamente por su interés, su personalidad y la singularidad de sus afecciones se habría aferrado Schopenhauer al “desinterés” en materia de Estética, para librarse de

13. No debe pasarse por alto que la polémica con Hegel viene mediada por Wagner. Él, como todos los hegelianos de izquierda, desdénan el núcleo especulativo del sistema hegeliano y se vuelcan a alcanzar la realización del “Espíritu” bajo el influjo de la política. En el anhelo de realizar el “Espíritu”, el arte contribuye a encarnar en las relaciones históricas entre los hombres la libertad. No por otra razón un temprano escrito de Wagner tiene por título *El arte y la revolución*.

14. Cf. M. Heidegger, *Nietzsche*, Neske, Pfullingen, 1961. En especial p. 126 ss.

15. Cf. *GM*, III, 6, *KSA* 5, pp. 346 ss.

sus propios tormentos y aflicciones. En boca de Schopenhauer la tesis de que gracias a la contemplación estética el sujeto podría librarse de sus apetitos suena casi a una confesión. A la larga, dirá Nietzsche, en este juego de encubiertos deseos personalísimos se trasluce y domina el ideal ascético de los filósofos. Contra Kant, pero también contra Schopenhauer, nos recuerda la definición de lo bello ofrecida por Stendhal como “una promesa de felicidad”. Con ella no sólo se pone de relieve que la experiencia estética no puede comprenderse como suspensión de los afanes de la voluntad, sino también que en materia de arte es preciso dejarse guiar por quienes tienen una experiencia primordial y directa: los artistas. Qué sea el arte o la experiencia estética, no puede establecerse simplemente bajo la óptica del “espectador”, como es el error de Kant y, en parte también de Schopenhauer, sino fundamentalmente bajo la óptica del “artista”.

Ambos factores –el equívoco sobre el desinterés y la perspectiva del artista– concurren en el análisis de Heidegger para poner de relieve un punto fundamental: la experiencia estética es para Nietzsche una afirmación de la existencia, contraria a la indiferencia y en favor del despliegue de las potencialidades humanas. Una estética, en los estrechos márgenes de una teoría que reivindicase ciertos principios –el del desinterés, por ejemplo o también su opuesto, el interés– sería una empresa irrelevante para Nietzsche. Si la experiencia estética hace prevalecer y saca a la luz aquello que en la existencia humana hay de afirmativo y creativo, poco podrá obtenerse de una doctrina centrada en esclarecer un determinado ámbito de la existencia.

También en el otro núcleo polémico, relativo a la teoría hegeliana sobre el arte, encontramos la intermediación de otro autor. Esta vez se trata de Jakob Burckhardt y el rol que cumplirá con respecto a Hegel, será distinto al que cumplió anteriormente Schopenhauer con relación a Kant. Burckhardt es manifiestamente un crítico de Hegel y por eso pide que se le deje “percibir la historia antes que comprenderla desde sus principios supremos”.¹⁶ Existen muchos vasos comunicantes entre la com-

16. J. Burckhardt, *Briefe*, Basilea, 1949 y ss. Tomo I, p. 206 y s. Citado por Ernst Gombrich, *Breve historia de la cultura*, trad. C. Manzano y L. Alonso López, Barcelona Península, 2004, p. 26.

prensión de la historia de Burckhardt y la de Nietzsche, pese a que el primero le expresase sus reparos sobre la segunda de sus *Consideraciones intempestivas*.¹⁷ El principal ya está esbozado: antes que subordinar las manifestaciones artísticas bajo ciertos principios, el historiador debe establecer su lugar en el todo de una cultura, “según su importancia proporcional”.¹⁸ Los estudios de Burckhardt sobre el arte en la historia no toman así la forma de una estética o de una teoría sobre el arte, ni tampoco de una historia del arte, en un sentido cronológico. Sus esfuerzos se dirigen, más bien, a desarrollar una topología de las artes,¹⁹ es decir, a ubicar el lugar específico que las distintas manifestaciones artísticas ocupan en las diversas constelaciones históricas. Nietzsche hará también una suerte de topología pero sobre todo, como Burckhardt, verá los fenómenos artísticos en su concreción, indiferentes ambos a la grandilocuencia de una metodología, teoría o sistema.

Si se tratase de resumir las razones por las cuales Nietzsche no se sirve de ninguno de los dos modelos –el de Kant y el de Hegel–, podríamos esgrimir dos: la Estética de Kant encubre y minimiza el significado del arte para la vida, la Filosofía del arte de Hegel absorbe al arte bajo el manto de un sistema que no permite ubicar su lugar específico al interior de las formaciones históricas. Pero aunque las razones sean distintas, una conclusión parece imponerse: la mirada histórica podría subsanar las flaquezas de ambos modelos. Si proponer la autonomía del arte empalidece

17. Los reparos se centran básicamente en la crítica que Nietzsche hiciese a la formación histórica. Sobre la relación entre Burckhardt y Nietzsche véase H. Schröter, *Historische Theorie und geschichtliches Handeln*, Itzelsberger, Mäander, 1982, pp. 159-193.

18. J. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, Munich, DTV, 1977, 4 tomos. T. I, p. 6.

19. Cf. D. Jähnig, *Kunstgeschichtliche Betrachtungen. Jacob Burckhardts Topologie der Künste*. Versión mecanografiada. Tübingen, 1984. Sobre la relación con Nietzsche véase del mismo autor: “Perjuicio y utilidad de la historia moderna, según Nietzsche”, en *Historia del mundo: historia del arte*, trad. G. Hirata, México, F.C.E., pp. 91-161.

su función vital, y arrojárselo bajo un sistema lo vuelve inocuo, lo mejor será observar, analizar, discutir cómo se ha hecho y justificado el arte.

2.

La mirada a las formas históricas concretas del arte será, pues, para Nietzsche imprescindible. Tanto en razón de explicar por qué en el arte no puede hablarse simplemente de desinterés, como también por el hecho de que nunca está prefigurado su lugar al interior de la vida humana.

Bajo esta perspectiva consideremos el fenómeno de lo dionisiaco. Como hemos visto inicialmente al citar a Vattimo, para los intérpretes modernos la experiencia estética promueve negar la identidad del sujeto. Advirtamos que no es una tesis suscrita sólo por quienes pudieran ser más o menos afines a la filosofía de Nietzsche. En las antípodas de Vattimo, también Habermas la suscribe.²⁰ Quizá esa sorprendente coincidencia se debe a que suele convertirse un análisis que Nietzsche hace de una forma de arte en particular —la del “exceso” dionisiaco— en un “principio” de su filosofía en aras de enfatizar los rasgos modernos de su pensamiento, como puede ser negar la identidad del sujeto.

Prestemos atención a lo que Nietzsche sostiene sobre tal fenómeno en el apartado 8 de *El nacimiento de la tragedia*.

En el fondo el fenómeno estético es sencillo; para ser poeta basta con tener la capacidad de estar viendo constantemente un juego viviente y de vivir rodeado de continuo por muchedumbres de espíritus; para ser dramaturgo basta con sentir el impulso de transformarse a sí mismo y de hablar por boca de otros cuerpos y otras almas.

20. Véase J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988.

La excitación dionisiaca es capaz de comunicar a una masa entera ese don artístico de verse rodeada por semejante muchedumbre de espíritus, con la que ella se sabe intensamente unida. Este proceso del coro trágico es el fenómeno *dramático* primordial; verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter.²¹

Nietzsche está hablando del drama, está planteando, si se quiere, un “principio estético” o artístico, que supone ciertamente la negación de la identidad del sujeto, pero sólo para explicar cómo es posible el drama. Con lo dionisiaco busca Nietzsche situarnos en el origen del drama y en las condiciones necesarias para todo arte que le sea afín. Por supuesto que lo dionisiaco no es sólo un principio artístico. También gracias a él, Nietzsche echa luces sobre aspectos insospechados de la vida griega, y nos hace mirar a los griegos lejos del humanismo edulcorante del clasicismo y romanticismo.²² En términos artísticos, sin embargo, lo dionisiaco concierne exclusivamente a un tipo de experiencia artística, según el modo de hacer arte. Arte dionisiaco será aquel que se ejecuta musicalmente con un público.

Así, el arte dionisiaco incluye el canto (el ditirambo dionisiaco), la danza, la música; es decir, con “lo dionisiaco” alude Nietzsche a un principio para el cual se necesita la participación de un público y de sus ejecutantes, que sufren una transformación para hacer posible tal manifestación artística y que, como tal, sólo tiene sentido al momento de su ejecución. Deben suspenderse ciertamente los roles comúnmente adoptados en la vida cotidiana (la identidad que exhibimos en nuestra vida diaria, por ejemplo), pero ello no es aplicable a cualquier experiencia humana, ni tampoco a todos los casos del arte; por eso, el arte que se guíe por el principio de lo apolíneo queda excluido.

21. *KSA* 1, 61, *NT*, p. 83.

22. Cuánto subvierte Nietzsche la comprensión de la Antigüedad griega puede estudiarse en el libro de H.S. Silk & J.P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge, University Press, 1981.

Son muchas las consecuencias importantes que se derivan del esclarecimiento del principio de lo dionisiaco. Escuetamente quisiera señalar tres. En primer lugar, que Nietzsche está hablando de la negación de la identidad del sujeto bajo la condición de propiciar una forma de arte. Se trata de un fenómeno que ocurre bajo la forma de lo artístico. En segundo lugar, esta forma de arte no ha sido considerada en los modelos de la Estética o de la Filosofía del arte. Hay aquí otro rasgo intempestivo. “Contra la propia época”, esto es, contra los planteamientos que siguen el cauce de Kant o de Hegel, Nietzsche descubre y reivindica un principio artístico que puede explicar determinadas formas de arte, imposibles de ser comprendidas bajo los modelos previstos. En contra de una estética centrada en el “sujeto” que juzga o que crea, o en contra de una Filosofía del arte que se atiene a las “obras” como productos acabados del “Espíritu”, de una época o de los artistas, hace valer Nietzsche el principio de lo dionisiaco para entender lo específico de ciertas manifestaciones artísticas.²³ En tercer lugar, en estas formas de arte (la música, la danza, el canto) acontece una forma eminente de participación al momento de su realización que se trasluce en un goce: el del arte como fiesta.²⁴ Y aunque se trate de una forma de goce en el exceso, en la fiesta, no es la única forma de placer estético. También el arte apolíneo ofrece un goce estético, pero de otra índole.

El ‘goce estético’ es, por cierto, para Hegel, insustancial. Y él tiene buenas razones para calificarlo así. Pero lo importante es preguntarse –en este contexto– si acaso el impulso general de su sistema le impide advertir cuán genuina y fundamental es esta forma específica de goce y realización artística: la de la participación dionisiaca.

Hegel fragua su concepción del arte en la historia bajo las necesidades

23. Cf. D. Jähnig, “De cómo se libera el arte de la metafísica”, en *Historia del mundo: historia del arte*, ed.cit., p. 213 ss.

24. Aquí es pertinente recordar, como lo hace Nietzsche, que los festivales dramáticos griegos eran festividades, también que la lírica griega arcaica exalta vívidamente el presente y pone voz a los sentimientos. Véase sobre esto último B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1975, p. 56 ss.

del concepto verdadero y del sistema. Vale la pena insistir en las diferencias con Burckhardt, pues Nietzsche le sigue en puntos importantes. El propósito que anima a Burckhardt es distinto al de Hegel. Burckhardt busca “capta[r] la interioridad de la humanidad pasada y revela[r] su manera de ser, querer, pensar, mirar y poder”.²⁵ Pese al sesgo de la “interioridad”, este acercamiento asistemático será decisivo y allí encontrará Nietzsche ejemplos sobre la manera adecuada de tratar al arte al interior de la vida histórica de los hombres. Pero hay algo más que Nietzsche aporta, el núcleo de su pensamiento intempestivo: para comprender la historia es preciso servirse de la distancia. Así, para conocer el pasado es preciso contrastarlo con el presente y viceversa. Dicho de otro modo, es preciso comparar los momentos históricos.

Prestemos atención a esta cuestión. Si la Estética no es un dominio separado de la vida y en materia de arte importan los modos históricos en que éste se plasma, será especialmente relevante comparar, contrastar qué ocurre con la identidad del sujeto con relación a lo dionisiaco en el pasado y en presente.

Remontémonos a los inicios de ese pensamiento intempestivo y a su interés por el arte. El joven filólogo se permitió intentar esclarecer el arduo problema del origen histórico de la tragedia griega inmiscuyendo “cosas modernísimas”: el arte de Wagner. Más tarde reconocerá “haber comenzado a descarrilar”, en su primer libro, sobre la música alemana, pues es “romanticismo de los pies a la cabeza y la menos griega de todas las formas posibles de arte (...), un narcótico que, embriaga y, a la vez, *obnubila*”.²⁶ Sin recusar que el problema del surgimiento de la tragedia debe comprenderse bajo uno de sus elementos principales, la música o lo dionisiaco, lo que cuestiona Nietzsche es que aquella música sea comparable a la moderna. Así, lo que muchos años después considera inaceptable es haberse dejado guiar por la sensibilidad

25. J. Burckhardt, Introducción a la *Griechische Kulturgeschichte*, en *Gesammelte Werke*. Darmstadt: WbG, 1962, tomo 5, p. 5. Citado por D. Jähnig, *Kunstgeschichtliche Betrachtungen. Jacob Burckhardts Topologie der Künste*, ed.cit., p.136.

26. Cf. *GT*, “Ensayo de autocrítica”, *KSA* 1, 20. NT, p. 34.

moderna con respecto a la música. La conciencia de que la música para los griegos tiene poco que ver con la música romántica se irá gestando paulatinamente. Por eso cuando, poco después de la publicación de su primer libro, escriba la cuarta de las *Consideraciones intempestivas*, la dedicada a Wagner, hará sentir sus primeras diferencias con él. Desde entonces, Nietzsche afilará las herramientas de la historia y la psicología para señalar los contrastes entre el arte en la época de los griegos y el arte de su propia época.

Un buen ejemplo de esa estrategia que se sirve de los contrastes y las diferencias históricas en materia de arte es el conocido aforismo 170 de la segunda parte de *Humano, demasiado humano*, titulado “El arte en la época del trabajo”. Allí Nietzsche se pregunta de qué medios deben servirse los artistas modernos que aún conservan las aspiraciones del gran arte de los griegos, la tragedia, cuando se dirigen a un público exhausto y agotado que dirige sus mejores energías al trabajo. Deben emplear, nos dice:

los estimulantes más poderosos, con los que incluso el medio muerto tiene que estremecerse; tienen estupefacientes, intoxicantes, convulsivos, paroxismos de llanto: con éstos avasallan al fatigado y le llevan a una hipervitalidad insomne, a una alienación de arrobamiento y terror.²⁷

Advirtamos que el “exceso”, la salida de sí mismo, la excitación, apreciadas y valoradas en el arte dramático de los griegos, han sufrido una profunda y deplorable transformación en la modernidad. Nietzsche no dejará de revisar en adelante las formas que toma el arte a partir de las necesidades de esta alma moderna, ejemplificadas en la persona y en el arte de Wagner: como estética de la decadencia y del romanticismo,

27. KSA 2, 623 (MAM II, afo. 170: “El arte en la época del trabajo”). Cito la traducción de Alfredo Brotons, Madrid, Akal, 1996, 2 tomos, t. II, p. 170. En términos similares se expresa Nietzsche en “Richard Wagner en Bayreuth” sobre el público “intelectual” moderno. Véase KSA 1, 460.

28. KSA 6, 50 ss. (WA, “Epílogo”).

29. KSA 1, 456, 451 (UB IV).

como detestable mentira explicable por motivos psicológicos y anhelos metafísicos por salvarse,²⁸ como hastío ante la propia existencia que anida en la “sensibilidad incorrecta”,²⁹ como “gritería teatral de las pasiones”,³⁰ etc. En las formas de arte moderno, el carácter festivo del exceso y la negación de la identidad del sujeto no son en absoluto deseables. Por tal razón, no son valiosos por sí mismos, no constituyen invariantes que siempre habría que buscar. Lo importante, más bien, es cómo se plasman y ello ocurre siempre en la vida histórica de los hombres. Con ayuda del contraste histórico, el arte puede servir para ilustrar la forma de vida adoptada por uno mismo y por los pueblos o épocas a lo largo de la historia.

Traigamos a colación un ejemplo más sobre cómo la “transformación dionisiaca”, aquella que se opera en el teatro, es una pauta fundamental para un análisis cuidadoso de las manifestaciones artísticas. Nietzsche relata en el aforismo 368 de la *Ciencia jovial* una observación que alguna vez le hiciera a un “wagneriano cabal”:

Sólo en cuanto masa se es honesto en el teatro; se miente en cuanto individuo, uno se miente a sí mismo. Uno se deja a sí mismo en casa cuando va al teatro, se renuncia a la propia lengua y elección, a su gusto, incluso a su valentía, tal como se la tiene y se la ejerce entre las propias cuatro paredes frente a Dios y al hombre. Nadie lleva al teatro los más finos sentidos de su arte, ni tampoco el artista que trabaja para el teatro: allí se es pueblo, público, rebaño, mujer, fariseo, vaca electoral, demócrata, prójimo, congénere, allí sucumbe la conciencia personal a la magia niveladora de la “cifra más grande”, allí actúa la estupidez como concupiscencia y contagio, allí gobierna el “vecino”, allí uno se convierte en “vecino”³¹

Así como Wagner, en tanto artista romántico, crea una música no acorde con la sensibilidad griega, tampoco el público moderno acierta con la

30. KSA 6, 438. (NW, “Epílogo”).

31. KSA 3, 618 (FW). Cito la traducción de José Jara. Caracas, Monte Ávila, p. 238.

transformación que el arte dionisiaco, el del teatro, hace posible. En el teatro moderno tiene lugar una pérdida de la identidad, pero en el sentido de una homogenización y una mentira con respecto a uno mismo. Ello calza perfectamente con otro de los *Leitmotivs* de la crítica a Wagner: la de su condición de mero actor, incapaz de sustentarse en una afirmación de sí mismo, sino en la veleidad de los roles que le resulten atractivos.³²

Esta crítica al alma moderna, caracterizada por una “sensibilidad incorrecta” que se vuelca en la música romántica para perderse en la pasión y exaltar cualquiera de sus formas hasta la postración, en la que por supuesto se inscribe también el culto al genio,³³ se sitúa en el contexto de la obra intermedia como el esfuerzo del espíritu libre por liberarse de las ataduras de la metafísica. Es decir, como búsqueda de la independencia que es entendida por muchos intérpretes en términos de una ansiada autonomía,³⁴ al formular Nietzsche abiertamente sus objeciones a Wagner y Schopenhauer.

Ahora bien, más allá de si subyace a la crítica a la metafísica buscar o no la autonomía, quisiera continuar indagando cómo expresa Nietzsche las formas negativas que cobra la pérdida de la identidad. *La genealogía de la moral*, una obra en la que Nietzsche intenta comprender cómo ciertas valoraciones de la existencia se han impuesto o prevalecido sobre otras, también pregunta por la identidad, por la condición del artista; preguntas que están unidas al valor que el arte tiene para la vida.

32. Cf. *KSA* 1, 441-442, 467 (*UB IV*); *KSA* 3, 617 (*FW*); *KSA* 6, 26, 27 (*WA*); *KSA* 6, 419 (*NW*); *KSA* 6, 318 (*EH*).

33. Luis E. de Santiago Guervós vincula la ejemplaridad de algunos individuos (genios) con las concepciones políticas de Nietzsche. Muestra que su aristocratismo y desprecio de las ideas liberales y socialistas se sostiene en su tesis de que el Estado es un instrumento al servicio del genio o la cultura. Cf. *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid, Trotta, 2004, p. 309.

34. Por ejemplo, Alexander Nehamas (*Nietzsche. Live as Literatur*, Harvard, Harvard University Press, 1985) y Richard Rorty (*Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989).

35. *KSA* 5, 402 (*GM, GEN*, p. 176).

El arte en el cual precisamente la mentira se santifica y la *voluntad de engaño* tiene a su favor la buena conciencia, se opone al ideal ascético mucho más radicalmente que la ciencia.³⁵

El arte, explica, exhibe sin el retorcimiento de la mala conciencia su pasión por la apariencia, cosa que advirtió Platón y que lo convirtió en su “más grande enemigo”.³⁶ En efecto, la buena voluntad de la apariencia significa que “un artista perfecto y total está apartado, por toda la eternidad, de lo «real»”.³⁷ Apelar a lo real sería, en el caso del artista, justificar lo que hace proponiendo un único sentido. Ahora bien, cuando el artista se percate de su “buena voluntad de apariencia” y desespere de esa “eterna ‘irrealidad’ y ‘falsedad de su más íntimo existir’”, cuando intente “ser real” caerá en la “veleidad típica del artista”, como “ayuda de cámara de una moral, o de una filosofía, o de una religión”,³⁸ cosa que le ocurrió precisamente a Wagner con respecto a Schopenhauer y al cristianismo.

El artista que reniega de su condición de tal, es decir, de estar “apartado” de lo “real”, adoptará la figura de la “mala conciencia”. No buscará entonces simplemente el goce y la creatividad, sino que repudiará (o vengará) una naturaleza interna (una voluntad de engaño) que le resulta insostenible y en la que los recursos para afirmarse (estar apartado de lo real) se presentan como una carencia. Bajo esa condición, el artista necesitará de una “defensa protectora, de un apoyo, de una autoridad asentada”.³⁹ El artista como veleta siente los peores síntomas de la opresión, de la esclavitud, y la veleidad no es más que el resentimiento que le aflige.⁴⁰

La mutación moderna del principio dionisiaco en el arte como mera pérdida de sí mismo para adoptar la “magia niveladora” de la identidad

36. *Ibid.*

37. *KSA* 5, 344 (*GM; GEN*, p. 118).

38. *Ibid.*

39. *KSA* 5, 345 (*GM III, 5; GEN*, p. 119).

40. Cf. A. Ridley, “What is the meaning of aesthetic ideals?”, en S. Kenal, I. Gaskell, D. W. Conway, *Nietzsche, Philosophy and the Arts*, Cambridge, University Press, 1998, pp. 128-147.

como “pueblo, público, rebaño”, que antes advertíamos, tiene su contraparte en lo que le sucede al artista-actor caracterizado por la veleidad y que busca sostén y apoyo en la autoridad de otros: de la moral o de la filosofía. Es decir, que por un lado, el artista se resiste a su rol y no se contenta con la apariencia y la buena voluntad de la mentira, sino que trae lo “real” en el arte, como el consuelo de una tesis sobre el “sentido” último de la realidad. Por otro lado, también el público se vuelca en la “cifra más grande”, busca en el arte no el juego entre apariencia y realidad, sino la clave que explique su existencia que, por lo demás, es idéntica a la de los otros.

Pero ¿son los artistas capaces de buena conciencia? ¿Cómo podría responderse a esta pregunta? Recordemos la definición antes proporcionada de Stendhal sobre la belleza como “promesa de la felicidad”. Justamente la cita proviene de la *Genealogía de la moral* y constituía un argumento para negar el desinterés de Kant y de Schopenhauer, que instaba a apreciar el arte desde el punto de vista del espectador, contra lo cual buscaba Nietzsche afirmarlo desde el punto de vista del creador. Stendhal es descrito allí como teniendo “una constitución más feliz que Schopenhauer”.⁴¹ ¿Se trata, acaso, de que este artista dispone de una actitud más condescendiente y menos avasalladora que otros, alejada de la realidad y creadora de un reino de ilusiones? No podría ser, pues Nietzsche se refiere a lo largo del texto a muchos otros artistas entre los que cuenta a los “constructores de Estados”, a los sacerdotes, a los filósofos, todos ellos ocupados de la “realidad”. Pero, además, distingue entre quienes emplean su “fuerza constructora” en otros hombres y entre quienes tienen “la secreta autoviolentación, la crueldad de artista, el placer de darse forma a sí mismo como a una materia dura, resistente y paciente”, capaces de una “profusión de belleza y de afirmación nuevas y sorprendentes.”⁴² La belleza es así también el fruto de una cierta crueldad.

Repitamos la pregunta ¿quién es el artista de la buena conciencia? Nietzsche nombra a uno, Stendhal. Su “constitución más feliz” se asocia así a la “promesa de felicidad” como el adelanto de la satisfacción que obra en la transformación de uno mismo. El artista de la buena conciencia

41. *KSA* 5, 348-349 (*GM*; *GEN*, p. 123).

42. *KSA* 5, 325 (*GM*; *GEN*, pp. 99-100).

cia no es quien ataca su identidad, ni la busca en los roles de los otros, sino quien la crea.

Concluamos identificando cuál es el núcleo intempestivo del pensamiento de Nietzsche en materia de arte. Es intempestivo porque las prácticas artísticas mismas permiten intuir cómo es posible asumir con buena conciencia la posibilidad de darle forma a la propia vida. Intempestivo también porque el arte no revela un sentido último de la realidad ni tampoco es una manifestación más de la vida de los pueblos en la historia. Más allá de la Estética, arte y vida humana significan el desafío siempre renovado de la creación.

Abstract

Intempestive Nietzsche: Art beyond Aesthetics.

Kathia Hanza

The aim of the article is to single out Nietzsche's reflection about art as intempestive. In order to do so, the differences between his position and the aesthetic fundamentals of Kant and Hegel are laid out. The aim is to show that the rejection of the latter is mounted on the need to pay particular attention to the historical concreteness of artistic manifestations. By keenly observing the historical realization of art, Nietzsche observes the specificity of the artistic principle of the Dionysian. In addition to acknowledging the proper weight and magnitude of said principle, we propose that its “discovery” allows Nietzsche to criticize the excesses of subjectivity, which he unmasked in the public and artists of his time.