



ANIVERSARIO

ISSN 0798-1171

Depósito legal pp. 197402ZU34

Esta publicación científica en formato digital
es continuación de la revista impresa



REVISTA DE FILOSOFÍA

I. 50° Aniversario de Revista de Filosofía

II. Ontognoseología, Lenguaje y Realidad

III. Eticidad: Conflictos, Diversidades y Derechos

IV. Pensamiento Educativo: Aplicaciones y Contextos

V. Ensayos

Centro de Estudios Filosóficos
"Adolfo García Díaz"
Facultad de Humanidades y Educación
Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

**N°Especial
2022**

Revista de Filosofía
Vol. 39, N° Especial, 2022, pp. 82 - 100
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela
ISSN: 0798-1171 / e-ISSN: 2477-9598

Aproximación a la metafísica del arte en Nietzsche¹

Approach to the Art's Metaphysics in Nietzsche

Amada Cesibel Ochoa Pineda

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7517-975X>

Universidad del Azuay – Cuenca - Ecuador

cochoa@uazuay.edu.ec

Este trabajo está depositado en Zenodo:

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.6416134>

Resumen

El propósito de esta contribución es esbozar una formulación de la metafísica del arte y del artista en el pensamiento de Friedrich Nietzsche (1844-1900), partiendo del supuesto que el cuerpo y su expresividad ocupan un papel central en la filosofía del arte nietzscheana. Nietzsche recurre a una concepción de la corporalidad como medio expresivo para crear la obra de modo realizativo, como es propio de las artes escénicas, que tienen al cuerpo como sujeto/objeto de su acción. También, se ensaya un ejemplo de la estética nietzscheana en la teoría del “duende”, propia de la poética literaria de Federico García Lorca (1898-1936).

Palabras clave: Nietzsche; metafísica del arte; concepción dionisiaca del mundo; García Lorca; teoría del duende.

Abstract

The purpose of this contribution is to outline a formulation of the metaphysics of art and the artist in the thought of Friedrich Nietzsche (1844-1900), starting from the assumption that the body and its expressiveness occupy a central role in the Nietzschean philosophy of art. Nietzsche resorts to a conception of corporeality as an expressive means to create the work in a performative way, as is typical of the performing arts, which have the body as the subject / object of their action. Also, an example of Nietzschean aesthetics is tested in the theory of the "duende", typical of the literary poetics of Federico García Lorca (1898-1936).

Keywords: Nietzsche; metaphysics of art; Dionysian conception of the world; García Lorca; theory of the “duende”.

Recibido 16-12-2021 – Aceptado 20-03-2022

¹ Aclaraciones sobre la procedencia del texto. Este texto procede parcialmente del material de trabajo de la asignatura “La estética en la cultura contemporánea”, que he impartido en la Universidad de Almería (España) durante el curso 2020-2021, y de la realización de un proyecto de investigación que, con el nombre de “La estética como materia interdisciplinar” (nº 2021-0044), desarrollo, junto con el profesor Cayetano José Aranda Torres, de la Universidad de Almería, que ha tenido a bien revisar el manuscrito de este artículo y sugerir numerosas mejoras. Vaya desde aquí mi agradecimiento por tal labor de revisión, así como a la Universidad del Azuay (Cuenca, Ecuador), por la financiación del mencionado proyecto.

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

“¿Y el arte? ¿No significa siempre crear (*Schaffen*) imágenes que no coinciden con la vida?... piensa en una obra de arte realmente efectiva (*wirklich*); ¿nunca has tenido el sentimiento de que en ella hay algo que te recuerda el aroma a quemado que despiden un cuchillo cuando lo afilas en una piedra? Es un aroma cósmico, meteórico, tempestuoso, celestialmente siniestro (*unheimlich*)”².

1. PRELIMINARES

La circunstancia académica de impartir clases de “Estética contemporánea” y de “Estética de la música”, me ha llevado de modo natural y con gozosa ad-vocación, a considerar con cierta profundidad el pensamiento de artista, la filosofía del arte, y las ideas estéticas del autor de *El origen de la tragedia*, *El gay saber*, y *Así habló Zaratustra*, de manera que algo podemos llegar a articular, sin apenas nada que decir, sobre el tema de Nietzsche y las artes. Abandonada por mi parte, de manera heurística, la tesis del superhombre, por su carácter aporético y por las dificultades, si no incapacidad, de la cultura filosófica contemporánea de pensar un más allá de la criatura humana que haga retornar la inocencia y credibilidad de lo humano no deformado por la cultura judeocristiana, queda por pensar si la voluntad de poder puede hacerse cargo del ser mismo como eterno retorno de lo mismo³. Ese es el desafío del pensamiento nietzscheano, al que se enfrenta todo lector actual de nuestro autor y, en buena medida, del de esta honorable *Revista de Filosofía*, de la Universidad de Zulia (Venezuela). Por otro lado, y como segunda gran tarea, hemos de pensar ese ser que retorna de continuo como arte, como artificio retórico modalizado por la obra de arte musical, y como lenitivo de la vida dañada; el arte y la vida frágil se han convertido en algunas de las actuales y más arduas tareas del filosofar. Esta perspectiva nos obliga a pensar con detenimiento y alguna profusión ese período que transcurre desde los estudios y trabajos en torno a *El origen de la tragedia*, y que, pasando por las *Intempestivas*, culminan en 1879 con la segunda entrega de *Humano, demasiado humano*, e inmediatamente con el final de la vida académica del joven catedrático de Basilea. Valga esta delimitación, hasta cierto punto arbitraria y convencional que, por otra parte, es com-

² MUSIL, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Múnich, Rowolt, 1980, II, 960; *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 1973, III, p. 378.

³ Desde hace tiempo hemos pensado, con Hölderlin, si en la *vaterländische Umkehr*, en el “regreso o conversión a lo patrio” (HÖLDERLIN, Friedrich, *Anmerkungen zur Antigone*, en *Werke und Briefe*, Hrsg. Friedrich BEISSNER – Jochen SCHMIDT, Frankfurt del Meno, Insel, 1969, vol. 2, p. 789), no se encuentra entre los núcleos motivadores y ejes temáticos del pensamiento nietzscheano. Valoramos, por otro lado que José Gaos entienda que *Umkehr* supone una conversión personal, en el sentido de “conversión de todos los modos de representación —*Vorstellungsarten*— y formas”, que es la acepción poética del eterno retorno de lo mismo griego, que se resuelve en el sempiterno debate entre si somos nosotros los que volvemos a la patria, si es ella la que vuelve a nosotros, o si, más bien, estamos ante una conversión recíproca. Cfr. GAOS, José, *Introducción a Ser y tiempo*, México, FCE, 1951.

partida por un buen número de comentaristas, para situar textualmente al alcance de estas nuestras modestas consideraciones⁴.

En ese período de aproximadamente diez años (1870-79), nuestro filólogo-filósofo, ha elaborado lo que entendemos constituye una metafísica del arte y el artista, que no le abandona, como matriz y fuente, como estímulo y acicate de su pensamiento, hasta el final de su meditación filosófica. Ella constituye, a ojos de quien suscribe, siguiendo una tradición hermenéutica más o menos difusa, si leemos los textos con justeza, lo mejor y más granado del filosofar nietzscheano, en la medida en que en ella también se contiene una primera y muy radical crítica de la modernidad y un esquema de la concepción dionisiaca del mundo. Al mismo tiempo que encontramos una ontología de la subjetividad radicalizada en la voluntad de poder, que tiene su figura señera en la figura del superhombre⁵. Esbozaremos sumariamente, como la limitación del medio lo requiere, esa metafísica de artista y artística a su vez, y reflexionaremos con brevedad sobre sus implicaciones para determinadas prácticas creativas, ejemplificando el modelo, si de tal cupiese hablar, en la teoría del duende, que el poeta Federico García Lorca elaboró en la década de los años veinte de la centuria pasada.

Antes queremos anticipar una breve reflexión sobre el principio fundamental de esa metafísica del arte y el artista. En el “Ensayo de autocrítica”, de 1886, antepuesto a la tercera edición de *Geburt der Tragödie / Nacimiento de la tragedia* (en adelante citados como *GT/NT*, si bien Nietzsche considera el libro de 1872 como “inconveniente” o “inadecuado” (*unangenehm*, “desagradable” para Sánchez Pascual) y “extraño” (*fremd*), sin embargo reconoce que su interés por la tarea que ese libro abordaba no ha decaído: “mirar (*sehn*) la ciencia bajo (*unter*) la óptica del artista, y el arte bajo la de la vida”⁶. Con este texto proponemos leer, siguiendo la pauta que proporciona el contexto, “ciencia estética” cuando Nietzsche habla de “ciencia”, como enteramente sometida al punto de vista del artista, y leemos “obra de arte”, cuando se habla de arte, también sometido a la óptica de la vida como elemento creador frente al conocimiento teorético. Visto en su contexto el texto rezaría: la vida llega a ser obra de arte por medio del artista, o el artista eleva la vida, la propia y la ajena, a la categoría de obra artística. En esta inicial declaración de la estética nietzscheana, expuesta sucintamente, obra y artista son la misma cosa, porque el artista es la obra de arte de la vida, y porque el artista convierte y transforma la vida en obra de arte.

⁴ Para un panorama de la temática en cuestión se leen con provecho los siguientes libros: PÉREZ-MASEDA, Eduardo, *Música como idea, música como destino, Wagner-Nietzsche*, Madrid, Tecnos, 1983; PHILONENKO, Alexis, *Nietzsche. Le rire et le tragique*, París, de Poche, 1995. PICÓ SENTELLES, David, *Filosofía de la escucha. El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*, Barcelona, Crítica, 2005.

⁵ Para una contextualización general del pensamiento metafísico nietzscheano, es de obligada lectura HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche* (1961), Barcelona, Destino, 2000. Con independencia del índice de sintonía que podamos tener con el pensador de la Selva Negra, su interpretación de la “voluntad de poder” nietzscheana como concepto nuclear del pensador de Röcken, no puede ser obviada.

⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *Sämtliche Werke. Kritische Studien Ausgabe* (citada como: SW, KStA), ed. Giorgio Colli – Mazzino Montinari, Berlín, DTV – de Gruyter, 1980, 1, *GT*, p. 14; *Nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973, *NT*, p. 28. Hemos sustituido el “ver” de Sánchez Pascual por el “mirar” para *sehn*, y el “con” por “bajo” para *unter*.

Esbozaremos ahora brevemente cinco principios de esa llamada metafísica del arte, que, para nosotros, es como decir estética filosófica, o, sencillamente, filosofía del arte, faceta de suma actualidad en los estudios nietzscheanos⁷.

1. El arte para Nietzsche es “lo que aparece bello” (*die schöne Erscheinung*)⁸, que no es lo que parece bello ni lo bello aparente, que sería objeto de la voluntad resuelta a desear y a apropiarse el mundo, al modo como lo propone Arthur Schopenhauer (1788-1860). Por el contrario, la esencia de lo real mismo consiste en un eterno juego de aparecer y desaparecer al que nos atenemos, o con el que nos consolamos, para no perecer y no decaer en nuestro deseo, para soportar el dolor, la caducidad y la precariedad que caracterizan la existencia humana. Estamos ante una tesis ontológica fuerte.

2. Lo que aparece es irreductible a cualquier sustancia inmóvil o a cualquier fundamento intelectual que pueda dar razón suficiente del permanente cambio de la multiplicidad de lo real, en su eterno manifestarse y aparecer a la conciencia. Frente a la impotencia del pensar substancialista —entendiendo por tal el que piensa lo real, sea objeto o sujeto, desde la categoría conceptual de *hypokeímenon* / *substantia* / *sustancia*—, el filósofo-artista se reduce, nada más y nada menos, a ser un mero reflejo en el juego del múltiple aparecer y desaparecer de lo real, a re-producir y re-modelar la naturaleza, como si de un juego de espejos se tratase, pero dando al reflejo estatuto de plena realidad, de realidad ensanchada y potente, ampliada sencillamente como más vida.

3. El alma del filósofo artista, que tiene a Anaximandro y su célebre sentencia, como emblema, sería la única capaz de contemplar y experimentar en el mundo el surgir-nacer (*Entstehen*) y el desaparecer (*Vergehen*) de la obra de arte como una lucha de la pluralidad o multiplicidad (*Vielheit*), que puede soportar dentro de sí la ley y la justicia, contra los intentos infructuosos de reducirla a la unidad de un fenómeno, y que constituye la propia realidad en su efectividad, que siempre paga su tributo por existir⁹.

4. La verdad del arte viene a ser entendida como un eterno fluir de las manifestaciones vitales que obliga a los seres humanos a una igualmente eterna faena de interpretar el

⁷ Una doble referencia se impone: KESSLER, Mathieu, *L'esthétique de Nietzsche*, París, PUF, 1998. Del mismo autor: *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, París, PUF, 1999. En nuestro contexto español debe ser citada la monumental monografía: DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid, Trotta, 2004.

⁸ La convención que adoptamos supone traducir *Erscheinung* por la locución “lo que aparece”, y *Schein* por “lo que parece ser”, o “apariencia” que también traduce el nietzscheano *Anschein*, todos ellos en sentido sustantivado. Nos permitimos recoger, para su uso posterior, el siguiente texto de Hegel: “Lo que aparece (*Erscheinung*) es el nacer (*Entstehen*) y el desaparecer (*Vergehen*) que para sí mismo (*selbst*) ni nace ni perece, sino que es en sí y constituye la realidad efectiva (*Wirklichkeit*) y el movimiento de la vida de la verdad. Lo verdadero es, de este modo, la embriaguez (*Taumel*) báquica...” (HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg, Meiner, 1955, p. 39; *Fenomenología del Espíritu*, México, FCE, 1970, p.32). Con todo, en Kant —por ejemplo en *KrV*, A20, B34— parecería adecuado traducir el término por “manifestación”, como el manifestarse la cosa al sujeto humano, que en la perspectiva kantiana representa un factor de receptividad, pasividad o afección externa. Cfr. KANT, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg, Meiner, 1998, p. 94; *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1978, pp. 65-66.

⁹ Cfr. NIETZSCHE, Friedrich, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, *SW*, *KStA*, 1, pp. 830-3; *Obras completas, I, Escritos de juventud*, Madrid, Tecnos, 2011, pp. 582-584. Cfr. también: NIETZSCHE, *El culto griego a los dioses. Cómo se llega a ser filólogo*, ed. Diego Sánchez Meca, Madrid, Alderabán, 1999.

modo como los fenómenos artísticos potencian o dificultan su vida sobre la tierra. El arte no sólo como conocer sino como hacer, nos obliga a relacionarlo permanentemente con las condiciones subjetivas de nuestro vivir. De ahí el vínculo indisoluble entre arte y poder, si tomamos, cosa no usual, el término *Macht* como potencia (en francés *pouissance*) y no como dominación (*domination*). Ni que decir tiene que el término violencia (*Gewalt*) no es un concepto nuclear en Nietzsche, dicho esto como aviso a navegantes que a la ligera y con frivolidad apuntan al pensador de Röcken a la causa totalitaria¹⁰. Más que a los ideales totalitarios, nuestro autor simpatiza con el ideal olímpico de Goethe entendido como *páthos* de distancia¹¹.

5. El sentido valedero y la virtualidad, por tanto, universal del arte, more nietzscheano, estriba en poder poner en contacto a sus múltiples destinatarios con la experiencia primordial que pro-duce (lleva) la obra al espectador, experiencia/vivencia en la que desaparece el *principium individuationis*, en la que se volatiliza la relación sujeto / objeto, en la que la subjetividad deja de estar determinada por la conciencia, en la que experimentamos la pertenencia al uno primordial (*Ur-Einen*), a la uni-totalidad de la que hemos sido arrancados por efecto de un pensamiento en exceso calculador y pragmático, y que ha polarizado biunívocamente todo planteamiento reflexivo¹².

2. UNA METAFÍSICA DE LO QUE APARECE

Esta contribución puede tomarse como un explanación preliminar de la noción nietzscheana de *Erscheinung*, como concepto clave de su pensar estético, y con él de la metafísica del artista, modalizando esta noción desde la experiencia que nombra el término griego de *ágalma*, tomado como ese *gadget* o idolillo como aquel que reluce en su fealdad pero trans-parece un rico y bello interior, aplicable tanto a cosas como a personas¹³. El arte

¹⁰ Se lee con mucho provecho la excelente monografía; SÁNCHEZ MECA, Diego, *El nihilismo. Perspectivas sobre la historia espiritual de Europa*, Madrid, Síntesis, 2004. También, pero en un tono más polémico y combativo, *Política, historia y verdad en la obra de F. Nietzsche*, ed. J. E. Enguita – J. Quesada, Madrid, Universidad de Burgos – Huerga y Fierro, 2000.

¹¹ No me resisto a incluir, por indicación del Prof. Aranda Torres, el siguiente texto de Goethe: “por lo demás me fastidia mucho que se me enseñe (*belehrt*), sin [referencia a] mi capacidad de mejorar o simplemente [que no se me enseñe] para avivarla (*beleben*)” (“Carta de Goethe a Schiller de 19 de diciembre de 1798, a propósito de la *Antropología* de Kant”. GOETHE, J. W. y SCHILLER, F., *Epistolario completo. 1794-1805*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2014, p. 381). Creemos que esto define el *páthos* nietzscheano indicado en el texto.

¹² Para un análisis de la distancia teórica entre el pensamiento nietzscheano y nosotros se pueden consultar con provecho los siguientes libros colectivos: *Nietzsche bifronte*, ed. E. López Castellón – J. Quesada, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005; *Nietzsche, cien años después*, ed. J. B. Linares Chover y otros, Valencia, Pre-Textos, 2002.

¹³ El *locus* clásico del *ágalma* no es otro que el *Banquete* platónico que, refiriéndose a Sócrates dice: “*agálmata éjontes theon*” (215 b). “Estatuillas de dioses” traduce Sacristán (Icaria) y Gil (Guadarrama y Planeta), “estatuas de dioses”, García Romero (Alianza) y Martínez Hernández (Gredos), pero entiendo que su versión más adecuada es la de “imagen”. Lo vemos en las “imágenes de su interior” (216 e), las “imágenes de virtud” (222 a), siempre referidas a Sócrates, y en el *Timeo* (37 c) como “imágenes generadas de los dioses eternos”. Creo que el término *ágalma* no pasó desapercibido para Nietzsche, que lo recoge dos veces en *El*

se ocupa de la *Erscheinung*, de lo que aparece, que no es mero “parecer ser”, “ilusión” (*Schein*, *Illusion*, en terminología nietzscheana), sino el aparecer como el mostrarse de algo a alguien de manera pregnante, pero que se encuentra sometido al cruel destino (*anágke*) de la desaparición, bien momentánea, como en el sonido musical, bien, pasado el tiempo de su escenificación, como en el arte de Talía. La obra de arte puede manifestarse a la vista como simple objeto, como cuadro en un museo, en la escena del teatro como drama, al oído como música, etcétera, con lo cual apuntamos que Nietzsche tiene permanentemente en mente las artes escénicas como artes realizativas (teatro, danza, ballet, etcétera). Su especificidad consiste en que desaparece en el instante mismo de su aparecer, es decir, que no tienen con-sistencia, permanencia o durabilidad, sino solo la instantaneidad y el momento de su performatividad, para recurrir a una palabra y un concepto propio del arte actual. Pero, por decirlo de alguna manera, ese arte insiste en su aparecer y desaparecer mediante la breve duración en el tiempo que retiene nuestra atención como acontecimiento. Podemos evocarlos, guardar una huella en la memoria, reconocerlos cuando los volvemos a ver u oír, pero su realidad siempre es evanescente y volátil en el instante mismo de su captación sensorial¹⁴.

Desde Kant, que reserva el campo de significación del *scheinen* para referirse al modo de ser de las cosas en su mostrarse al sujeto, sabemos que la cosa es, por un lado, el correlato de las facultades humanas —intuición, representación, concepto, etcétera—, y por otro, la perspectiva de la cosa misma, dividida canónicamente en fenómeno (*Erscheinung*)

culto griego a los dioses, referido a la estatua de Atenea Partenos (144), y a los sacerdotes como templos vivientes e imágenes de la divinidad (236). Sólo apuntamos esta relación, para referenciar la estética nietzscheana con la teoría platónica de la belleza interior, de los objetos y las personas, pero que tiene la singularidad de reflejarse en lo que aparece exteriormente, en una palabra, en el brillo (*splendor*) platónico de la belleza. En el mismo momento que el filósofo de Röcken reseña que una de sus lecturas favoritas en Pforta era el *Banquete* platónico, apunta que una de las máximas aspiraciones de su “futura vida científica” sería “conducir lo particular hacia su último y más profundo fundamento” (NIETZSCHE, *De mi vida. Escritos autobiográficos de juventud (1856-1869)*, Madrid, Valdemar, 1996, p. 236. Cfr. MAN, Paul de, *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust* (1979), Barcelona, Lumen, 1990. Alexander NEHEMAS, *Nietzsche, La vida como literatura* (1985), Madrid, Turner – FCE, 2002.

¹⁴ Resultan de todo punto inaceptables afirmaciones como estas: “Partiendo de que somos **apariencias** —momentáneas manifestaciones de la voluntad schopenhaueriana— la más elevada satisfacción del impulso de la fragmentación en apariencias del Uno primario será pasar a la apariencia ideal, la más elevada, que nos redime del eterno sufrimiento” (PUJANTE, David, *Un vino generoso (Sobre el nacimiento de la estética nietzscheana. 1971-1973)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997, pp. 31-32); o “El arte apolíneo permite al hombre soñarse en una apariencia superior a la que tiene. Deviene entonces la más alta y gozosa apariencia” (Ibídem, p. 32). No, no hay una verdad profunda y unas apariencias, ni dos tipos de apariencia (“la verdad originaria se manifiesta cuando comprendemos la apariencia que somos”, Ibídem, 37), ni una verdad primordial contrapuesta al simbolismo expresivo de nuestro lenguaje natural. Tales planteamientos dualistas distan mucho del genuino planteamiento genealógico nietzscheano, según el cual, lo que se alumbraba en el nacimiento, por ejemplo, de la tragedia, sigue acompañando todas las manifestaciones artísticas que derivan de ella. Valga este exordio sobre malentendidos habituales respecto y en torno al filosofar nietzscheano, que dan lugar a escribir supuestas monografías que concluyen, arbitrariamente y hasta caprichosamente de la siguiente manera: “la falta de experiencia estética de los filósofos (*sic*) y su rechazo multiseccular del hecho literario es la razón profunda que mueve desde ámbitos de la filosofía a negar los acontecimientos de verdad de la escritura literaria” (Ibídem, p. 185). ¡Vivir para leer!, ¡zapatero a tus zapatos! Más atinado es el punto de vista de otra monografía muy recomendable: Héctor Julio Pérez LÓPEZ, *Hacia el nacimiento de la tragedia. Un ensayo sobre la metafísica del artista en el joven Nietzsche*, Murcia, Diego Marín, 2001.

y cosa en sí (*Ding an sich*). Ambas perspectivas no son ajenas a la historia de la filosofía anterior; los griegos distinguían el *prós úmas*, que Hegel llamaba *für uns/para nosotros*, para distinguirlo de la “cosa de suyo” que es la traducción literal del *an sich*, que no tiene ningún sentido de interioridad, sino, antes al contrario, lo que la cosa es cuando no aparece o se expone ante la conciencia humana, pero que se constituye en reservorio de sentido¹⁵. De manera que, desde la epistemología kantiana, *scheinen* es el verbo que traduce el griego *pháino*, como el modo de ser de la cosa que aparece o se manifiesta en el mundo, casi, pudiéramos decir, como si no existiera un ser humano para registrarla. No es otro el sentido del *fýo* griego, de la *phýsis*, sino el de un surgir y perecer eterno del que los humanos investigamos su causa (*aítia*) o principio (*arjé*).

LA PREGUNTA ENTONCES SERÍA: ¿ES POSIBLE UNA METAFÍSICA DE LO QUE APARECE COMO METAFÍSICA DEL ARTE? ¿QUÉ TIPO DE *VERKLÄRUNG* —LIT. DES-ILUMINACIÓN O FALTA DE ILUMINACIÓN, EN EL SENTIDO DE ILUMINACIÓN DEFECTUOSA O A MEDIAS, O DEFORMANTE DE ACUERDO CON EL PREFIJO *VER*—, QUE NUNCA SERÍA *AUFKLÄRUNG*, QUE EN ESTA ANTÍTESIS SERÍA UN HACER LUZ SOBRE ALGO, DECIMOS, QUÉ TIPO DE *VERKLÄRUNG* DE LA *PHÝSIS* PROPONE NIETZSCHE PARA PODER HACERNOS CARGO DE LO QUE APARECE, SE EXPONE, EXHIBE, REPRESENTA O EJECUTA COMO OBRA DE ARTE? ENTENDEMOS QUE, COMO EN EL CASO DE ARNOLD SCHÖNBERG —TAL VEZ UNO DE LOS MÁS CONSECUENTES MÚSICOS NIETZSCHEANOS DE LA PASADA CENTURIA—, LA LUZ ES LA QUE PROCEDE DE LA NATURALEZA MISMA Y, EN NINGÚN CASO, LA QUE EMANA DE NUESTRAS CAPACIDADES O FACULTADES SUBJETIVAS¹⁶. PERO EN LA NATURALEZA SE DAN, AL MENOS, DOS TIPOS DE LUZ, QUE SIMBOLIZAN EJEMPLARMENTE TODAS LAS LUCES NATURALES. POR UN LADO ESTÁ LA LUZ CEGADORA DEL SOLAR APOLO, CONFIGURADORA DE OBJETOS SINGULARES E INDIVIDUALIZADOS, LA LUZ DE LAS CIUDADES LUMINOSAS COMO DE LOS PAÍSES MERIDIONALES DE EUROPA, LA LUZ MEDITERRÁNEA QUE HIZO POSIBLE EL MILAGRO GRIEGO, UNA LUZ QUE BRONCEA LOS CUERPOS HUMANOS ANTES DE QUE SE DESCUBRIERA EL BRONCE COMO MATERIA PLÁSTICA, O QUE HACE ESPEJEAR EL MÁRMOL —POR CIERTO, TAMBIÉN EN LA PROVINCIA DE ALMERÍA, Y NO SOLO EN CARRARA, EXISTE UNA DE LAS PRINCIPALES CANTERAS DE MÁRMOL BLANCO DEL MUNDO, EN LA LOCALIDAD ALMERIENSE DE MACAEL—, QUE ES LA PIEDRA CON MAYORES POSIBILIDADES PLÁSTICAS A PESAR DE SU DUREZA Y DE LAS RESISTENCIA QUE OPONE A SU MODELADO, FUNDAMENTALMENTE PORQUE OCUPA EL ESPACIO HUMANO COMO NINGÚN OTRO MATERIAL DONADO POR LA NATURALEZA.

¹⁵ Hegel critica la noción kantiana de “cosa en sí” entendiéndola que ella encubre a la propia razón, puesta como incognoscible, que esta misma se limita, fuera del uso propio en las ciencias exactas y naturales, con esa incomprensible noción de *noúmeno*, pero que tiene un valor decisivo cuando consideramos el juicio moral o el teleológico, es decir, el juicio que supone la efectividad de la libertad como *noúmeno*, que produce a su vez actos libres en y por el ser humano moral. En este contexto, Nietzsche se revela como un seguidor de la interpretación de Schopenhauer, que toma la voluntad como la verdadera “cosa en sí”.

¹⁶ Entendemos que no es otro el sentido que Arnold Schönberg da a su *Verklärte Nacht* —habitualmente traducida por *Noche transfigurada*—, como aquella en la que la poca luz nos hace ver toda suerte de seres fantásticos, producto de nuestra imaginación, pero operativas en nuestras vidas. En concreto la obra se ocupa del dolor infinito de un engaño entre amantes, o de la crueldad del amor.

Por otro lado, tenemos la luz selenita y lunática, algo melancólica y taciturna, noctámbula y noctívaga, que ilumina a medias, que hace que nos confundamos frecuentemente con sus fantasmas y sus apariciones, y que produce el síndrome de la licantropía. Los que conocen las orillas del Mediterráneo han experimentado, lejos de las perturbadoras luces urbanas que todo lo contaminan y desfiguran, el sentido acogedor y protector del cielo nocturno, o las famosas lluvias de estrellas de la noche de San Lorenzo, que nos hacen pensar que tal vez, en la semioscuridad de la luz lunar, el ser humano es capaz de conocerse mejor a sí mismo, fundamentalmente en su componente o experiencia dionisiaca. En este sentido, no parece ocioso siquiera apuntar el origen nietzscheano-dionisiaco del concepto de esfera pública, como espacio de aparición en Arendt, que se constituye como espacio de habla y acción, y que resume magistralmente la síntesis de lo antiguo y lo moderno¹⁷.

Pero la frase inicial rezaba: “lo que aparece bello”. Por más que lo que voy a decir me suponga evocar al supuestamente nefando Heidegger, no puedo por menos citar aquellos versos de Mörike, del poema *A una lámpara / Auf eine Lampe*, de la que el poeta dice:

“una figura artística de auténtica clase. ¿Quién reparará en ella?
Pero la que es bella, dichosa resplandece en ella misma”¹⁸

Según la lectura que hace Gadamer, siguiendo a su maestro Heidegger, lo bello (*schön*) resplandece (*erscheinen*), como lo hacían en Grecia las estatuillas de los Silenos, de tal modo que ambos términos salen del tronco común del parecer (*schein*) que vierte en alemán el *splendere / splendor* latino, que en español denominamos como esplendor, fulgor, brillo que proviene de fuera y deslumbra, deja ciego por un instante y, en cualquier caso, cortocircuita nuestro entendimiento porque lo desborda, porque el intelecto humano no sabe qué hacer con esta sobresaturación de luz, con esta sobre-iluminación¹⁹. La pregunta obligada es: esta luz, ¿sólo es diurna-solar-apolínea, o también nocturna-lunar-dionisiaca? ¿Hay belleza, pues, en lo oscuro, en la penumbra o semioscuridad, a media luz los dos, como dice el tango de Gardel, compuesto por Donato? Para Nietzsche, hay más belleza en los noctámbulos danzantes báquicos que en las vaporosas sílfides lacustres, hay más verdad en explorar las tierras, incluso a cuatro patas, como lo hacen los sacerdotes de Dioniso, que en volar de puntillas o en sobrevolar las cosas al modo de mariposas, como es característico de muchos filósofos. Más belleza y duende tiene el cantaor que se arranca con la célebre letrilla flamenca, de origen popular:

Dicen que la Petenera pasó dolores de muerte,

¹⁷ Cfr. ARENDT, Hannah, *The Human Condition*, Chicago, Universidad de Chicago, 1958; p. 199; *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 222-230.

¹⁸ Cfr. HÖCHST, Solveig, *Textanalytische Übung zu Eduard Mörike “Auf eine Lampe”*, Múnich; Grin, 2010.

¹⁹ Cfr. GADAMER, Hans-Georg, “La justificación del arte”, en *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 29-66.

Más fuertes los pasé yo, que no me dejan de verte.

O en la bailaora que, poniendo los brazos en jarras, taconeando percutiendo el suelo para que le llegue el eco terráqueo y terrenal, y poder sentir todo lo que le transmite el elemento tectónico, el subsuelo lleno de monstruos y deformidades, para poder expresarlo en un movimiento de piernas y brazos que atestigua nuestra radical y definitiva permanencia y pertenencia en y a la tierra. Los mundos del arte escénico son esa extraña simbiosis de mundos lunares, sublunares e inframundos, porque el artista entra en contacto con lo uno primordial.

Llamar metafísico al arte del coro trágico, del danzante, del cantaor o bailaora envenados, del músico arrebatado por la pasión de extraer con el instrumento, en lucha y refriega con él, todo lo que uno (el artista) y el otro (el instrumento) llevan dentro, decimos, llamar metafísico a esto parece que no añade nada. Aseverar que este tipo de arte reproductivo, interpretativo e imaginativo se percibe sin conciencia reflexiva o sin lucidez, que no de modo in-consciente, sino con la conciencia corpórea que eriza los vellos, acelera el pulso, agita el ritmo cardíaco, no implica más metafísica sino la que, usando una expresión propia de un lenguaje que pudiera suscribir el profesor Juan de Mairena, apócrifo de Antonio Machado, llamaríamos una “metafísica del sentío”. Si fuese precisa una aproximación que definiera el término “sentío”, temiéndonos no estar a la altura de las circunstancias y sometiéndonos a voces más autorizadas que la nuestra, que a buen seguro podrían venir en nuestra ayuda, nos atreveríamos a insinuar lo siguiente. “Sentío” es la capacidad perceptiva y el efecto que producen ciertos fenómenos sobre nosotros, que tienen lugar cuando la influencia o el influjo de la realidad externa es de tanta intensidad que no tenemos ni “instrumentos cognitivos”, ni capacidad intelectual para, digamos, procesarlos, y que atestiguan fehacientemente nuestra indisoluble co-pertenencia y unidad con la naturaleza toda, entendida como acontecimiento permanente. En resumen, sublime es su palabra y concepto, que es lo que nos deja sin respiración, sin resuello, lo que nos produce un nudo en la garganta, nos encoge el corazón y nos desasosiega el alma, porque lo sentimos con grande, enorme, des-medida intensidad, y nos deja inermes ante tal potencia expresiva y comunicativa.

La filosofía nietzscheana del arte, en definitiva, tiene un origen netamente especulativo, de raíz kantiano-schopenhaueriana, pues trata de pensar *categorialmente* lo que aparece y se muestra ostensiblemente, si queremos decirlo así, el fenómeno, como obra de arte. Consideramos desenfocado introducir la noción de pulsión o impulso (*Trieb*), ni siquiera la llamada “pulsión artística” (*kunstliche Trieb*) para focalizar, psicológica y subjetivamente, el objeto del arte. La noción de pulsión, nunca instinto, se corresponde con el modo nietzscheano de determinar la voluntad schopenhaueriana, pero la pulsión es tendencia, ansia de algo o alguien; no determina de antemano su objeto, sino que se limita a constituir la entraña del deseo humano como un querer voluble y cambiante, caprichoso y volátil, en definitiva, como deseo de deseo, incluso como deseo de nada, antes que dimitir del propio deseo y renunciar al mismo. Y con todo, el arte es poder, poder como potencia, no como dominación ni dominio de nada, sino como potencia afirmativa, capacidad demoníaca

para, sintiéndose inspirado por semejante energía, ser capaz de expresar el hondón del alma y comunicar epidérmicamente a dos o más seres humanos. Como bien ha apreciado el maestro José Manuel Navarro Cordón, el *homo natura* nietzscheano no puede apuntar a otra cosa que a la libertad del mundo en su forma privilegiada, la libertad humana²⁰.

2. ¿QUÉ ES UNA OBRA DE ARTE PARA NIETZSCHE?

Desde las primeras líneas de *El nacimiento de la tragedia* el arte se delimita con tres términos o expresiones bien definidas: “bella apariencia” (*schöne Schein*), “imagen” (*Bild*), y “proceso” (*Vorgang*), esta última vertida habitualmente como “suceso”, pero a la que queremos sacar de las páginas de los noticieros, porque no tiene nada de llamativo ni de extraordinario, salvo que “suceso” sea un galicismo, derivado de *succès*, que significa éxito o *hit*. Si tratamos de combinar estos términos podría decirse que el arte es una imagen (*Bild*), aquí la cosa misma kantiana, que pasa o acontece ante nosotros (*Vorgang*), y que parece a primera vista (*Anschein*) que es bella apariencia (*schöne Schein*). Y, si entendemos bien el texto de *GT/NT* (26-27; 41-42), el objeto de esa imagen bella que viene a nosotros es la vida, que el artista ha interpretado para sí y se ha ejercitado en ella. El arte es vida interpretada y ejercitada por el artista para y desde sí mismo, que se desborda, y anega toda capacidad receptora que encuentre, tal vez de manera fortuita, a su alrededor o, mejor dicho, a su paso²¹.

Es preciso detenerse ahora en esta encrucijada nietzscheana, la que enuncia que el arte es imagen bella y esplendorosa, reluciente y refulgente, porque entendemos que nuestro autor, llevado por la convicción de que el pensamiento griego se enraíza y se fundamenta en tres imágenes, la científica —que tiene al número y la figura geométrica como su idealización—, la religiosa —ejemplarizada por los rituales festivos de los dioses del pan y del vino (propia de los misterios de Eleusis)—, y la artística —cuyo paradigma es la representación escénica de la tragedia ática, o drama musical antiguo—, que siempre dice, de una y otra manera, relación con el concepto griego de *mímesis*. Si nos fuese permitido, a la vez, compendiar conceptualmente estas tres experiencias la palabra que se nos viene a los labios no puede ser otra que ser un *éxtasis*, la imagen artística como “estado placentero de exaltación emocional y admirativa” (RAE), que Nietzsche entiende como estar fuera de sí, en el que se produce una salida desde la cosa misma hasta nosotros y de nosotros mismos hasta la cosa. La obra de arte es el producto de un éxtasis, de un estar fuera de sí, inspirado por divina manía, como les ocurre a los amantes platónicos.

El origen (*Ursprung*) de la obra de arte es una categoría histórica (*historische*, historiográfica), sin que por ello haya que confundirla con el inicio (*Anfang*) o la fecha de nacimiento civil de algo, y, en este sentido, es una categoría referida a unas determinaciones

²⁰ Cfr. NAVARRO CORDÓN, Juan Manuel, “Nietzsche: de la libertad del mundo”, en *La filosofía del siglo XIX*, ed. J. L. Villacañas, Madrid, Trotta - CSIC, 2001, pp. 163-199.

²¹ Cfr. IZQUIERDO SÁNCHEZ, Agustín, *El resplandor de la apariencia*, Madrid, Libertarias-Prodhufl, 1993.

espacio-temporales concretas, pero no tiene que ver con la génesis o emergencia (*Entstehung*, en el sentido griego de *génesis* y de genealogía) como suceso del que emerge algo²². En el origen no llega a ser sólo el devenir (*Werden*) de lo originado, sino más bien el devenir y el perecer (*Vergehen*), el surgimiento y la desaparición de lo que permanentemente se está originándose. Lo que aparece y desaparece a la conciencia de la obra de arte es ella misma como un permanente juego de aparecer y desaparecer. De ahí que quepa descartar del programa nietzscheano todo planteamiento de una fenomenología a modo husserliano, como parecen tener claro tratadistas tan preclaros como el propio Safranski²³. Solo lo que aparece y juega con nosotros puede conocerse como obra de arte, porque vuelve a ser y reitera lo que ya ha aparecido como origen histórico de la propia obra; pero lo fenoménico no tiene una constitución trascendental porque aparezca a determinado sujeto o yo. De manera que el arte en Nietzsche tiene origen y génesis, origen histórico que repetimos cada uno de nosotros, y génesis específica en cada conciencia. Su origen mienta el momento histórico de la lucha entre lo normativo-canónico (apolíneo), y lo embriagador-excepcional (dionisiaco), y su génesis es lo que aparece como bello en su desaparecer, sin que esto pueda ser sometido, en principio, a legalidad alguna²⁴.

En definitiva, el programa nietzscheano según el cual los seres humanos sólo conocemos lo que aparece, sólo puede ser entendido desde el supuesto que la totalidad de lo que aparece es el ser que es esencia (*Wesen*), o la esencialidad de lo real mismo y, en consecuencia, su verdad. La verdad es el todo de lo que aparece y desaparece en su cíclico acontecer. No hay, para decirlo con Nietzsche, un dentro ni un fuera, un cuerpo y una conciencia, un fenómeno y una esencia, una ley y su caso; todo está transido de una fenomenalidad epidérmica, de una carnalidad impregnada de espíritu, de un aparecer como fenómeno corporal, de un cuerpo expresivo que entra en contacto con la superficie de otro cuerpo. No abogamos en absoluto por una identidad entre ser y conciencia, sino por un tipo de conciencia inseparable de su fundamento corporal, porque todo conocimiento se ofrece acompañado de su pulsión y su deseo correspondiente, y porque la comunicación entre dos cuerpos es posible sin la intervención del intelecto.

²² Lamentamos que en una misma página se viertan por “origen” tres términos que nuestro autor distingue clara y críticamente: origen (*Ursprung*), surgimiento (*Entstehung*) e inicio (*Anfang*). Cfr. NIETZSCHE, *Fragmentos póstumos, I (1869-1874)*, ed. D. Sánchez Meca, trad., intr., not., L. E. de Santiago Guervós, Madrid, Tecnos, 2007, p. 61. Para todo esto, es precisa la consulta de GADAMER, Hans-Georg, *El inicio de la filosofía occidental*, Barcelona, Paidós, 1999; GADAMER, Hans-Georg, *El inicio de la sabiduría*, Barcelona, Paidós, 2001.

²³ Cfr. Rüdiger Safranski, *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, Barcelona, Tusquets, 2000, pp. 221-238. Admiramos la capacidad de este autor para exponer el contenido del pensamiento nietzscheano al hilo de su devenir vital; sin embargo, situarlo como antecedente de la fenomenología de Husserl es una apuesta quizá demasiado arriesgada.

²⁴ Entendemos, sin que podamos extendernos aquí sobre este asunto, lo que no quiere decir que no vayamos a hacerlo en un futuro, que la dialéctica nietzscheana de lo que aparece como fenómeno, y la ley (*Erscheinung/Gesetz*) cae enteramente bajo el dominio conceptual hegeliano, tanto en el sentido de que lo que aparece es el todo de la apariencia (*Schein*), que, a su vez es la realidad efectiva y la vida de la verdad (cfr. nota 9 del presente trabajo), como de ser la esencia de lo interno puesta como el más allá suprasensible, y, en definitiva, como realidad que, en su existencia inmediata (*Dasein*) es puesta como algo negativo. Para esta temática y su proyección actual puede consultarse: HOPENHAYN, Martin, *Después del nihilismo. De Nietzsche a Foucault*, Barcelona, Andrés Bello, 1997.

Pero para no salir de nuestro campo de interés básico, que es la consideración filosófica del arte, y con ella, entendemos, la primera y matricial estética nietzscheana, se encuentra determinada y, a la vez, focalizada, por las artes que llamaremos convencionalmente reproductivas —fundamentalmente la música, la danza y el teatro—, que acontecen (*Vorgehen*) ante un espectador inicialmente pasivo, a diferencia de las artes cuyo fundamento es la mirada y la lectura, en la que lo inicial es la acción del destinatario de la obra²⁵. Junto a lo que Octavio Paz llama los privilegios de la vista, estamos ante los privilegios del oído y el tacto, y de las sensaciones sinestésicas²⁶, donde todo lo sentido se metaforiza y se hace metonimia en el cuerpo. Ejecutadas y re-creadas en el instante mismo en que el espectador u oyente están presentes, configuran un tipo de obra *sui generis*, en el sentido de que necesita la colaboración, a modo de *méthesis* platónica de las facultades y capacidades del receptor. Tal vez no hemos pensado suficientemente la esencia de las artes escénicas, de las artes que son espectáculo, ni qué peculiar interpretación (*Auslegung*) le es propia, ni en qué medida el espectador se encuentra implicado. Insinuaremos algunas claves de esa clase de representaciones artísticas que nosotros, habitantes de la sociedad de los múltiples escenarios, conocemos tan bien que hasta nos vemos inmersos en ellas. Nuestro punto hermenéutico de partida no es otro que sostener que el arte-espectáculo nos atrapa como seres corpóreos y que nuestra entrega carnal a ellas es mucho mayor e irreflexiva, quizá pasional, que en cualquier otro tipo de manifestación artística —pensamos, por ejemplo, en una exposición de pintura, o en la simple lectura de un libro—. La estética “metafísica” del filósofo alemán tiene que ver con el éxtasis, el estar fuera de sí que, percibido como endoafección, expresa a la criatura humana sin conciencia lúcida, en un espacio común y un tiempo compartido, y que resulta percibido con y en la carne trémula.

Nos parece que no hay mejor definición del arte que la contenida en el siguiente texto: “El arte es la forma en la que el mundo aparece (*erscheinen*) bajo la representación delirante (*Wahnvorstellung*, lit. demente, maníaca) de su necesidad... Es una exposición-presentación (*Darstellung*) seductora de la voluntad que se introduce entre el conocimiento... Lo ideal es una de esas representaciones delirantes”²⁷. Delirio báquico, oscurecimiento

²⁵ Proverbialmente inepto para el arte plástico —véase el asunto del motivo de la cubierta para la primera edición de la *GT / NT*—, Nietzsche era, como buen alemán de la época, más hombre de oído que de vista. La pintura moderna ha dado muestras evidentes de la índole corporal, incluso carnal, del arte pictórico. Cfr: ARANDA TORRES, Cayetano José. *Filosofía de la pintura en imágenes*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009, libro en el que se ejemplifican el carácter corporal de la percepción de la pintura, siguiendo la lección de Merleau-Ponty. Cfr. MERLEAU-PONTY, Maurice, *Dos escritos sobre pintura*, ed. C. J. Aranda Torres, Almería, Universidad de Almería – Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo, 2012.

²⁶ Nuestro diccionario favorito de español (SECO, Manuel – ANDRÉS, Olimpia – RAMOS, Gabino, *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999, II, p. 4126), resume el significado de “sinestesia” como aquella sensación que se percibe por un sentido y se siente por otro, como cuando hablamos de colores cálidos o fríos, o, dicho con palabras del recién fallecido novelista español Francisco Umbral, en su novela *Las ninfas*, “cada ciego ve por otro sentido, en pura sinestesia” (126). Aprovechando su cita, recomendamos encarecidamente la lectura de: PAZ, Octavio, *Obras completas IV, Los privilegios de la vista, Arte moderno universal, Arte de México*, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 1999.

²⁷ NIETZSCHE, SW, *KStA*, 5, p. 98; *Fragmentos póstumos, I (1869-1874)*, p. 121. No considero caprichosas las modificaciones que ofrezco a la traducción citada, pues *Whan*, término psiquiátrico, no es mera

de la conciencia, simbolización de la voluntad, artificio (*mejané*, invención ingeniosa, al modo de nuestro Baltasar Gracián) con el que engañamos a nuestro querer, el arte no deja de ser uno de las pocas razones para seguir viviendo. Pero, *last but not least*, el texto se refiere a lo ideal, si bien como representación delirante, en lo que se mezcla el ingenio, el humor (*Witz*) y la demencia (*Wahnsinn*), con los que Nietzsche construye el contexto de verdad de la obra de arte.

3. GÉNESIS Y PRINCIPIO DE LA OBRA DE ARTE NIETZSCHEANA

Para Nietzsche, la obra de arte, como producto y resultado de la pulsión artística (*Kunsttrieb*), viene a ser el modo de manifestación creadora de la propia *phýsis*²⁸, leída en todo momento con la expresión “uno primordial” (*Ur-einen*), y muy en concreto, como manifestación expresiva de la corporalidad de los seres humanos. El cuerpo, tomado como fuerza (*Kraft*) artístico-creadora es el primario y principal sujeto-objeto del arte, porque el cuerpo hace arte por sí mismo cuando lo desligamos de las ataduras educacionales y culturales²⁹. De ahí la primacía temporal de lo dionisiaco sobre lo apolíneo, la irreductibilidad de ambos, y la consideración del cuerpo en su expresividad plástico-espontánea, de lo que tenemos buen ejemplo en la expresión española de “mover el esqueleto en el baile”. Dioniso mismo, el dios de la ebriedad y la incontinencia, vendría a ser la propia *phýsis* como *natura naturans*, esto es, como generadora de la obra de arte, en la que la obra y el artista son idénticos, mientras Apolo es la *phýsis* como *natura naturata*, producida por el efecto humano de las reglas (*nómoi*), que desde muy pronto trató de implantar Aristóteles para toda creación poética, en la que entre la obra y el artista hay una distancia insalvable³⁰. En la obra de arte dionisiaca, tomando el adjetivo en un sentido genético, es decir, en el coro trágico, en la danza, en la música, en la expresión mímica, el cuerpo es protagonista esencial. Por poner el ejemplo de la música, en principio, cabe observar que el término griego *mousiké*, como palabra derivada de *musa*, en el sentido de lo relativo a las Musas, tiene un primario significado que se identifica con lo poético en general; tiene razón Fubini cuando lo hace gravitar en torno a algo que comparten la música propiamente dicha con la poesía,

ilusión, sino más bien delirio o alucinación, y la *Darstellung* es la presentación espacio-temporal de algo en su concreción, como un cuadro en una exposición.

²⁸ Nietzsche plantea la superación del concepto romano de arte como convención y tesis y el “retorno al concepto helénico: arte como *phýsis*” (SW, KstA, 19 [290], vol. 7, p. 510; NIETZSCHE, *Estética y teoría de las artes*, ed. A. Izquierdo, Madrid: Alianza-Tecnos, 2007, p. 73).

²⁹ Cfr. OCHOA PINEDA, Amada Cesibel – ARANDA TORRES, Cayetano José, “Cuerpo y género. Reflexiones críticas”; *Universidad y verdad. Revista científica de humanidades y ciencias sociales*, 75 (2019), pp. 31-43.

³⁰ Como insistiremos más abajo, Nietzsche distingue entre la forma plástica de las artes visuales —“ver las formas – es el medio de escapar del progresivo sufrir de la pulsión”—, de las artes auditivas —“enfrente el sonido! Él no pertenece al mundo de lo que aparece (*Erscheinungswelt*), sino que habla de lo que nunca aparece, eternamente inteligible. El sonido vincula, mientras el ojo separa”— (SW, KstA, 16 [13], 7, p. 397; *Sabiduría para pasado mañana*, p. 38).

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

la danza y la gimnasia³¹. Con esto quiero destacar que una actividad que requiere el concurso activo de órganos corporales, cuerdas vocales, boca que sopla, mano que tañe o percute y, sobre todo, el oído que escucha, no puede estar alejada de las ocupaciones artísticas (*poiéticas*) que tienen al cuerpo humano como sustento. La música acompaña a todo aquello que los griegos consideraban placentero —fiestas, espectáculos, concursos, banquetes, certámenes, etcétera—, y formaba parte del currículo formativo, de lo que el ser humano aprendía con el maestro desde pequeño, y en su tiempo libre (*schóle*). Pero, a fuerza de ser rigurosos cabe afirmar, que una y otra función son complementarias, porque solo los ciudadanos educados musicalmente eran los que participaban y gozaban con el dulce sonido de la flauta, el fino tañido de la cítara, con las melifluas palabras de los cantos, o con el espectáculo representado en el teatro (*skēné*).

En relación con los orígenes griegos de la música occidental, es preciso tener en cuenta que los dos grandes mitos musicales del panteón griego, Orfeo y Dioniso, presentan más concomitancias y similitudes que diferencias. El más antiguo es el de Orfeo, el mito más popular en la Grecia clásica y el que mayor repercusión ha tenido en la posteridad;

“la música dentro del mito órfico es, más bien, una potencia mágica y oscura que subvierte las leyes naturales y que puede reconciliar en una unidad los principios opuestos sobre los que, al parecer, se rige la naturaleza: vida y muerte, mal y bien, belleza y fealdad; estas antinomias llegan a anularse unas a otras, a disolverse, en el canto ejecutado por Orfeo, gracias al poder mágico-religioso reconocido a la música”³².

Con el significado del mito de Orfeo, tenemos el contrapunto de la concepción de la música como educadora y armonizadora de las facultades humanas, con una concepción del hecho sonoro como fuerza oscura, con poderes para conjurar el bien y el mal, capaz de curar enfermedades, conectada con los ritos religiosos y con una fuerte carga ética (*éthos* es un término griego que designa, tanto el carácter personal de cada ser humano, como lo que éste llega a ser a fuerza de la costumbre y el aprendizaje. Lo decisivo del *éthos* griego es la idea de que la criatura humana esté siempre por hacer, nunca definitivamente constituida). La música órfica está concebida para el placer y el deleite de las criaturas, recurriendo a un poder de seducción y encantamiento que anula, de alguna manera, la personalidad, y permite al músico ser el conductor del alma del oyente.

El mito de Dioniso, dios del vino, la embriaguez y el frenesí, se vincula a las orgías místicas de las Ménades danzando bajo los efectos de la más divina de las bebidas —con permiso del café y el ron venezolano—, a las danzas corales de las Bacantes, al tañido de la flauta acompañado del dios Pan, que es un dios relacionado con el culto a la fertilidad, del que se cuenta que había poseído a las sacerdotisas de Dioniso, las Ménades desenfrenadas por la belleza sensual de este dios fálico, si bien adolescente. Mientras a Orfeo se le repre-

³¹ Cfr. FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, Madrid, Alianza, 1994, p 38.

³² Fubini, ob. cit., p. 45.

senta en actitud serena, tañendo la lira y entonando una canción, a Dioniso se le representa soplando la flauta, embargando y seduciendo, cual flautista de Hamelin, al oyente con un sonido que arrastra, que obliga a seguirlo como si de un pasacalle se tratase, que hace mover el cuerpo en danza posesa, emitiendo un sonido que no deja quieto sino inquieto. Orfeo embelesa y hasta cautiva serenamente, nos hace pensar en un sueño o promesa de felicidad, con la tranquilidad y la calma de lo sereno y sedante. Dioniso nos excita con su furor báquico hasta volvernos incontinentes y desmadrados. Para ambos, la seducción (llevar a sí) es primordial. En definitiva, cabe pensar que las dos experiencias básicas instrumentales de los griegos, la lira y la flauta (en general, instrumentos cordófonos y aerófonos), inspiran dos tradiciones de origen mítico, que, a su vez, representan dos funciones distintas de la música como cultura, lo que viene a corroborar que, desde sus inicios griegos, la música occidental ha presentado una naturaleza ambigua y ambivalente, racional e irracional, intelectual y divertida, formativa y festiva³³.

En definitiva, con la denominación “arte dionisiaco”, Nietzsche piensa el germen y la matriz de todo el arte europeo, que tiene al cuerpo humano como sujeto-objeto, que toma la corporalidad como el medio expresivo de la naturaleza toda, que no es posible de reducirlo a un planteamiento puramente intelectual, y que ha cumplido una función modélica en momentos muy destacados de la historia del arte occidental —por poner algunos ejemplos, en el Barroco, el Romanticismo y, sobre todo, en el arte moderno desde Baudelaire—.

4. UN EJEMPLO DE ARTE DIONISIACO: LA TEORÍA DEL DUENDE DE GARCÍA LORCA

Julio Quesada, en su libro *Nietzsche. Afirmación y demonio melancólico*, cita el influjo de este planteamiento nietzscheano en el pensamiento de García Lorca, en su esencial ensayo que lleva por título *Juego y teoría del duende* (1933)³⁴, me voy a permitir una breve glosa de este motivo nietzscheano-lorquiano, para tratar de iluminar con la obra del poeta granadino la metafísica del filósofo alemán. Respondiendo a la máxima goetheana de ver lo universal realizado en el individuo, y lo general en la particularidad del caso único, también Lorca ve lo real animado por una fuerza que toma las cosas como si fueran lo que apa-

³³ Para el tema de Dioniso en el joven Nietzsche y su relación con la música se leen con provecho las siguientes monografías, si bien en ellas no se enfatiza lo suficiente, a nuestro modo de ver, el carácter nuclear de la concepción dionisiaca del mundo, para la filosofía nietzscheana. BURGOS DÍAZ, Elvira, *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1993; LYNCH, Enrique, *Dioniso dormido sobre un tigre*, Barcelona, Destino, 1993; GARCÍA MERCADO, Miguel Ángel, *Música y realidad. La experiencia estética como hilo conductor de la filosofía de Nietzsche*, San Fernando (Cádiz), Fundación Municipal de Cultura, 1996.

³⁴ Cfr. QUESADA, Julio, *Nietzsche. Afirmación y demonio melancólico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2007; también, QUESADA, Julio, *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en Friedrich Nietzsche*, Madrid, Anthropos, 1988. Por otro lado, del controvertido “Ensayo de autocritica” (1886), retengamos esta importante frase de GT / NT: “Qué lástima que lo que yo tenía entonces que decir no me atreviera a decirlo como poeta” (GT, 15; NT, p. 29). García Lorca es, a nuestro modo de ver, un poeta nietzscheano, como se verá más adelante, que se atreve a decir, sin apenas ser consciente de ello, lo que Nietzsche no alcanzó a ver.

rece de ellas, el modo como se manifiesta una naturaleza que se oculta tras la momentánea y fugaz irrupción en el mundo de los sentidos. El arte es la forma (*Gestalt*) con la que aparece el contenido (*Gehalt*), de tal modo que la forma se identifica con la visibilidad de lo invisible, con la figuración formal, parcial y limitada, de una potencia infinita que busca ocultarse tras su manifestación. La poética lorquiana quiere colocarnos ante lo que llamamos ideas generales, particularizadas en unas figuras, personajes o situaciones concretas y singulares, en las que espejean y refulgen como cobre bien bruñido. Como señala acertadamente André Breton, y tomada como reacción a las épocas en las que reina la abstracción —léase en Nietzsche el clasicismo (*Klassik*) de Goethe a Hegel—, “la nuestra se siente inclinada a hacer brotar de las mismas materias (de las cosas) sus elementos metafísicos completos”³⁵. La metafísica del artista es la capacidad de ver lo incondicionado e infinito en las cosas mundanas, lo cual supone la muerte y transfiguración de las mismas. Una metafísica fieramente humana que se puebla de lagartos, serpientes, camaleones, leones propiamente dichos, etcétera, como símbolos de un habitar humano la tierra mimetizado por un poderoso influjo del elemento tectónico y terráqueo, se oculta como huésped inhóspito tanto en la estética de Nietzsche como en la de Lorca.

El inmortal poeta granadino llama “duende” a eso que aparece y se presenta inopinadamente al sujeto humano artista. Es la voz de la tierra que se manifiesta a través de los poros y de la electricidad de nuestra piel cubierta de pelo. Tanto el artista como el destinatario del arte viven con intensidad la fuerza expresiva que se manifiesta en ciertos fenómenos naturales —la voz, sea palabra hablada o canción, el baile, las destrezas manuales, como el toque de las castañuelas, de sonido inimitable, que eleva el ánimo y alegra el corazón, etcétera—, y que, incluso al margen de que sea consciente o no, esta fuerza es vivida en sí misma como aquello que altera nuestra mismidad, como lo que descoloca nuestra subjetividad reflexiva, como lo que desordena y confunde todo decir y hacer. La lógica interna de lo poético viene representada por la voz corporal de la naturaleza que resuena con fuerza más allá de sus ataduras y represiones culturales. Los dos Federicos, Nietzsche y Lorca, nos proponen el poder revolucionario del duende vocinglero, lenguaraz y deslenguado, de la naturaleza que es la tierra que da voz a impulsos y derivas, a tendencias y deseos, a inclinaciones y debilidades, dado que éstos son, a su modo de ver, más poderosos que nuestra subjetividad racional, civilizada y culta. Así, si al filósofo corresponde el concepto y lo abstracto, al poeta le concierne el decir sin medida ni razón, pero no por ello lo carente de sentido.

“Nosotros ignoramos que el pensamiento tiene arrabales donde el filósofo es devorado por los chinos y las orugas”³⁶.

³⁵ BRETON, André, *Antología del humor negro* (1940), Anagrama, 1991, p. 301. Desde esta perspectiva se podría definir el surrealismo como la postulación de una metafísica oculta en los objetos corrientes. Sólo la imagen artística re-vela esa ontología, de lo que ellos son en verdad, de manera que se requiere el ojo del pintor o de la cámara para hacer posible tal revelación.

³⁶ GARCÍA LORCA, Federico, *Poeta en Nueva York, Obras completas* [en adelante citadas como *OC*, seguidas del volumen en romanos], ed. M. García-Posada, Barcelona, RBA, I, p. 508.

No se trata de plantear tan sólo que la filosofía tiene un componente incognoscible, como elemento que motiva el asombro, aquí chinos y orugas que como naturaleza indómita son devoradores del filósofo, sino que la razón poética, quizá mejor mito-poética o mito-trágica, tiene una lógica consistente en hacer frente y soportar todo aquello que un pensamiento estrictamente racional deja de lado. “El hombre se acerca por medio de la poesía con más rapidez al filo donde el filósofo y el matemático vuelven la espalda en silencio”³⁷. El peso de la experiencia del límite en el que quiere permanecer el poeta lleva aparejado su fragilidad y su propia limitación para la comunicación franca y sin obstáculos. Se puede afirmar que ambos autores escriben desde dos núcleos temáticos básicos: desde el deseo y desde la diferencia³⁸. Desde el deseo porque reconocen en la criatura humana la pulsión, antes incluso que cualquier actitud cognitiva o racional. Desde la diferencia porque ella es la que pone en acción el deseo y lo lleva y lo trae como quiere. El deseo impone el fantasma (*Schein*) como una forma de satisfacción alucinatoria, de delirio, de representación delirante (*Wahnvorstellung*); de ahí que el duende sea esa criatura noctámbula que asalta camas y dormitorios, y que tiene que ver con la realización del deseo y del ensueño.

El deseo, desde su raíz en la metafísica schopenhaueriana de la voluntad, no es ese impulso consciente que motiva, siquiera impuramente, la voluntad humana, sino un deseo huidizo y sin objeto, un poner y quitar continuo la diferencia³⁹. Los seres, sometidos a la ley del deseo, reducidos a la humilde condición de carnes trémulas, son víctimas sin saberlo de un deseo funesto, impuro, que se apareja con lúgubres presagios, y que termina descubriéndose como el portaestandarte de la muerte. Lo oscuro, lo cerrado, lo en sombra, guarda y oculta el ciego deseo humano sacrificado e inmolado en imaginaria guillotina porque todos y todo impiden su libre expresión. Pero lo cerrado oprime y agobia, y el sujeto sufre en su carne tan terrible represión pulsional vivida en carne viva y estremecida. Como en la canción dedicada a Debussy en el que la sombra envía al cuerpo “reflejos de cosas quietas”⁴⁰, de eternidades que desasosiegan a las efímeras criaturas que somos. Lo que proviene de lo oscuro no obedece a la lógica analítica de la separación de sus componentes esenciales, sino a la lógica del límite, que es la lógica en la que se debate con profundidad la modernidad.

“Pero nadie en lo oscuro podrá darte distancias,
sino afilado límite, porvenir de diamante...”⁴¹.

³⁷ OC, III, p. 158.

³⁸ Cfr. RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos, *Lorca y el sentido*, Madrid, Akal, 1994, p. 9.

³⁹ Sobre la esencial relación entre Nietzsche y su único maestro reconocido es obligada lectura el texto: NIETZSCHE, Friedrich, *Schopenhauer como educador. Tercera consideración intempestiva* (1874), ed. L. F. Moreno Claros, Madrid, Valdemar, 1999.

⁴⁰ Rodríguez Gómez, ob. cit., p. 88.

⁴¹ GARCÍA LORCA, *Poeta en Nueva York*; OC, I, p. 518. El componente surrealista en la poesía de Lorca es más que evidente. Cfr. ARANDA TORRES, Cayetano José, “El duende: una aportación de Lorca a la estética contemporánea”; *Almería hacia el 2005, Lengua, Historia, Arte, Economía y Turismo, Actas del*

Lo que motiva la creación poética y la estética de raíz nietzscheana es, en todo momento, un deseo que aflora en la carne, y que, si por un lado idealiza y transforma lo concreto en abstracto, por otro lado, indica que el conocimiento de la cosa es su muerte, su definitivo adiós a la vida. La distancia del conocimiento intelectual no es posible, porque lo oscuro sólo pone un límite, que es la diferencia entre nosotros y el resto de los seres, límite que, como bien ha señalado Hegel, se encuentra en la razón moderna como razón analítica. Lorca comparte con Nietzsche, como críticos del idealismo, el que la idealización, en el sentido kantiano, es la tumba de las cosas.

“Como todas las cosas
ideales, se mecen
en los márgenes puros
de la Muerte”⁴².

Y del mismo modo como se realiza en las poéticas de ambos Federicos la universalización de lo particular y concreto, así la vida y la muerte resultan ser esos prototipos de lo individual e irreductible a toda categorización de una parte, y de otra el poder destructor del pensar que, para poner freno al deseo, elabora abstrusos conceptos abstractos para defenderse de lo que impulsa de manera apremiante. Y siempre los mismos interrogantes: el porqué de la vida y la muerte, y el sentido y sinsentido de la relación sexual:

“ver la vida y la muerte,
la síntesis del mundo,
que en espacios profundos
se miran y se abrazan”⁴³.

Por esto el territorio de la muerte es el ámbito propio de la poesía. Porque, al fin y a la postre, el poeta como medium no hace otra cosa que poner palabras para expresar la grandeza de la naturaleza. Hablando de Pablo Neruda, dice Federico García Lorca:

“Un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía; más cerca del dolor que de la inteligencia; más cerca de la sangre que de la tinta. Un poeta lleno de voces misteriosas que, afortunadamente, él mismo no sabe ni descifrar; de un hombre verdadero que ya sabe que el junco y la golondrina son más eternos que la mejilla dura de la estatua”⁴⁴.

XXXV Congreso Internacional de la AEPE, eds. R. del Moral, R. López Amate y A. Escobedo, Almería, AEPE – Ayuntamiento de Roquetas de Mar, 2001, pp. 101-112.

⁴² García Lorca, *OC*, I, p. 241.

⁴³ *OC*, V, p. 456.

⁴⁴ *OC*, III, p. 225.

No se dice que ambos polos de la comparación, la filosofía y la naturaleza viva, sean incompatibles o heteróclitos, sino que deslindan los terrenos del pensar conceptual y del pensar poético. Nadie podrá decir que nuestro universal poeta ha desdeñado los sutiles razonamientos de la filosofía, sino más bien el árido funcionamiento de la razón exacta y calculadora, el ciego mecanismo del lucro y el beneficio, y el pragmatismo y la prisa de una época sin razón ni sentido.

4. PARA CONCLUIR: UNA CRÍTICA ESTÉTICA Y MORAL DE LA MODERNIDAD

El Nietzsche que ha ideado la concepción dionisiaca del mundo, participa de lo que podemos llamar la contención de la subjetividad, de relativizar y poner en cuestión el sobrepeso del sujeto moderno bajo la forma dominante de la autoconciencia, que subyace a la medida, el cálculo y el peso, y a todas las formas teóricas y practico-morales de potenciación del sujeto moderno. De Descartes a Hegel, la instancia suprema del esfuerzo especulativo ha sido la conciencia de sí en sus diversas acepciones teóricas y prácticas. A modo de una crítica de la modernidad, Nietzsche ve y constata en los griegos un determinado olvido de sí mismos cuando se entregan confiadamente a teorizar sobre la *phýsis*, deslumbrados por el proceder de todo lo divino y lo humano que sucede *katá phýsin*. Desde este punto de vista nuestro autor ensaya una crítica de la subjetividad moderna, como aquella instancia que no puede hacerse cargo de la experiencia artística griega y, por extensión, de toda la historia del arte occidental y del mundo⁴⁵.

Los griegos aprendieron a *organizar el caos*⁴⁶, y alcanzaron un concepto de cultura (*Kultur*, en el sentido de alta cultura) como “una nueva y mejorada *phýsis*, sin interior ni exterior, sin deformación (*Verstellung*) ni convención; la cultura como homogeneidad entre vida, pensamiento, parecer (*Scheinen*) y querer (*Wollen*)”⁴⁷. Aquí hemos de encontrar la matriz de la crítica nietzscheana a la modernidad y a su capital noción de formación, de cultura formativa (*Bildung*), entendida como la corrupción popular y degradante, extensiva y reduccionista, del fundamental esfuerzo griego. La modernidad, tomada como limitación de las infinitas exigencias humanas de auto-superación, de tratar de armonizar la naturaleza con su hijo privilegiado, el ser humano, sin someterla ni degradarla, de tomar pie en ella para sacar de ella la fuerza telúrica que nos confirme la mutua co-pertenencia, la modernidad, repito, es una época en la que el arte y los fenómenos artísticos denotan la terca y aviesa intención de los seres humanos de dictar a la naturaleza su procedimiento metódico, de acuerdo con designios meramente racionales y, en consecuencia, subjetivos. Lo moderno, como aquello que se identifica con la desmemoria y el olvido, con el radical auto-desconocimiento y auto-olvido de nosotros mismos, toca fondo, y su recuperación depende únicamente de la rehabilitación del pensar memorioso, del recuerdo interiorizan-

⁴⁵ Cfr. JÄHNIG, Dieter, *Historia del arte, Historia del mundo*, México, FCE, 1982.

⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *SW, KstA*, 1, p. 333; Nietzsche: *Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia para la vida (2ª Intempestiva)*, ed. Germán Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 139.

⁴⁷ *Ibidem*, 334; p. 139.

te de lo sido, del ejercicio de la memoria como el componente esencial para mejorar como humanidad.

¡Casi parecía imposible, más aún, casi parecía ilícito que nuestra realidad más real, la última accesible, se limitara a ser imagen del recuerdo! No obstante, la vida humana es bendecida en imagen y maldecida en imagen; sólo en imágenes puede comprenderse a sí misma; las imágenes son indeterrables, están en nosotros desde el comienzo del rebaño, son más antiguas y poderosas que nuestro pensamiento, están fuera del tiempo, abarcan pasado y futuro, son doble recuerdo del ensueño y tienen más poder que nosotros⁴⁸.

⁴⁸ BROCH, Hermann, *La muerte de Virgilio* (1945), Madrid, Alianza, 2007, pp.74-75.



REVISTA DE FILOSOFÍA

Nº ESPECIAL – 2022 - ABRIL

Esta revista fue editada en formato digital y publicada en abril de 2022, por el Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela

www.luz.edu.ve www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org