



TEORÍA DE LAS ARTES EN NIETZSCHE: ESPECIAL
REFERENCIA A LA MÚSICA COMO PARADIGMA
ARTÍSTICO

Antonio López Álvarez 2º Bachillerato E

<<Estuve enamorado del arte con verdadera pasión y al final no vi nada más que arte en todos los seres, en la edad en que normalmente otras pasiones ocupan el alma de forma razonable>>

F.W.Nietzsche (KSA, 1878,27)

ABSTRACT

Friedrich Nietzsche was a German philologist, thinker and musician of the 19 th century. The repercussion of his work has been remarkable during the 20 th century in different areas; from the social, cultural and philosophical aspects, to the artistic currents that emerged during the course of this century. It was precisely his vision of art, a key point in his thinking: Nietzsche reflects the solution to nihilism and Western decadence in his aesthetics. In *The Birth of Tragedy* and in his *This spoke Zarathustra*, we will see his connections with the music from his childhood and the evolution of his vision of art from the first stages of his life.



AGRADECIMIENTOS

Quisiera en primer lugar exaltar la gran obra de Luis Enrique de Santiago *Arte y poder*, que me ha brindado la posibilidad de conocer en su globalidad la estética nietzscheana, y me ha aportado tantos datos imprescindibles para tan ardua tarea. En segundo lugar, contar con una extensa recopilación de fragmentos de Nietzsche sobre el arte, de la edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari (Kristische Studien Ausgabe), incluidos en *Estética y teoría de las artes*. Y de entre toda la bibliografía leída, mostrar mi más sincera admiración por exégesis tan brillantes como la de Gianni Vattimo, Martin Heidegger y Gilles Deleuze.

Mi agradecimiento y mi afecto a Carlos Roldán, experto universitario en Teoría estética y Arte Contemporáneo y Secretario nacional de la Sociedad Española de Estudios de Nietzsche, figura clave en la orientación del proyecto. Mi gratitud hacia Óscar Gómez, coordinador del proyecto, que siempre se ha ofrecido a ayudarnos y además con una sonrisa (mi doble gratitud por consiguiente). Y por último, mi aprecio y consideración a mi profesor de filosofía y tutor del proyecto: Antonio Hermoso, por aconsejarme y confiar en mí desde el principio para poder sacar este proyecto adelante.

Gracias.

SIGLAS

A	Aurora (traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid. Todas las referencias a las obras de Nietzsche citadas, en las que no se señale la fuente original alemana, corresponden a las ediciones de la editorial Alianza, traducidas por Andrés Sánchez Pascual).
AC	Anticristo.
AhZ	Así habló Zaratustra.
BKSA	<i>Friedrich Nietzsche. Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe.</i> 8 vols. Edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Walter de Gruyter, Berlin, 1986.
CI	Crepúsculo de los ídolos.
EH	Ecce Homo.
GC	La gaya ciencia.
GM	La genealogía de la moral.
HdH	Humano demasiado humano.
KSA	Friedrich Nietzsche. Kritische Studien Ausgabe. Ed. de Giorgio Colli y Mazzino Montinari. 15 vols. Walter de Gruyter, Berlín, 1999.
MbM	Más allá del bien y del mal.
NT	El nacimiento de la tragedia (Edición de Germán Cano, editorial Biblioteca Nueva).
SE	Schopenhauer educador. III Intempestiva (KSA, 1, 335-428).
VmSe	Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (KSA, 1) (trad. de Luis M. Valdés, Tecnos, Madrid, 1990).
WB	Wagner en Bayreuth. IV Intempestiva (KSA, 1, 429-510).

0. Introducción	1
ESTÉTICA NIETZSCHEANA	
I-Aproximación (breve biografía de introducción ²)	
1. Primer periodo juvenil: <i>El nacimiento de la tragedia</i>	2
1.1. El acercamiento de Nietzsche a la música	
1.2. Nietzsche y Schopenhauer	
1.3. Nietzsche y Wagner	
2. Periodo intermedio: <i>Humano demasiado humano</i>	5
3. Tercera etapa: <i>Así habló Zaratustra</i>	7
II-Análisis de los respectivos puntos que fundamentan la estética nietzscheana	
4. Apolíneo/ dionisiaco	9
5. Visión de la música en Nietzsche	11
5.1. La música como preferencia	
5.2. La <<música absoluta>>	
5.3. Evolución de la visión de la música en Nietzsche	
6. La <<metafísica del artista>>	16
6.1. La trascendencia de la apariencia artística	
6.2. Uno primordial (Ur-Ein)	
6.3. Tragedia griega: culminación de la obra de arte	
7. El arte como <<voluntad de poder>>	23
8. El arte como estimulante vital	25
III- Notas y bibliografía	
Notas	28
Bibliografía	30

Introducción

Nietzsche es un provocador: rompe los esquemas prefigurados para la composición de una obra filosófica, no solo por la ausencia de argumentación en sus escritos y por proponer un modo de pensar que rompe con la tradición (filosofar desde la intuición y no desde el pensamiento racional), sino –y esto es un gran aliciente por el que muchos artistas han quedado cautivados ante la obra nietzscheana - por ser un gran literato, un filósofo-artista que edifica su pensamiento con metáforas y demás figuras retóricas.

He tratado de contextualizar y dar forma a la concepción del arte nietzscheano y su respectiva evolución. Para empezar podemos apreciar como la idea de artista que Nietzsche sostiene a lo largo de su vida evoluciona; en una primera etapa se puede observar como el modelo de artista se inspira en su apreciado genio dramático: Richard Wagner. En el periodo intermedio, en *Humano demasiado humano*, el artista es un engañador, un creador de simulaciones. En el último periodo, a partir de *Así habló Zaratustra*, Nietzsche presenta al artista como al gran autónomo, siempre creando desde su <<voluntad de poder>> y prepotencia creativa. El Nietzsche que escribe en esta etapa, sostiene al arte como estimulante vital a partir de esta misma obra. Conforme fui investigando, fui a su vez paulatinamente enfocando la tesis que iba a proyectar. En un primer momento, pretendía aunar la estética, que en última instancia se traduce como filosofía, de un gran pensador tan influyente como fue Nietzsche, y la visión del arte que posteriormente se dio en el siglo XX. Sin embargo, el estudio de la obra nietzscheana requiere de por sí un ahondamiento minucioso y tratar la repercusión de un pensamiento, y más aún el nietzscheano, era algo cuanto menos arbitrario (son muchos los factores que afectan a la formación de una corriente artística). Seguramente, habrán oído hablar de que hay tantos “Nietzsche” como lectores del pensador alemán. La lucha que emprende Nietzsche y el modo hermenéutico de hacerlo tiene como consecuencia la ramificación y radicalización de sus ideas. El filósofo según Nietzsche se encuentra alrededor de verdades unívocas- <<las verdades más peligrosas>>- en una sociedad decadente –refiriéndose a la occidental- y su misión es la de descomponerlas con ese martillo que se le ha dado. Nietzsche se enfrenta a toda una tradición filosófica, desde Sócrates hasta Hegel, con el fin de librar al <<Übermensch>> -término con el que designa al ultra hombre- de una sociedad débil. Filosofar a martillazos: sí, pero no para estancarse en el nihilismo. ¿Qué solución propone Nietzsche? Crear desde la perspectiva vital- desafortunadamente, no fue testigo de la repercusión de su pensamiento, que afloró en la última década del S.XIX (entre la nómina de artistas podemos recalcar al pintor Gustav Klimt, al escritor Thomas Mann, o al compositor Richard Strauss, en los cuales la huella de la filosofía nietzscheana es notable), pues había sufrido un colapso mental en Turín, del cual nunca se recuperó- mediante el arte y su actividad:

Crear valores nuevos –tampoco el león es aún capaz de hacerlo: mas crearse libertad para un nuevo crear [...] Pero decidme, hermanos míos, ¿qué es capaz de hacer el niño que ni siquiera el león ha podido hacer? ¿Por qué el león rapaz tiene que convertirse todavía en niño? Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí (AhZ, I, <<De las tres transformaciones>>).

El arte entendido como una actividad existencial propia del hombre que antepone la vida al drama de la vacuidad, con su concepción metafísica del artista –en un primer momento-, como suma de fuerzas activas y expresión propia del ser humano que ama la vida y justifica su existencia mediante el arte -<<voluntad de poder>>- y como expresión dionisiaca y vital.

1. Primer periodo juvenil: *El nacimiento de la tragedia*

Podemos diferenciar tres etapas en la evolución estética nietzscheana, que más o menos coinciden con las etapas que normalmente se establecen sobre el desarrollo de su pensamiento¹. Antes de emprender el análisis de su primera etapa que comienza a cuajarse con su lectura de Schopenhauer y por los ideales artísticos wagnerianos, examinaremos los primeros contactos del pensador vitalista con el mundo filarmónico.

1.1. El acercamiento de Nietzsche a la música

Nietzsche nace en una pequeña población llamada Röcken, en la inmediaciones de Lützen (territorio de Sajonia, que por aquel entonces pertenecía a Prusia), el 15 de octubre de 1844. Durante su infancia pasó más de un verano en Pobles, lugar en el que nació su madre, Franziska Oehler(1826-1897), donde recibió una influencia musical más directa por parte de su abuelo materno, David Ernst Oehler(1787-1859), que era al igual que su padre, pastor luterano. David Oehler, tenía una gran afición a la música, como era habitual en las casas parroquiales de los pastores protestantes de toda Alemania. Él mismo tocaba el piano y frecuentemente organizaba con los niños de la casa tardes musicales. La afición musical que Nietzsche cultivó a lo largo de toda su vida recibió aquí estímulo e impulso. En 1849 muere su padre, Carl Ludwig Nietzsche, y un año después su hermano, Ludwig Joseph. La situación familiar sufre un cambio radical: la casa parroquial de Röcken tuvo que ser abandonada al poco tiempo, pues un nuevo pastor tenía que hacerse cargo de la feligresía, por lo que la familia se trasladó a Naumburg (otra ciudad de Sajonia). El joven Nietzsche fue inscrito en la escuela municipal de Naumburg, en la cual trabajó amistad con Wilhelm Pinder y Gustav Krug, hijos de juristas, con los cuales compartía su afición por la música. Por esta época, su madre le compró un piano, y a las Navidades siguientes Nietzsche empezó a interpretar partituras de compositores como Bach, Mozart, Schubert o Beethoven, sin que le interesara la música contemporánea de Liszt o Berlioz. De esta forma, ya a los once años comenzó a componer pequeñas canciones y realizar improvisaciones al piano (y desde 1875, salvo el <<Himno de la vida>> con texto de Lou Salomé, no volvió a componer ya nada más). Retomando el tema de la amistad que Nietzsche mantenía con Wilhelm y Krug; en el verano de 1860, cuando tenían dieciséis años, fundaron conjuntamente la asociación filarmónico-literaria <<Germania>> (he dado un gran salto cronológico, pues mi interés en este apartado es resaltar la envergadura de la música en el joven Nietzsche; es aun así, importante saber, que Nietzsche abandona la escuela municipal de Naumburg para prepararse junto a sus dos amigos, previamente citados, para el bachillerato de la mano de un preceptor privado. Bajo su tutela pasaron tres años, hasta que en octubre de 1854 los tres entraron en el *Domgymnasium*, donde realizaron parte del bachillerato. Nietzsche completó los estudios de enseñanza secundaria en el internado de Schulpforta, desde octubre de 1858 a septiembre de 1864). De este modo, los tres amigos se comprometían a entregar mensualmente un ensayo que debía ser pronunciado en voz alta y debatido posteriormente. A pesar de los escasos recursos de la asociación los tres amigos se abonaron a la prestigiosa *Neue Zeitschrift für Musik* (Nueva gaceta musical).

A través de los artículos que se publicaban en ella los tres miembros de la asociación pudieron familiarizarse con la música de Richard Wagner, ampliamente comentada y alabada en la gaceta. Nietzsche perdió así las reticencias que mantenía frente a la música contemporánea. A partir de 1862, sin embargo, comenzó a desmoronarse la amistad entre los tres amigos, por lo que la asociación quebró. El 7 de septiembre de 1864 Nietzsche obtiene el título de bachiller y deja atrás su etapa en el internado de Schulpforta. Para entonces tenía en mente estudiar filología clásica y teología en Bonn, pero la facultad de teología la abandonará tempranamente, además, no del todo contento con el ambiente social y con el desarrollo de sus estudios, tomó la decisión de trasladarse a la universidad de Leipzig.

1.2. Nietzsche y Schopenhauer

Antes de empezar en esta universidad, se alojó en casa de un librero, y aquí fue donde encontró por casualidad *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer, la vía de entrada de Nietzsche en la filosofía. Con él compartía, entre otras cosas, el ateísmo, el pesimismo metafísico y una de las vías de escape propuesta por Schopenhauer: la música.

Nietzsche valoraba, en primer lugar, la importancia que Schopenhauer confería a la actitud vital del pensador. Ambos filósofos compartían la tesis de que la filosofía es ante todo una forma de vivir. La comprensión de la vida como una totalidad de la que no cabe desgajar partes fue siempre una idea primordial para Nietzsche. (Nietzsche: vida, pensamiento y obra)

1.3. Nietzsche y Wagner

Nietzsche conoce a Wagner el 8 de noviembre de 1868 en casa de Hermann Brockhaus (marido de la hermana del compositor), pero su verdadera amistad comienza en abril de 1869 en Tribschen, Suiza. Desde entonces la relación Nietzsche-Wagner fue en palabras de Lou Salomé <<una completa y larga “pasión”>>. En numerosas cartas de este periodo expresa Nietzsche su gran fascinación por Wagner, a quienes entre otras cosas les unía la filosofía de Schopenhauer. En verdad, fue una relación que benefició intelectualmente a los dos: la relación con Wagner favoreció el desarrollo de la estética nietzscheana y Nietzsche mediante obras como *El nacimiento de la tragedia* legitimó teóricamente las ideas wagnerianas sobre la <<obra de arte total>> y eso que iba a ser la <<música del futuro>>. Para Nietzsche, Wagner fue un ideal, un modelo de artista, un revolucionario también- a su amigo Gersdorff le confesaba que cerca de Wagner se sentía <<casi algo divino>> (Carta a Carl von Gersdorff, 4-8-1869, en BKSA, III, 35)-.

Retrotraigámonos en el tiempo. El 13 de febrero de 1869, la universidad de Basilea le nombra catedrático extraordinario de filología clásica, a la edad de los 25 años (fue una decisión extraordinaria, pues Nietzsche no era ni siquiera doctor. Esta decisión se vio enormemente respaldada por la influencia de su maestro Ritschl). Este hecho le brindó la posibilidad de visitar a Wagner en Tribschen con cierta frecuencia. Además, el claustro universitario le ofreció un

gran apoyo cuando fue tan duramente criticado por la academia al publicar el *Nacimiento de la tragedia*.

Sobre el influjo de Wagner en la primera etapa de Nietzsche hablaremos más adelante. Lo que debe quedar patente es la admiración del joven Nietzsche por el compositor. Una admiración que se vio desfavorecida por un profundo desencuentro que tuvieron Nietzsche y Wagner en agosto de 1874 cuando el filósofo vitalista le llevó al compositor una reducción a piano de la partitura de una obra coral, el *Triumphlied* (canto del triunfo) de Johannes Brahms. Wagner reaccionó desdeñoso, criticando la obra musical, e incluso ridiculizando la composición de una obra musical en torno a la idea de justicia. Nietzsche abandonó airado la residencia de Wagner en Bayreuth, y aunque éste no fue el último encuentro entre los dos amigos, dio paso a una divergencia que acabaría culminando en 1876 -año en el que se produjo el último encuentro entre Wagner y Nietzsche-. El encuentro tuvo lugar en Sorrento, donde Nietzsche pasaba el invierno con sus amigos Paul Rée y Malwida von Meysenbug intentando recuperar su maltrecha salud. Casualmente, los Wagner pasaron un par de días en Sorrento, de modo que en más de una ocasión los tres amigos les visitaron. Dos cuestiones desencantaron profundamente a Nietzsche en aquellos encuentros: por un lado, las advertencias que Wagner le hizo a Nietzsche sobre la condición de judío de su amigo Paul Rée. Nietzsche no compartía en absoluto el antisemitismo de Wagner y se sintió molesto por unas advertencias que consideró fuera de lugar³. Por otro, el esbozo que de *Parsifal*, ópera en la que estaba trabajando Wagner, le hizo el compositor. Nietzsche reprobaba el giro cristiano que había tomado Wagner con aquella obra. La amistad finalizó con un intercambio de obras: Wagner le envió a Nietzsche un ejemplar dedicado del *Parsifal* y Nietzsche un ejemplar de *Humano, demasiado humano*, y con ello <<estaba todo claro, pero también todo acabado>> (carta de Nietzsche a Lou Salomé años después del desencuentro).

Es curioso saber que a pesar de su ruptura con Wagner, el drama musical del mismo compositor: *Tristán e Isolda* (<<Desde el momento en que hubo una partitura para piano de *Tristán e Isolda*-¡muchas gracias, Sr. Von Bülow!- fui wagneriano>>, EH, <<Por qué soy tan inteligente>>), fue una música que fascinó a Nietzsche durante toda su vida y a la cual nunca dirigió una sola crítica.

2. Periodo intermedio: *Humano, demasiado humano*

En este segundo periodo, Nietzsche se orienta a las ciencias, y pone en duda todas las creencias aceptadas. La obra que caracteriza este periodo es *Humano, demasiado humano*. Nietzsche lo publicó entre 1878 y 1879, en tres partes. Con él, Nietzsche atacaba a la metafísica de un modo indirecto, tratando de demostrar que los aspectos de la experiencia y los conocimientos humanos, que se había supuesto necesitaban explicaciones metafísicas, podían ser explicados en líneas materialistas. Por ejemplo, la diferencia entre bueno y malo tuvo su origen en la experiencia de algunas acciones consideradas beneficiosas para la sociedad, y de otras tenidas por perjudiciales, aunque en el curso del tiempo, el origen utilitario de la distinción se perdiera.

En 1879, debido por una parte al deterioro de su salud (achaque de cefaleas, vómitos y dolores oculares, algunos de los síntomas más habituales) y por otra a sus discrepancias con el entorno académico y a sus dudas profesionales, Nietzsche abandonó su cátedra en Basilea, y el consistorio del cantón de Basilea, admitiendo su renuncia, le concedió una renta anual de 3.000 francos suizos. Nietzsche vivirá los próximos años buscando el clima más favorable para su salud:

La enfermedad me sacó con lentitud de todo aquello: me ahorró toda ruptura, todo paso violento y escandaloso. No perdí entonces ninguna benevolencia y conquisté varias más. La enfermedad me proporcionó asimismo un derecho a dar completamente la vuelta a todos mis hábitos: me permitió olvidar, me ordenó olvidar; me hizo el regalo de obligarme a la quietud, al ocio, a aguardar, a ser paciente... (EH, *Humano, demasiado humano*).

En un primer momento los achaques le impedían trabajar algunos días, pero los periodos de convalecencia fueron aumentando paulatinamente. En este sentido, uno de los personajes más importantes para Nietzsche fue Heinrich Köselitz, más conocido como Peter Gast (nombre que adoptó en 1881 aconsejado por el propio Nietzsche). Köselitz leía en voz alta para Nietzsche y redactaba lo que el filósofo le dictaba. A partir de 1876 Köselitz ayudó a Nietzsche en la preparación de los manuscritos de sus obras para la imprenta. Se convirtió en una especie de secretario que acompañó a Nietzsche desde entonces y hasta su muerte en 1900, ocupándose posteriormente de la edición de sus obras. Por ello tuvo notables diferencias con la hermana de Nietzsche, la cual intentó apropiarse del legado de su hermano e hizo destruir la primera edición de sus obras completadas por Köselitz. Una vez entendido el contexto en el que se sitúa Nietzsche, se puede hablar de una obra que finaliza su etapa de influjo wagneriano en el desarrollo de su estética: *Humano, demasiado humano*. El «monumento de una crisis», como Nietzsche le llama en su autobiografía, marca un distanciamiento hacia aquello hacia lo que se había acogido hasta el momento, que como se ha visto, se llevaba dando desde hacía unos años:

Lo que entonces se decidió en mí no fue, acaso, una ruptura con Wagner- yo advertía un extravío total de mi instinto, del cual era meramente un signo cada desacierto particular, se llamase Wagner o se llamase cátedra de Basilea (EH, *Humano, demasiado humano*).

Por tanto, a partir de 1879, se puede imaginar a Nietzsche con una vida errante, con un estilo de vida modesto, y en búsqueda de cierta soledad que le permitiese abstraerse del mundo. Fue, ciertamente, una etapa productiva en la producción literaria del pensador alemán. Además, Nietzsche debía encontrar una nueva forma de desplegar sus desbordantes pensamientos esquivando los malestares que acarreaban su enfermedad. Su salud no mejoraba, sin embargo, al menos se mantenía estable; pero Nietzsche ya no era capaz de mantener la concentración necesaria para redactar largos pasajes: sus cefaleas, así como la debilidad en su visión lo impedían. La solución perfecta fue expresar en pocas palabras aquello que podría llevar páginas y páginas de divagación: el aforismo.

Finalmente, Nietzsche encontró una cierta rutina en relación con sus “permanencias territoriales”: los inviernos prefería pasarlos a orillas del Mediterráneo, en Italia, y los veranos los pasó a partir de 1881 y hasta 1888, en Sils-María, situada en Suiza. El único verano que no pasó en Sils-María fue el de 1882, cuando se estacionó en Génova. Pongo de relieve la excepción porque durante su estadía en Génova tuvo la oportunidad de escuchar por primera vez la ópera *Carmen* de Georges Bizet. Fue un descubrimiento esperanzador (el cual le aproximó a la música del sur) y se procuró en cuanto pudo una reducción para piano. La agilidad, la frescura, la vitalidad, la dinamicidad de la ópera de Bizet supuso una renovación, un bálsamo para Nietzsche.

3. Tercera etapa: *Así habló Zaratustra*

A partir de *Así habló Zaratustra*⁴ la postura de Nietzsche respecto al arte, más en concreto, en relación con la música, es insólita. Ya se verá por qué. Si bien es verdad, esta posición inusitada, se empezó a originar a partir de lo que se podría considerar las “ruinas de un monumento de valores” cuya campaña de demolición se había iniciado con el citado *Humano, demasiado humano*. Nietzsche ya había empezado a filosofar “a martillazos”, pero sus obras más críticas y destructivas surgieron en la década de los ochenta: en 1881, con *Aurora*, declaró su campaña contra la moral de renuncia, la moral del esclavo, la moral del rebaño. Y poco después, en 1882, con *La gaya ciencia* proclamó mediante la figura de un loco la muerte de Dios y la idea del cristianismo como hostil a la vida. *La gaya ciencia* cerraría el periodo del <<león>>⁵, aquel periodo de derribo del edificio metafísico-cristiano. Pero se deben crear nuevos valores, y el <<león>> aún es incapaz de hacerlo; se precisa una tercera transformación: el <<niño>>. ¡Urge la libertad del <<santo decir sí>>!:

Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí (AhZ, <<De las tres transformaciones>>).

Esta es la etapa en la que Nietzsche exalta el arte como voluntad de poder. El filósofo-artista que <<retirado del mundo conquista ahora su mundo>> (ibíd.). El artista es ahora ya un espíritu libre. Esta conclusión se examinará en el punto 7- el desarrollo del pensamiento nietzscheano culmina en esta tesis, en la de la voluntad de poder. Se podría decir que Nietzsche basa su filosofía en la misma. En última instancia, las ideas más relevantes en Nietzsche se entrelazan entre sí: el eterno retorno de lo idéntico, las transformaciones del espíritu por las cuales el hombre puede <<llegar a ser un puente y no una meta>>, la muerte de Dios, la moral del señor y la del siervo, la transmutación de los valores... Son senderos por los que transitó Zaratustra. Por el momento hemos de ver cómo avanza la vida bibliográfica de Nietzsche:

Un libro para todos y para nadie

Así es el subtítulo de *Así habló Zaratustra*. <<Un libro para todos>> porque en cualquiera está la capacidad de abrir el libro y leerlo. <<Un libro para nadie>> porque el Übermensch es aún un proyecto en futurición.

Nietzsche quería presentar sus ideas en boca del primer moralista: Zaratustra. Éste fue un antiguo profeta persa del s.VI a.C que fundó el zoroastrismo. Y fue <<el primero en advertir que la auténtica rueda que hace moverse a las cosas es la lucha entre el bien y el mal, - la transposición de la moral a lo metafísico, como fuerza, causa, fin en sí, es obra suya>> (EH). Se puede divisar en *Así habló Zaratustra* la condensación de todas sus ideas, y el primer paso hacia una nueva estética, en la que se experimenta el arte como fisiología. Posteriormente, redactaría *Mas allá del bien y del mal*, en 1886 y la *Genealogía de la moral* en 1887.

A partir de 1888, se muestran signos evidentes de tensión e inestabilidad mental en la manera de escribir de Nietzsche; *Ecce Homo* en particular, con su exaltado espíritu de autoafirmación, da una clara impresión de desarreglo psíquico. A finales del mismo año, empezaron a aparecer en él signos evidentes de locura, y en enero de 1889 fue trasladado de Turín, donde se hallaba, a la clínica de Basilea. Nunca se recobró totalmente, pero tras un tratamiento en Basilea y en Jena, pudo irse a Naumburg, a la casa en la que había pasado la infancia, donde fue cuidado por su madre. A la muerte de ésta, vivió con su hermana en Weimar, hasta su muerte, el 25 de agosto de 1900.

4. Apolíneo/ dionisiaco

Para el Nietzsche profesor en Basilea e influenciado por una estética wagneriana y schopenhaueriana el artista es un “imitador”, ya sea como artista apolíneo, como artista dionisiaco o, fusionándose como un artista capaz de realizar un híbrido de la embriaguez y el sueño (como sucede en la tragedia griega con autores como Esquilo y Sófocles). En la naturaleza se encarnan dos instintos artísticos: por un lado <<el mundo figurativo del sueño, cuya perfección está al margen de todo nivel intelectual o formación estética individual>>, por otro, <<una realidad plenamente embriagada que a su vez, no solo no se preocupa del individuo, sino que incluso persigue su aniquilamiento y liberación mediante un sentimiento de unidad mística>> (NT). ¿A qué se refiere Nietzsche con unidad mística?; Para empezar, Nietzsche, en el primer capítulo del *Origen de la tragedia* empieza realizando un análisis del antagonismo entre apolíneo y dionisiaco, sueño y embriaguez, el *principium individuationis* -todo aquello que posibilita la individualidad- y su radical desgarramiento. Esta drástica desolladura del *principium individuationis*, da como lugar la unión del ser con algo que va más allá de él, con la <<unidad mística>>; este proceso se puede interpretar como la profundización de un hombre que consigue involucrarse en algo que le supera, la reconciliación del ser humano con la naturaleza, la unión mística del artista con el Uno primordial (este concepto se desarrollará más adelante). En consecuencia, el artista no se limita a idear una obra de arte; el mismo se transforma en obra de arte como resultado del estremecimiento de una embriaguez que le ha dominado. La duplicidad de lo apolíneo y dionisiaco coexiste en medio de una lucha perpetua, con sus dos divinidades artísticas con las que se relacionan estos dos impulsos, Apolo y Dionisos .El primero, símbolo del arte plástico; el segundo, de la música. Ambos impulsos muy diferentes entre sí, se incitan mutuamente conjugándose en la expresión <<arte>> en la que uno se impone sobre otro. Según Nietzsche, en la Grecia Antigua aparecen fusionados, y mediante esta unión engendran la tragedia ática, dionisiaca a la par que apolínea. Para obtener una comprensión más ajustada de estas dos tendencias Nietzsche propone imaginarse dos mundos estéticos separados: el sueño y la embriaguez, en los cuales estos dos fenómenos fisiológicos son análogos al contraste entre apolíneo y dionisiaco. El estado de abstracción del artista al desligarse del principio de individuación es comparable a la embriaguez (NT, sec. 5 “Inmerso en el proceso dionisiaco, el artista ya ha renunciado a su subjetividad), porque en estas intensificaciones se desvanece el elemento de la subjetividad, ya que el sujeto cae en el olvido absoluto de su propio ser. Aparte del factor de la enajenación, el individuo fuera de sí, que es invadido por una satisfacción vital. Nietzsche va a tratar de averiguar en qué medida y hasta qué punto, esos <<impulsos artísticos de la naturaleza>> se desarrollaron en la Antigua Grecia. Además, hace una distinción entre el artista apolíneo y el artista trágico. Por un lado, el artista apolíneo, poniendo como ejemplo a Homero, un artista <<objetivo>>, que silencia sus tendencias individuales, contemplando desinteresadamente, preso de su mundo de sueños, crea continuamente la apariencia y la exalta como símbolo de belleza; el artista trágico, por otro lado, penetra toda apariencia para acceder al fondo de la misma donde se asienta la realidad terrible. A pesar de adentrarse al subsuelo de la apariencia, el artista trágico necesita aun así protegerse por medio de la apariencia. El prototipo de artista <<subjetivo>> sería Arquíloco (un poeta lírico de la Grecia arcaica), quien es <<capaz de amar y de odiar de manera tan ardientemente pasional>>, que deja de ser él mismo, para ser un <<genio del mundo>>, capaz de <<expresar de modo simbólico su dolor originario>>. Sin embargo, en cuanto hombre, nunca podrá ser poeta, puesto que esta absolutización de la subjetividad estética supera el ámbito de lo estético.

Esto implica una determinante relación entre el artista y su obra: el artista se transforma después de la creación de su obra, pero esta metamorfosis del sujeto artístico es realmente lo que le permite ser lo que es. A pesar de la distinción aparentemente evidente en la dualidad Apolo/ Dionisos, la posición de Nietzsche respecto a estas dos fuerzas resulta algo ambigua; al principio de *El nacimiento de la tragedia* define lo apolíneo y lo dionisiaco como complementarios en analogía con los dos sexos (véase NT, sec. 1) y ulteriormente, en la sección 21, se establece una semejanza mucho más amplia cuando se dice que ambos forman una <<hermandad de dos divinidades>>. Como solución a la incógnita, sería conveniente afirmar que ambas tendencias están presentes siempre aunque en diversos grados: el coro de la tragedia, en cuanto composición de música y palabra, el héroe, que es tanto apolíneo como dionisiaco, etc. Ontológicamente, Dionisos es anterior a Apolo; el dios del vino y de la embriaguez significa el mundo tal y como es, caos y desorden. Apolo rechaza la esencia de las cosas, prefiere distanciarse y dar forma y apariencia al caos y el desorden; el dios de la luz, del equilibrio, de la armonía, pretende delimitar, y por ende también es el dios de la belleza, pues la apariencia implica delimitación, y esta acotación da como resultado una forma; y esta forma y su finitud constituyen la belleza. Sin embargo, que la belleza se involucre en el arte tiene una función práctica, es decir, no se puede pensar la belleza como algo aislado a las necesidades de la vida humana. Estas necesidades, según Nietzsche, han de estar enfocadas hacia la afirmación de la vida y no a su negación, el arte ha de ser el verdadero estimulante vital. Desde este punto invierte la filosofía de Schopenhauer, al insistir en que la representación es una respuesta a este requisito. Según Nietzsche los griegos no fueron pesimistas, y prueba de ello es la tragedia (en *Ecce Homo*, en el capítulo en el que Nietzsche habla sobre *El nacimiento de la tragedia*, habla precisamente de esto). Retomando la contraposición de los dos principios, vemos como la <<bella apariencia>>, perfecta, equilibrada, armónica, es quebrada por el instinto dionisiaco, y pone al espíritu apolíneo en contradicción consigo mismo. Dioniso despedaza el velo de Maya⁶, revelando la esencia de la naturaleza:

La desmesura se desveló como verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza (NT, sec. 4, p. 59.).

Los dos principios se resuelven en una unidad: la tragedia. Respecto de esta resolución, Nietzsche dice del *Nacimiento de la tragedia*, que libera un <<repugnante olor hegeliano>> (EH); ya que la antítesis apolínea y dionisiaca se resuelve en la tragedia ática:

Desde esa óptica, cosas que jamás se habían mirado a la cara, puestas súbitamente frente a frente, iluminadas y comprendidas unas por medio de otras... (EH, sobre el NT).

5. Visión de la música en Nietzsche

5.1. La música como preferencia

Sin la música la vida sería un error, una tarea abrumadora, un exilio (Carta a Peter Gast del 15 de enero de 1888 [BKSA, VIII, 231]. La misma idea se vuelve a repetir en CI, <<Sentencias y flechas>>: Qué poco se requiere para ser feliz! El sonido de una gaita. – Sin música la vida sería un error. ¡El alemán se imagina a Dios mismo cantando canciones!).

En este apartado procuraré dilucidar la estética musical nietzscheana teniendo en cuenta que no es completamente homogénea, sino que varía a medida que se va alejando de las tesis de Wagner y Schopenhauer, y va evolucionando paulatinamente hacia su visión de <<música dionisiaca>>. En consecuencia, no se puede hablar de una estética musical nietzscheana unilateral, sino, y permítanme que haga la comparación, de una estética, al igual que su filosofía, polifacética y policromática. Empero, hay puntos comunes en el desarrollo de la misma, por lo que en determinadas ocasiones he intercalado conceptos de una u otra etapa de su estética.

En un primer momento, Nietzsche se ve notablemente influido por la tesis metafísica musical de Schopenhauer. El filósofo pesimista reconoce en la música una idea del mundo; de tal manera que si ésta misma se puede hacer completamente sensible bajo la forma de concepto, se habría presentado una filosofía que realmente explicase el mundo. Evidentemente resulta paradójico, puesto que es imposible hacer la música sensible mediante conceptos, pero se entiende que si Schopenhauer sitúa a la música en el más alto escalafón, es porque nos revela de un modo inmediato la esencia misma de la voluntad -Schopenhauer centra su metafísica en torno a la voluntad, esa fuerza ciega, implacable y absurda que domina al universo y pretende asegurar su permanencia- del ser, de la esencia más íntima -mientras que las demás artes solo hablan del hombre-, y es, dentro de las artes, la que mejor permite al hombre liberarse de su individuación y trascender el sufrimiento inherente de la existencia. Ahora que la música en Schopenhauer se puede pensar como lenguaje de la voluntad, podemos visualizar que se bifurca en un lenguaje comprensible, en cuanto que actúa en los sentimientos, pasiones y afectos del individuo y éste los experimenta como tal, y por otro lado es inescrutable, puesto que toda explicación requiere de un lenguaje discursivo, que pertenece al mundo de la apariencia y que no puede hablar sobre algo que precede al mundo fenoménico. Por eso Schopenhauer afirma que es el <<tono>> lo que verdaderamente interesa en la canción popular y en la ópera, y que la voz humana no es más que un <<tono modificado>> que se comporta como un instrumento:

Las palabras son y permanecen para la música un añadido extraño que tiene un valor secundario, puesto que el efecto del tono es más poderoso, infalible y rápido que el de las palabras: si éstas se incorporan a la música deben por eso ocupar solo un lugar completamente subordinado y someterse a ella (Schopenhauer)

Esta tesis la establecerán Wagner en su *Beethoven* para dar un giro a su estética de la música respecto a su otra obra *Ópera y drama*, y Nietzsche para defender los principios de la <<música absoluta>> (la música absoluta es la música exclusivamente instrumental, realizada para ser escuchada y no para acompañar una escenificación).

Aparte de la noción metafísica de Schopenhauer, Nietzsche se ve influido por una tesis que preservará toda su vida; ésta, es la misma que comparten Schopenhauer y Wagner de que la música posee una posición privilegiada frente a las demás formas artísticas, puesto que se la ha de juzgar según unos principios estéticos completamente distintos respecto a las artes figurativas, y esta noción de la música la va a defender toda su vida. La música manifiesta las limitaciones del pensamiento conceptual, y tiene como función contribuir a la afirmación vital, sobre todo en la última etapa de su pensamiento. Esto es lo que dice Nietzsche interpretando la estética de la música de Schopenhauer:

Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. Comparada con ella, toda apariencia es, antes bien, solo símbolo; por ello el lenguaje en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a ésta, se queda solo en un contacto externo con ella, mientras que su sentido más profundo no nos lo puede acercar ni un solo paso, aun con toda la elocuencia lírica (NT, sec.6).

En cuanto a Wagner, él pretendía mediante el drama musical producir una revolución estética: una regeneración de la cultura de su época. Nietzsche vio en Wagner ese modelo de artista que podía reconducir a la cultura alemana de su tiempo, de la misma manera que lo hicieron Esquilo y Sófocles con la Antigua Grecia:

Yo reconozco la única forma de vida en lo griego: y consideré a Wagner como el paso más sublime para el renacimiento del espíritu griego en el ser alemán (KSA, 7, 284).

En realidad, la nueva cultura del arte que pretendía Wagner ambicionaba ser un renacimiento del arte griego, y en ello encontró a un gran promotor de esta tesis: un joven Friedrich Nietzsche. Wagner, como Nietzsche lo hará después, considera que el modelo de la tragedia griega -tanto para Nietzsche como para Wagner la tragedia griega representa un modelo, que se encarna en el drama musical- es el paradigma de la <<obra de arte del futuro>> (producto de una fuerza de base social nacida de un deseo colectivo). Hay que entender que el propósito de Wagner era realizar una obra de arte total que renovara el ámbito cultural y estético de la época. La tragedia griega se niega a la arbitraria separación de las artes y muestra el deseo de los griegos de transcribir mediante el arte la creación popular de las figuras míticas, en cuanto a que liga todas las artes en una misma obra es uno de los elementos integrantes al modelo del drama musical wagneriano.

Aparte de Schopenhauer y Wagner, autores como Novalis o Hegel, habían situado a la música en un lugar privilegiado dentro del arte. Nietzsche conocía a estos escritores en profundidad y también las teorías musicales de su época -la estética filosófica en el contexto histórico alemán (s.XIX) se había centrado en la música poniéndola en relieve frente a las demás artes, y de hecho los románticos pensaban que la música decía más de lo que nos puede decir el lenguaje discursivo-, por lo que la relevancia que da Nietzsche a la música respecto a las demás artes no es algo especialmente original.

5.2. La <<música absoluta>>

La sinfonía fue el modelo que se empleó para el desarrollo de la música absoluta, instrumental o pura. Y el debate estaba entre la supremacía de la música instrumental o la necesaria subordinación de la música al lenguaje poético y la acción escénica (cuando la música se encarna en danza, en expresión corporal). Para Wagner la música absoluta era una interpretación incompleta, puesto que requería de estos dos elementos previamente citados: el lenguaje poético y la acción escénica. Sin embargo, tanto Nietzsche como Wagner, “discípulos” de Schopenhauer, verán la música como expresión del ser de las cosas, pues el lenguaje conceptual queda relegado al ámbito de las apariencias. Por ello Nietzsche pretende justificar en sus primeros escritos -en *El nacimiento de la tragedia* vemos la descripción de una música pura, desprovista de todo condicionamiento extra musical, que tiene la capacidad de ser fuente de manifestaciones trágicas- el drama musical wagneriano como música absoluta en el sentido de música que atraviesa el mundo de la representación, para anclarse en los cimientos. Sin embargo, Nietzsche postulará más adelante, que el drama corrompe la música (ya que la música o está emancipada o deja de ser música); el drama musical solo podía ser legitimado exclusivamente como música sinfónica. En esta excepción, la del drama musical como sinfonía, la música nunca es servil hacia el arte, sino que conserva su autonomía; decía Nietzsche que la música no puede ser un medio (KSA, 7, 186) puesto que dejaría de ser música dionisiaca. El drama musical *Tristán e Isolda* que tanto fascinaba a Nietzsche, para él habría de ser escuchado como una sinfonía, como música absoluta. Por ello, la música <<debe crear la tragedia a partir de sí, de la misma manera que el uno primordial crea a los individuos>> (KSA, 7, 323); la música, por tanto, ha de ser completamente soberana respecto de las demás artes, y no prescindir de imágenes y conceptos. Esto no implica que la estética musical nietzscheana pertenezca a la estética del sentimiento, pues los sentimientos se determinan a través de los conceptos, mientras que el ideal de música nietzscheano se abre a lo inefable, lo indecible, lo inenarrable, a aquello que no puede representarse mediante el lenguaje verbal. Otra cosa es que la música produzca en el oyente sentimientos, algo que es indiscutible, pero el sentimiento no es el objeto ni el fin ínsito de la música:

No creáis que la causa de esta intuición está en el sentimiento, en la sensación, no, está justamente en la parte más elevada y más refinada del <<espíritu cognoscitivo>>. Entre todas las artes no existe ninguna que produzca un efecto como la música, porque ese efecto es al mismo tiempo una <<fuerza creadora>> (Carta a Rudolf Buddensieg, 12-7-1864, BKSA)

El sentimiento, según Nietzsche, siempre lleva mezclados <<elementos de conocimiento>> y son <<sentimientos profundos>>, en cuanto que <<con ellos se excitan regularmente, de una manera imperceptible, ciertos grupos de ideas complejas>> (HdH): en última instancia, Nietzsche no se detiene en las emociones ni en los sentimientos que despierta la música en el oyente, ya que esto supone una respuesta arbitraria por parte del individuo. Además, en relación con el sujeto, Nietzsche dice en un aforismo que lleva como título <<La desestabilización del arte superior>>, que nuestros oídos, a causa del ejercicio del intelecto, se han vuelto cada vez más intelectuales, y están ahora más acostumbrados a escuchar a la <<razón>> en la música, es decir, <<lo que quiere>> decir la música, y no <<lo que es>>.

5.3. Evolución de la visión de la música en Nietzsche

A partir de *Humano demasiado humano* la estética nietzscheana da un giro hacia una actitud antimetafísica, es decir, la música ya no se entiende como un lenguaje que habla desde el fondo primordial del mundo, sino que pasa a un segundo plano. Aun así, la música sigue jugando un papel fundamental en la estética nietzscheana:

A fin de cuentas, nos sigue gustando la música como nos guía el calor de la luna. Ni una ni otro quieren reemplazar al sol; se contentan con iluminar bien que mal nuestras noches... (HdH)

En cuanto al tema de música absoluta, vemos como Nietzsche defiende ya sin rodeos la música pura:

La música absoluta es, o bien una forma en sí, en el estado más rudimentario de la música, en que los sonidos, medidos y distintamente acentuados, producen un placer, o bien el simbolismo de las formas que no necesitan de la poesía para su comprensión (HdH).

También en *Aurora* recibe otra acepción, la de la <<música inocente>>:

Llamo música inocente a aquella que solo piensa en sí misma, cree en sí, y se ha olvidado del mundo entero a causa de sí misma; la que eleva su tono desde la más profunda soledad, la que se habla a sí de sí misma y se olvida que allí en el exterior hay oyentes (A).

Este modelo de música coincide con la música dionisiaca, que busca liberar el impulso creador que se desprende desde lo más íntimo de las cosas.

Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí, ahora un dios baila por medio de mí

(AhZ, I, <<Del leer y el escribir>>).

La música surge desde un núcleo indeterminado, sin forma ni color, donde ni siquiera existe la imagen. De esta manera se la ha descalificado desde el punto de vista filosófico, ya que se la entiende como algo que solo alcanza el ámbito de las emociones y no el pensamiento:

Es una superstición de los filósofos pensar que toda música es música de sirenas (GC)

Por eso para Nietzsche, el auténtico filósofo es el que sabe escuchar, incluso el filósofo-artista⁷ debiera cantar si quiere expresarse con auténtica sabiduría:

Canta, ¡no sigas hablando! / - ¿Acaso todas las palabras no están hechas para los pesados? ¿No mienten, para quien es ligero, todas las palabras? Canta ¡no sigas hablando! (AhZ, III, <<De los siete sellos>>).

Evidentemente el filósofo-artista no se deja subyugar por el pensamiento racional que elabora conceptos; aquellas visiones cognitivas que se tornan inmutables frente al devenir. El filósofo-artista parece tener una especie de <<oreja trascendental>> para poder escuchar lo que no se puede pensar. El filósofo-artista tiene <<orejas por detrás de las orejas>> (Prólogo al CI): oye el sonido de aquello que permanece en silencio para el intelecto, y escucha aquello que va más allá de la superficie de la apariencia y que pertenece al ámbito de los instintos y de las pasiones. Por ello Nietzsche critica al filósofo que ya no <<escucha la vida>>, en la medida en que la música es vida, por considerarla <<música de sirenas>>.

El filósofo-artista dice sí al devenir, a la perspectiva y a la interpretación. Es mediante esta concepción del conocimiento sobre el mundo como se puede comprender la valerosidad que pone Nietzsche en el arte, especialmente en la música. En uno de sus primeros escritos dice de ella que <<posee todos los poderes, nos puede exaltar, divertir, o hacer serenar, o romper el corazón más rudo mediante el melancólico dulzor de sus acentos. Pero su destino principal es dirigir nuestro pensamiento hacia aquello que está por encima de nosotros, de elevar nuestra alma e incluso de estremecernos>>⁸. Parece que Nietzsche ve en la música un medio para comprender el mundo y justificarlo estéticamente, entre otras cosas porque se adecua al cambio, a una realidad que es cambiante y no estable. Hay que tener en cuenta su visión perspectivista de la realidad. Nietzsche presenta el perspectivismo como antagonismo a la concepción epistemológica tradicional del conocimiento; ya que no hay <<hechos>>, sino solo un <<complejo infinito de interpretaciones>>. Por lo que es natural que presente a la metáfora, dentro del ámbito lingüístico, como la forma de expresión más adecuada a su filosofía perspectivista⁹. En ese sentido, es por ello que en su autobiografía repare en su *Así habló Zaratustra* como música [<<Acaso sea lícito considerar el Zaratustra entero como música>> (EH, <<Así habló Zaratustra>>)]. Quiero recalcar la importancia que tiene la relación entre la visión epistemológica nietzscheana y su pretensión artística, e introducir que el valor que reside en la música se sostiene en que ésta no se deja someter a conceptos, puesto que está al margen de toda simbolización y contenido:

Suponiendo que uno apreciase el valor de una música a tenor de lo que ella pudiese contarse, calcularse y reducirse a fórmulas, ¡qué absurdo sería una valoración <<científica>> semejante de la música! ¿Qué es lo que uno habría comprendido, entendido y sabido de ella? Nada, absolutamente nada de lo que en ella es propiamente <<música>> (GC)

6. La <<metafísica del artista>>

Toda la existencia científica y filosófico-artista me parecía un absurdo en tiempos en que aún es posible que un solo día destruyera las más sublimes obras de arte y hasta periodos artísticos enteros. Me refugié con absoluta convicción en el valor metafísico del arte, pensando que éste no existe por y para los desgraciados hombres, sino que tiene que cumplir más altas misiones¹⁰.

Esa convicción en el valor metafísico del arte se hace patente también en el prólogo de *El nacimiento de la tragedia* (dedicado a Richard Wagner) en el cual expresa que <<el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida>> frente a esas personas que tienen del arte una concepción de <<pasatiempo agradable>> o <<repiqueteo perfectamente prescindible>>.

6.1. La trascendencia de la apariencia artística

La piedra angular de la <<metafísica del artista>> es el concepto de apariencia, porque el proceso creativo del artista se orienta a producir un mundo aparente. El artista es consciente del caos y despropósito del devenir de un mundo en constante cambio: el mundo como un devenir alterado donde surgen y se disipan sin cesar las apariencias. Así, mientras la filosofía de Platón a Hegel había pensado el arte desde la perspectiva de la verdad, Nietzsche define el arte como apariencia, dándole una función crítica frente a la idea de verdad y situando la experiencia artística en favor a la vida. <<Mi filosofía – afirma Nietzsche- es un platonismo invertido: cuanto más nos apartemos del ente verdadero, tanto más puro, bello y mejor es. La vida en la apariencia como meta>> (KSA, 7, 199). La apariencia deja de ser algo negativo frente a la verdad (lo <<en sí>>), y se torna en un fenómeno positivo, puesto que es útil para la vida. Por lo tanto, el arte es ilusión y no verdad; una ilusión con una función metafísica muy significativa, ya que no es solo la necesidad del ser humano la que le lleva a la creación del arte, sino que incluso el genio mismo del mundo busca redimirse a través de la creación artística humana:

<<La comedia entera del arte no es representada en modo alguno para nosotros los auténticos creadores de ese mundo de arte>> (NT, sec. 5)

Y dentro de la multitud de formas de apariencia, es el arte la forma suprema, en cuanto que es la forma definitiva de la ilusión. En consecuencia, el filósofo juega el papel de un verdadero artista. Para Platón esto sería incoherente: no habría una posible mediación entre el pensamiento que conoce la realidad, la verdad, el mundo, y la producción de la apariencia engañosa que se opone a todo conocimiento racional. Al contrario que el filósofo griego, Nietzsche postula que la apariencia deviene ese mundo real que es cambiante, y en cual no existe un ser inmutable. En conclusión, la metafísica deja de ser una contemplación de la verdad, para funcionar como una máquina de creación de ficciones: esto es, la metafísica del artista. Los griegos con una especial sensibilidad y una necesidad de justificar la existencia, crearon el Olimpo de los dioses, ya que sabían de sobra que <<únicamente a través del arte podía uno convertir la miseria en gozo>> (KSA, 8, 71):

¡Oh los griegos! ¡Ellos sabían vivir! Para ello es necesario detenerse con valentía ante la superficie, los pliegues de la piel, admirar la apariencia y creer en las formas, los tonos, las palabras, creer en el Olimpo entero de la apariencia. Los griegos eran superficiales ¡por su profundidad! (GC, 3, 352, Prólogo de 1886.)

En la visión del mundo heroica, que poseían los antiguos griegos, se justificaba la existencia como un espectáculo que satisfacía a los dioses olímpicos (<< la miseria de los hombres es un disfrute para los dioses cuando hay alguien que la canta >> KSA, 8,71). Y ese mismo placer en el que se deleitan los dioses del Olimpo es lo que justifica en su totalidad el espectáculo. Retomando la tesis de la apariencia: la relación del sujeto con la realidad siendo ésta plenamente ilusoria; ¿cómo se explica la crítica arrasadora de Nietzsche hacia las ilusiones morales, religiosas, metafísicas... Si él mismo aborda las presuntas verdades como meras ilusiones? Nietzsche distingue claramente entre una <<ilusión artística>> y una ilusión moral/religiosa: las ilusiones no artísticas son ilusiones, pero se les ha olvidado ese carácter ilusorio, por lo que se convierten en verdades, al contrario que el resultado de la actividad del artista, en la cual se pretende una producción de ilusiones que no pretenden la verdad, sino que existe una conciencia de la fabricación de una ficción. La conciencia de la apariencia, de la ficción, de la ilusión, del engaño, es la esencia del arte, que de manera irónica se convierten en Nietzsche en el instrumento para conocer. Por lo que se puede concluir que la ilusión artística es apariencia consciente de serlo, y sirve de estímulo de la vida aceptando los aspectos tormentosos de la misma. Nietzsche entiende que <<el griego no es ni optimista ni pesimista, es esencialmente hombre; ve las cosas terribles tal y como ellas son y no las disimula >> (KSA, 7, 77). De esta manera, la ilusión idealista dista de la bella ilusión, puesto que la primera se refugia en un mundo <<verdadero>> para huir de la realidad trágica de la existencia y corromper lo real para vengarse de la vida, mientras que la bella ilusión incluye la fealdad de lo infausto:

Todo aquello que es profundo ama la máscara (MbM, p.65).

El arte se convierte en una mentira necesaria para la vida no por ello decadente y anti vital, sino muy al contrario, funciona como estímulo vital:

Yo digo que la mentira pertenece a la vida (KSA, 10, p.158).

Por ello qué importa que Zaratustra también sea un poeta, y también mienta:

Pero en el supuesto de que alguien dijera con toda seriedad que los poetas mienten demasiado: tiene razón, -nosotros mentimos demasiado. (AhZ, II, <<De los poetas>>).

Una secuela de esta <<metafísica del artista>> es el escepticismo cognoscitivo que origina. Nietzsche parte del axioma de que el hombre y el mundo en su esencia son insondables. Hay una influencia evidente de Schopenhauer, en cuanto a que el conocimiento científico no puede ahondar en la esencia de las cosas, y permanece de esta manera atado siempre al ámbito de las representaciones.

Ya en su época juvenil analiza el tema de la ciencia como un problema: la ciencia es un límite y un obstáculo para el desarrollo de la vida, en cuanto que demole las posibilidades del mito como algo necesario para la vida. Sin embargo, a pesar de estas limitaciones que le otorga la ciencia, el individuo está sujeto a la necesidad de explicación de la existencia en su totalidad. Por esta misma razón, para justificar el sufrimiento y afirmar la vida, el ser humano recurre al mito: ese mundo inventado por el hombre por necesidad. Nietzsche afirma la necesidad del mito desde la óptica de la estética, vista como una obra de arte imprescindible existencialmente. Desde esta perspectiva, la renovación de la cultura que el joven Nietzsche pretendía, ha de pasar por la revitalización del mito, la cual es posible a través del arte. Y el poderío de la música, que alcanza en la tragedia el culmen de su manifestación, es en realidad la que <<sabe interpretar el mito en un nuevo y profundo significado>> (NT, sec. 10), por lo que el mito alcanza en la tragedia su máxima expresividad y significado. El papel del artista es fundamental; el sujeto creador es el que mediante su fuerza y poder vitales consigue recrear el mito, por ello la estética nietzscheana se visiona desde la óptica del artista y su poder creador y no desde la obra de arte. La figura del artista se ve muy valorada durante su primera etapa juvenil¹¹, en gran parte por su admiración por Wagner y por sus dramas musicales a los cuales consideraba una fusión de las fuerzas artísticas elementales (lo apolíneo y lo dionisiaco). Esta valoración notable que hace del artista, se contrapone a la concepción de Schopenhauer de conferir dignidad al arte no desde la óptica del artista, sino desde el destinatario del arte, en cuanto que supone una liberación de lo real. Lo que le interesa realmente a Nietzsche es el proceso de producción de la obra de arte, lo que acontece en el momento de su creación; por lo que pone en relieve la actividad de creación del artista, y la obra se subordina a dicha causa:

El efecto de la obra de arte es la excitación del estado del creador artístico, de la embriaguez [...] Lo esencial en la obra es su consumación existencial, su producir de la perfección y plenitud. El arte es esencialmente afirmación, bendición y divinización de la existencia... (KSA, 13, 241).

Otro pilar sobre el que se asienta la <<metafísica del artista>> del joven Nietzsche, es la interpretación que hace de la <<metafísica de la voluntad>> de Schopenhauer. Para el filósofo pesimista la esencia de la voluntad es la voluntad de vivir:

La vida está junto a la voluntad de una forma tan inseparable como acompaña a los cuerpos su sombra (Schopenhauer)

Esta voluntad se conforma de una aspiración inagotable (un deseo perpetuamente insatisfecho). Y precisamente esta carencia y necesidad ineludible es lo que hace de la voluntad un dolor y sufrimiento vitalicio. Se verá en el apartado 7 (**El arte como voluntad de poder**) como Nietzsche invierte la <<voluntad de vivir>> en <<voluntad de poder>>. Hay que considerar que Nietzsche sigue los planteamientos de Schopenhauer, acerca del mundo como apariencia y representación de la voluntad, es decir, que todo lo real no es más que mera apariencia, una ilusión de la única realidad verdadera que es la voluntad.

6.2. Uno primordial (Ur-Ein)

Lo Uno originario, en cuanto instancia eternamente sufriente y llena de contradicciones, precisa a su vez de la apariencia hartamente placentera y de la visión arrobada para su perpetua redención. (NT, sec.4)

En la primera etapa juvenil, en un sentido estético todo lo que constituye la voluntad y sus manifestaciones es reinterpretado por Nietzsche como Uno primordial (Ur-Ein), es decir, como una fuerza ciega y caótica que busca su forma y expresión en la apariencia. Nietzsche profundizó en el concepto de voluntad de Schopenhauer para dar lugar a un concepto más místico, como es el Uno primordial, <<el núcleo más íntimo de la naturaleza>>.

El mundo es concebido por Nietzsche como una especie de sueño o representación de la voluntad, como un juego estético en el que se dan lugar esos dos instintos artísticos, como resultado de la necesidad de salvación del Uno primordial. El <<Ur-Ein>> tiene que expresarse por necesidad (en la apariencia) para liberarse y paliar su sufrimiento, mitigar sus contradicciones y permitir que se armonicen en la obra de arte. El artista representa su voluntad en la apariencia, liberando de esta manera sus tensiones internas; el punto clave es que todo se unifica en una unidad ambivalente: el mundo adquiere la condición de <<obra de arte>> y el artista humano también cumple una función equivalente, pero no se limita a ser mera <<obra de arte>>, sino que es artífice, mediante su <<voluntad de artista>> del mundo como <<obra de arte>>. El Uno primordial es el fondo principal de las apariencias. Y, ¿por qué el Uno primordial es contradictorio como hemos dicho anteriormente? Esto es así, porque alberga el dolor primordial y a su vez el placer primordial. Por ello, es continua lucha y diversidad. Al experimentar la contradicción primordial se posibilita el progreso de la <<metafísica del artista>>: el dolor primordial engendra el mundo de las apariencias, ya que el malestar del Ur-Ein debido a su contradicción requiere de una redención producida por el artista primordial. El artista primordial mediante el proceso de creación artístico (originado por un incesante movimiento de disimilitudes) sintetiza un modelo:

Apolo, a su vez, nos sale al paso como la divinización del *principium individuationis*, solo en el cual se cumple la finalidad eternamente lograda del Uno originario, su liberación por la apariencia. (NT, sec. 4)

El Uno originario precisa no solo de esta apariencia apolínea, sino de una <<visión arrobada>> para su redención; lo que para Nietzsche es una <<suposición metafísica>> de lo realmente existente, ese Uno primordial, es un organismo que no puede prescindir de la liberación de elementos contradictorios, por ello, el objetivo del artista ha de ser precisamente descargar estos <<instintos omnipresentes en la naturaleza>>. Por ello, eternamente busca el Ur-Ein la redención de su dolor primordial, mediante la creación del mundo fenoménico (ilusiones) y la contemplación del mismo como su modelo, obteniendo una visión plena de sí mismo al darse a la vez, el dolor primordial y el placer de la redención eternamente. El ser humano artista está redimido de su voluntad individual y participa en la creación estética del mundo convirtiéndose en un medio a través del cual Ur-Ein festeja su redención en la apariencia.

De esta forma volvemos al punto inacabado del hombre como artista y <<obra de arte>>, cuyo arte es el instrumento por el cual la naturaleza llega al culmen de la perfección y el Uno primordial logra su redención. Y aunque el hombre sea una pieza más de la obra de arte total (el mundo), adquiere una posición inhabitual, en la medida en la que el hombre sirve como medio para crear obras de arte en las que el Uno primordial se contempla a sí mismo y ve el mundo como su primera obra:

Las creaciones del arte son la meta suprema del placer de la voluntad (KSA, 9, 202).

6.3. Tragedia griega: culminación de la obra de arte

En el arte trágico Nietzsche ve realizada la finalidad artística del Ur-Ein, como una visión deleitosa de la bella apariencia que no oculta la oscura experiencia dionisiaca. De esta manera se restablece la unidad que había sido quebrada por el principio de individuación. El arte trágico representa la superación del ser humano en cuanto individuo, ya que él mismo se reconoce como aquello que ha traspasado la superficie de la apariencia para adentrarse en su ser más profundo. El individuo pierde su identidad psicológica y es transformado en otro:

Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial (NT, sec. 17).

Esto es lo que le permite al ser humano afirmar la vida en su totalidad, con sus sufrimientos y placeres, y poder vivirla; el arte salva al individuo mediante la afirmación consciente de la vida:

El artista trágico no es un pesimista; dice precisamente sí incluso a todo lo problemático y terrible, es dionisiaco (CI, <<La "razón" en la filosofía>>).

Por eso Nietzsche cree que la grandeza del artista trágico alcanza su última cumbre <<solo cuando sabe verse a sí mismo y su arte por debajo de sí>>, cuando conquista su <<más allá del artista>> (GM, III). El artista trágico es, por tanto, capaz de dotar a la vida de una dimensión metafísica, es decir, es capaz de llevar al sujeto a una identificación con algo que está <<más allá de él>>, con el Uno primordial, con sus contradicciones y su dolor.

El individuo debe ser transformado en un ser impersonal, superior a la persona. He aquí lo que se propone la tragedia... (II Consideración Intempestiva, <<Schopenhauer educador>>).

El artista trágico es a su vez, artista del sueño y de la embriaguez. En él se unen estos dos instintos fisiológicos que Nietzsche atribuye, como ya se ha dicho, al instinto artístico apolíneo y el instinto artístico dionisiaco. Este artista que consigue fusionar las dos vertientes, hay que concebirlo como alguien que en un estado de <<borrachera dionisiaca>> se aísla de los coros entusiastas, y se le manifiesta, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo (el Uno primordial):

Ya en el proceso dionisiaco el artista ha abandonado su subjetividad: la imagen que su unidad con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica, que hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor primordiales junto con el placer primordial propio de la apariencia (NT, sec. 5).

El coro es otro elemento de gran relevancia, puesto que es espectador de este efecto dionisiaco, y ve al dios del vino como su dueño¹².

Por eso dice Nietzsche que el coro es el espectador ideal, ya que realmente es el único contemplador. Nietzsche considera irrefutable que el pueblo griego supo subyugar <<la multiplicidad, lo incierto, lo horrible, mediante una voluntad de medida, de simplicidad, de orden bajo la norma y el concepto>> (KSA, 13, 224). El arte apolíneo se desarrolló en base a un subsuelo dionisiaco, por la necesidad del pueblo griego de sujetar con las <<cadena de la belleza>> la fuerza instintiva de lo dionisiaco.

Ya en un primer momento, Nietzsche distingue entre música apolínea, como aquella que se caracteriza por ser una <<arquitectura de sonidos>> y por estar determinada por una <<fuerza figurativa>> marcada por el ritmo; y la música dionisiaca que posee <<el poder estremecedor del sonido>> (VdM, sec. 1, p.234, KSA) y la armonía [<<símbolo de la esencia pura de la voluntad>> (VdM, sec. 4, p. 253, KSA)]. La disonancia propia del dionisismo musical no puede vivirse aisladamente, puesto que sería insoportable. Por eso, a pesar de la importancia que tiene para él la música dionisiaca, lo apolíneo es imprescindible para redimir a la existencia humana:

La tragedia es el remedio natural contra lo dionisiaco. Debe poderse vivir: por consiguiente, el puro dionisismo es imposible (KSA, 7, 69).

7. El arte como <<voluntad de poder>>

En todos los lugares donde encontré seres vivos encontré voluntad de poder; e incluso en la voluntad del que sirve encontré voluntad de ser señor (AhZ II <<De la superación de sí mismo>> p.199).

Como se ha podido ver, la música dionisiaca es simbolización de la voluntad. En el Nietzsche que escribe *El nacimiento de la tragedia* esta voluntad se trataría del Ur-Ein. En el Nietzsche que habla por medio de Zaratustra, el poder estremecedor de la música dionisiaca tiene otra función. En *La gaya ciencia* se puede comprobar el fin que Nietzsche le da al <<poder>> de la música:

Mi pie se enoja y se rebela contra ella, tiene necesidad de cadencia, una necesidad de danza y de marcha, lo que reclamo de la música son ante todo el éxtasis que procuran la buena marcha, el paso, el salto, la danza [...], y yo me pregunto entonces: ¿qué quiere propiamente mi cuerpo de la música? Un alivio... (GC).

La música por ello, ha de liberar, de estimular la fisiología del cuerpo, de estar a su servicio. Y la danza ser su <<vehículo de expresión>>, devolviendo a la música su faceta corporal. El artista, el ultra hombre, el creador de valores, tiene que moverse con la ligereza de los pies de un bailarín:

Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí, ahora un dios baila por medio de mí (AhZ, I, <<Del leer y el escribir>>).

Esta es la noción del <<sentido de la tierra>> que Nietzsche defiende en su *Así habló Zaratustra* en detrimento del idealismo. El cuerpo habla de esto mismo, de la insistencia de lo sensible frente a lo inteligible. Habla desde una óptica optimista: la sobreabundancia del bailarín se despliega en sus ágiles movimientos -exuberantes de la alegría por vivir-, en su viaje al interior de la apariencia, que le hace inmune a aquellos mundos que son considerados como verdaderos, y que en el fondo son igualmente apariencias (pero antivitales). La danza se entiende como la forma de expresión del <<sentido de la tierra>>. La corporeidad conforma este sentido. Es por ello por lo que, quien se mueve al ritmo de la música, entra en armonía con todas las pulsiones que subyacen dentro de él: la voluntad de poder es ese <<querer>>. Zaratustra representa la afirmación que postula Nietzsche ante la vida. ¿Por qué es tan importante la afirmación? Esto es lo que dice Gilles Deleuze respecto a este tema:

¿Por qué tiene que valer más la afirmación que la negación?, veremos que la solución solo nos vendrá dada con la prueba del eterno retorno: <<vale más>> y vale absolutamente lo que vuelve, lo que soporta volver, lo que quiere volver. Y la prueba del eterno retorno no permite subsistir a las fuerzas reactivas, como tampoco al poder de negar (Deleuze, 1986).

Aquí contraponen la oposición entre fuerzas reactivas, que tenderían a la negación, y fuerzas activas que se inclinarían a afirmarse y a afirmar. No obstante, sirve como ejemplo de la trascendencia que conllevaría el poder de afirmación del artista. Por eso, la función del artista, debe ser comunicar el <<estado sin miedo frente a lo terrible y lo problemático>>, es decir, ya no existe el consuelo metafísico del arte única y exclusivamente para poder soportar la existencia, sino que el arte en su expresión más dionisiaca expresa <<la eterna voluntad de creación, de fecundidad, de retorno; el sentimiento de la única necesidad de crear y destruir>> (KSA, 13, 224). Por ende, el filósofo ya no rivaliza con el artista, sino que forma una unidad complementaria (como la fusión que se producía en la tragedia entre lo apolíneo y dionisiaco). Los dos se orientan por el mismo sendero: contemplar la apariencia y afirmar la vida creando. Tanto es así, que para Nietzsche, en esta última etapa el filósofo-artista llega a ser <<el concepto supremo del arte>> (KSA, 12, 89). Nietzsche pone mucho énfasis en subrayar la faceta artística del pensador. Este crea algo nuevo y, por esta razón, Nietzsche se lamenta de que lo que verdaderamente haya faltado en la historia de la filosofía haya sido la presencia de <<artistas>> (KSA, 13, 57). Tanto el artista como el filósofo deben recalcar <<el sentido de la tierra>>, pero el artista a lo largo de la historia lo ha hecho mil veces mejor:

En lo principal doy yo a los artistas más derecho que a todos los filósofos que han existido hasta hoy: ellos no perdieron la gran huella, sobre la que va la vida, ellos amaban las cosas <<de este mundo>> - ellos amaban su sentido

(KSA, 11, 587).

El arte como voluntad de poder se manifiesta en la creación artística; y el artífice, es, a su vez, partícipe de su propio poder. Nietzsche dista en este punto radicalmente de Schopenhauer, para quien la estética se fundamenta en un sujeto sin voluntad. Respecto a esta cuestión Heidegger pronuncia lo siguiente:

Lo decisivo de la concepción nietzscheana del arte es precisamente que ve el arte y la totalidad de su esencia desde el artista, enfrentándose además de manera consciente y expresa a aquellas otras concepciones del arte que lo representan desde quienes lo <<gozan>> o <<vivencian>>. [...] La pregunta por el arte es la pregunta por el artista en cuanto engendrador, creador

(Heidegger, 2013).

Desde luego, la voluntad de poder, no solo explica el proceso de creación artística mediante un despliegue de fuerzas o <<quantum>> de energías, en última instancia, es el principio unitario de la realidad. Heidegger interpreta que el arte es la máxima expresión de esta voluntad:

A partir del arte y como arte la voluntad de poder se vuelve propiamente visible. Pero la voluntad de poder es el fundamento sobre el que debe asentarse en el futuro toda posición de valores: el principio de la posición de valores es nueva respecto de la que había hasta el momento. Ésta estaba dominada por la religión, la moral y la filosofía. Así pues, si la voluntad de poder tiene en el arte su forma más elevada, la posición de la nueva referencia a la voluntad de poder tiene que partir del arte (Heidegger, 2013).

8. El arte como estimulante vital

¡El arte y nada más que el arte! Es lo que más posibilita la vida, lo que más seduce a vivir, el gran estimulante de la vida. El arte como única fuerza superior contraria a toda voluntad de negación de la vida, como el anticristianismo, el antibudismo, el antinihilismo par excellence¹³.

El arte como redención del que conoce - del que ve, que quiere ver el carácter terrible y problemático de la existencia, del que conoce trágicamente.

El arte como la redención del que obra –del que no solo ve el carácter terrible y problemático de la existencia, sino que lo vive, lo quiere vivir, del hombre trágico y guerrero, del héroe.

El arte como la redención del que sufre –como camino a los estados en que el sufrimiento es querido, transfigurado, divinizado, en que ¡el sufrimiento es una forma del gran éxtasis!

(Mayo-junio de 1888, KSA, 17).

<< ¡El arte y nada más que el arte!>>... Muy unida a la idea de la actividad de la vida como proceso estético –con la capacidad de conversión del dolor en placer¹⁴- está la del arte como el medio que posibilita y estimula la vida¹⁵. Frente a esta concepción del arte se oponen la ciencia, la moral y la religión, al ser formas nihilistas, y en consecuencia, actitudes negativas frente a la vida. Ya hemos visto que el arte produce para Nietzsche apariencias, engaños, ilusiones... Pero estas ficciones son la condición de la vida, su posibilidad. El problema de estas ficciones es que el ser humano pierda la conciencia de su identidad: por eso la religión es decadente y anti vital. Que “Dios haya muerto” implica que ningún valor se pueda sustentar como verdad persistente. Si demolemos toda esta serie de engaños nos situaremos frente al carácter problemático de la vida, que se revela como algo horrible y absurdo. Esta situación nos conduce a la parálisis, y por supuesto a la desesperación. El artista, según Nietzsche, no se resigna a la inacción, sino que experimenta la vida como algo que solo se puede aceptar como fenómeno estético; lo que significa que solo es aceptable en tanto que deviene incesantemente en apariencias. Ésta es su actividad característica, y solo mediante esta concepción se puede justificar¹⁶. Ya se ha visto en el epígrafe anterior que el acto de creación de ficciones artísticas se realiza en el artista desde su voluntad de poder, ocupando éste a su vez, una posición primordial:

El arte como el jubileo de la voluntad es lo que seduce a vivir con más fuerza. La ciencia está también bajo el dominio del instinto de vivir: el mundo merece ser conocido; el triunfo del conocimiento retiene en la vida

(1869-1870, KSA, 3).

Ya en esta tercera etapa Nietzsche definía la vida como un desarrollo de la voluntad de poder individual:

La vida misma no es un medio para algo; es una mera forma de crecimiento del poder

(1888, KSA, 16).

Opta, de este modo, por una perspectiva fisiológica para plantear su crítica a la estética tradicional, muy alejada de la perspectiva metafísica por la que se había inclinado en *El nacimiento de la tragedia*. Hay, pues, una clara intencionalidad en este giro nietzscheano de considerar lo biológico como el fundamento, y lo estético como una <<superconstrucción>>, puesto que <<los sentimientos estéticos son sentimientos biológicos>>¹⁷. Con ello parece radicalizar aquella tesis en la que sostenía que había que ver el arte desde la óptica de la vida, pero sin olvidar que la naturaleza de la vida es fundamentalmente biológica. Hay que recordar que desde un primer momento se puede apreciar una tendencia a explicar el arte desde una perspectiva fisiológica (lo dionisiaco y lo apolíneo eran considerados fenómenos fisiológicos referidos respectivamente al sueño y la embriaguez). Es en 1886, en *La gaya ciencia*, donde se expresa por primera vez la idea de una fisiología estética:

Mis objeciones a la música de Wagner son objeciones fisiológicas: ¿por qué se las disfraza con fórmulas estéticas? La estética de hecho no es más que una fisiología aplicada

(GC, aforismos 368-370).

Esa prevalencia del cuerpo estaba ya implícita en el perfil que iba adquiriendo su estética dionisiaca, especialmente en su metafísica de la música (llena de instintos y pulsiones):

Yo me pregunto: ¿qué quiere mi cuerpo entero de la música? [...] Yo creo que busca alivio: como si todas las funciones animales se vieran aceleradas por los ritmos ligeros, vivaces, brillantes, confiados

(KSA, 6, 419).

De ahí que el arte, para que sea algo productivamente abierto, debe partir de la experiencia del cuerpo como un elemento que contiene vida. Esto significa que el origen del arte y su fundamento se han de buscar en la propia fisiología humana, y esto precisamente es lo que trata de demostrar Nietzsche en esta última etapa de su pensamiento:

¡Siempre queremos revivir una obra de arte! ¡Hay que modelar la vida de tal forma que se tenga el mismo deseo de sus distintas partes! ¡Este es el pensamiento principal! Solo al final se expondrá la doctrina de la repetición de todo lo que ha existido

(1882, KSA, 11).

El ser humano desesperado en medio de una existencia sin sentido, recupera a través del arte el valor vital; éste crea nuevas posibilidades, y es por ello que Nietzsche le atribuye un valor supremo hasta el punto de afirmar que el arte <<tiene más valor que la verdad>>¹⁸, en tanto en cuanto desvela el interior del mundo y la existencia y es una condición más originaria para la vida que la misma verdad¹⁹. El hecho de que Nietzsche hubiera considerado el proceso creador-artístico como la verdadera actividad <<metafísica>>²⁰, pone de manifiesto el rango que concede al arte frente a las demás manifestaciones de vida. Es notable la ambigüedad de este término en Nietzsche: por una parte, adopta casi desde el principio una actitud crítica frente a la metafísica²¹, especialmente frente a la interpretación del mundo dualista de origen platónico, y por otro, dicho término lo aplica en un sentido productivo cuando trata de definir el carácter creador de la vida.

Crear un ser superior a lo que somos nosotros mismos es nuestra esencia. ¡Crear más allá de nosotros! Ese es el instinto de la producción, ese es el instinto de la acción y de la obra [...] (1882-1883, KSA, 5).

Nietzsche reinterpreta en positivo las ideas de Schopenhauer, de tal manera que el querer de la voluntad deja de ser un impulso ciego e incontenible para convertirse en un querer creador, dionisiaco:

Hay dos clases de sufridores: una la de los que sufren por la sobreabundancia de vida, que quieren un arte dionisiaco, así como una visión y aspecto trágico de la vida –y luego los que sufren por un empobrecimiento de vida (GC, 3, 620).

Para que sea posible una afirmación artística de la vida, sería necesario –según Nietzsche– llevar una vida ascendente; ésta consistiría en superar el nihilismo pasivo, el pesimismo de la debilidad, transformar el sentido de la voluntad en voluntad de crear (<<voluntad de poder>> como arte):

La existencia nos resulta siempre soportable como fenómeno estético, y a través del arte se nos han dado ojos y manos y ante todo la buena conciencia para poder hacernos a nosotros mismos un fenómeno estético

(GC, 3, 464).

<< En verdad, no es Zaratustra un viento que dé vueltas, ni un remolino; **y si es un bailarín, ¡nunca será un bailarín picado por la tarántula!** >> (AhZ, II, <<De las tarántulas>>).

NOTAS

1. Algunos autores distinguen cuatro periodos, haciendo distinción entre el AhZ (donde se aborda la idea del eterno retorno y desarrolla sus ideas del superhombre) y un cuarto periodo en el cual el filósofo alemán pretendía analizar los dos tipos primarios de moral, la voluntad de poder, el enfoque pragmático de la verdad...).
2. Datos biográficos recogidos principalmente de *Nietzsche: vida, pensamiento y obra de la Colección de Grandes Pensadores*, y el tomo 7 de Frederick Copleston de *Historia de la filosofía*.
3. Este es uno de los testimonios que refutan y desmitifican la idea del “Nietzsche antisemita”.
4. Las dos primeras partes se publicaron separadamente en 1883. La tercera, en 1884, y la cuarta, en edición privada, a comienzos de 1885.
5. Mediante estas metáforas Nietzsche trata de explicar las tres transformaciones que sufre el espíritu hasta llegar a ser <<Übermensch>>: el camello carga con la <<moral del rebaño>>; el león ilustra al nihilista activo que destruye los valores decadentes, pero es incapaz de crear; y el niño crea una nueva tabla de valores mediante su voluntad de poder con la que asume la vida en su totalidad y está dispuesto a repetir cada instante de la misma eternamente (el eterno retorno es una concepción del tiempo cíclica, en la cual los mismos acontecimientos se repiten una y otra vez en el mismo orden. Según Nietzsche, el <<Übermensch>> agradecería el eterno retorno de su existencia con la gravedad que supondría).
6. Arthur Schopenhauer. Cuando en el primer tomo de su obra *-El Mundo Como Voluntad y Representación-* Schopenhauer habla acerca del <<velo de maya>>, éste se refiere a la representación de todo aquello que captamos por los sentidos.
7. El concepto de filósofo-artista, resumidamente, hay que entenderlo como aquel intérprete de la realidad (filósofo), que a la hora de pretender relacionarse con el mundo exterior se comporta como un artista que pretende transmitir un <<estado sin miedo frente a lo terrible y lo problemático>> (KSA, 13, 224), lo cual parte de sí mismo.
8. (F.Nietzsche, *Premiers écrits*, <<Le monde te prend tel que tu te donnes>>, Le Cherche Midi, Paris, 1994, p.39).
9. Aparte de la facilidad que le proporcionaba para escribir -debido a sus cefaleas- como se ha visto previamente en el apartado 2.
10. (Carta a Gersdorff, 21-6-1871, Friedrich Nietzsche. *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe. 8 vols. Edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Walter de Gruyter, Berlin, 1986).
11. <<el arte partiendo de la experiencia del artista>> (KSA, 12, 115).
12. <<Bajo el efecto de estos templos y conocimientos, el cortejo exaltado de Dionisos celebra con júbilo a su dios>> (NT, sec. 8).
13. “par excellence” [por excelencia].

14. Me remito al *Nacimiento de la tragedia* cuando Nietzsche habla de la creación del mundo olímpico por parte de los griegos con este fin.
15. Idea contenida tanto en sus primeros escritos como en los de su última época.
16. El mismo mundo no se puede justificar por fundamentos racionales, puesto que no los tiene.
17. KSA, 14, 165.
18. KSA, 13, 521.
19. <<como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo>> (NT, sec. 5).
20. <<Estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida>> (NT, Prólogo).
21. Contra los <<dogmas de la religión y la metafísica>> (HdH I).

Bibliografía

- Deleuze, G. (1986). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Fuentes, J. (s.f.). *Un contexto heredado: Friedrich Nietzsche y el arte del siglo XX*. Murcia: Cendeac.
- Guervós, L. E. (2004). *Arte y poder*. Madrid: Trotta.
- Heidegger, M. (2013). *Nietzsche*. Ariel.
- Klossowski, P. (s.f.). *Nietzsche y el círculo vicioso*. Arena Libros.
- Nehamas, A. (2002). *Nietzsche, la vida como literatura*. Madrid: Turner.
- Nietzsche, F. (2007). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche: vida, pensamiento y obra*. (s.f.). Planeta DeAgostini.
- Safranski, R. (2002). *Nietzsche: biografía de su pensamiento*. Tusquets Editores.
- Schopenhauer, A. (s.f.). *El mundo como voluntad y representación tomos I y II*. Trotta.
- Vattimo, G. (s.f.). *Introducción a Nietzsche*. RBA LIBROS.