

NOTAS CRÍTICAS

El poder del arte*

REMEDIOS ÁVILA**

*Sabed que a los pueblos no se los conquista
por la fuerza, sino por la belleza*

(El Roto, *El País*, 29.05.2004)

¿Qué es el arte? ¿Por qué tenemos necesidad del arte? ¿Está el arte reñido con la verdad? ¿Y con la vida? ¿En qué relación se encuentran la vida y la verdad? Estas preguntas centrales en la reflexión nietzscheana dirigen también el interés del ensayo de Luis de Santiago, que no es «una aproximación a la estética de Nietzsche», como reza el subtítulo de esta obra, sino un minucioso y detallado estudio que aborda el problema del arte en toda su extensión y en las diversas etapas de la producción filosófica de Nietzsche.

La extensísima literatura nietzscheana cuenta también con un amplio apartado sobre el papel de la estética en el pensamiento de Nietzsche y sobre la relación del arte con la voluntad de poder. M. Heidegger, E. Fink, T. Mann, M. Kessler, S. Kofman, A. Nehamas, G. Della Volpe, M. Cacciari, entre otros y fuera del habla hispana, y D. Sánchez Meca, M. Barrios, F. Duque, F. Quesada, P. Lanceros, en nuestro país y también entre otros, constituyen ejemplos señalados del interés que han suscitado esas temáticas a propósito del pensamiento nietzscheano. L. de Santiago, como puede verse en la extensa bibliografía citada al final de su estudio y en su también amplio aparato crítico, conoce y se mueve con solvencia en este difícil terreno. Y, sobre todo, su estudio responde, además, a un desafío: el desafío de Heidegger¹, para quien la filosofía de Nietzsche no pasaría de ser un conjunto de «ocurrencias y comentarios arbitrarios», si no se encuentra un orden interno en su reflexión sobre el arte. Pero a la consideración de Heidegger, según la cual el pensamiento de Nietzsche es un pensamiento estético, aunque fundamentalmente metafísico, opone Luis de Santiago esta otra: no es la filosofía la que debe asignar un papel al arte, sino que debe ser el arte el que muestre a la filosofía su tarea.

Fecha de recepción: 16 diciembre 2005. Fecha de aceptación: 25 enero 2006.

* A propósito del libro de Luis de Santiago Guervós, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid, Trotta, 2004, 668 págs.

** Dirección: Departamento de Filosofía. Facultad de Filosofía y Letras B. Campus de Cartuja. 11018 Granada.

1 Este autor es sin duda —con Wagner y Schopenhauer— el más citado en el ensayo que comentamos. Y lo es con razón, pues a Heidegger se debe no sólo el reconocimiento del talante genuinamente filosófico de los escritos de Nietzsche, sino también y de manera especial la consideración de la dimensión fundamental del arte en el concepto nietzscheano de voluntad de poder. Véase a este respecto, *Caminos del bosque*. Trad. H. Cortés y A. Leyte. Alianza, Madrid, 1995, y, sobre todo, *Nietzsche*, 2 vols. Trad. J. L. Vermal. Destino, Barcelona, 2000.

En este sentido se insiste en el carácter antimetafísico de la estética de Nietzsche, pues el arte no tiene ningún sentido extramundano. Pero si por metafísica se entiende la búsqueda de sentido y de justificación de la existencia, hay que reconocer que el arte tiene, al menos para el joven Nietzsche, un significado metafísico («Yo estoy convencido de que el arte es la tarea más elevada y la actividad propiamente metafísica de esta vida»²), y que sólo él ofrece un sentido a la existencia («Sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo»³). Y éste es precisamente uno de los puntos que a lo largo de este ensayo se subrayan con decisión: la justificación estética de la vida y la consideración del arte como un aliado fundamental de la vida.

Al inicio de su estudio (p. 12) evoca Luis de Santiago un *dictum* picassiano donde se pone de manifiesto la influencia de Nietzsche: «el arte es una mentira», una mentira que, paradójicamente nos enseña a conocer aquella verdad a la que, en cuanto hombres, podemos aspirar. Y es que la verdad desnuda parece incompatible con la vida, con la fragilidad de la condición humana. Por eso, el arte extiende un «pudoroso» velo o una luz tenue, que permite contemplar la verdad sin perecer⁴. Lo sabía muy bien ese otro nietzscheano que fue A. Camus, cuando escribía evocando también él a Nietzsche: «El arte y nada más que el arte. Tenemos el arte para no morir de la verdad»⁵.

El arte se convierte así en un poderoso aliado de la vida: el poder de seducción que la vida despliega, la conquista amorosa que ella lleva a cabo no tiene otro medio que el arte. No hay ningún poder comparable a la belleza: el orden, la verdad, la bondad no serían nada y nada podrían sin la fuerza del arte. Y así lo que Nietzsche defiende en su la reflexión es que no existe medio más eficaz que la belleza, que nada fascina tanto como la hermosura, que la fuerza no es nada sin esplendor, que el mejor poder es el arte y que el arte es el auténtico poder.

Sobre estas bases hay que entender este completísimo ensayo, ordenado, cuidado y claro, que su autor nos presenta dividido en cuatro tramos. La importancia de la música y el papel absolutamente fundamental que ésta desempeña en el pensamiento de Nietzsche constituye el objeto de la Primera parte. La Segunda, siguiendo el hilo conductor de la música y la tragedia, considera la relación que ya en sus obras de juventud establece Nietzsche entre el arte y la vida (el arte es un estímulo para la vida, pero al mismo tiempo supone un excedente de salud y de fuerza). La Tercera parte considera la dimensión estética del lenguaje. Y, finalmente, la orientación naturalista de Nietzsche conduce en la Cuarta y última parte a la búsqueda de una fundamentación corporal y fisiológica de la estética: la danza, el humor y el juego adquieren allí una nueva y sorprendente dimensión.

La concepción del arte en Nietzsche está desde el inicio mediatizada por la música («todo lo que no se deja aprehender mediante las relaciones musicales produce en mí náusea y hastío», p. 44). La música lo es todo y todo está en función de ella: sólo la música, que es más transparente que la pala-

2 *El nacimiento de la tragedia*. Prólogo a Richard Wagner. Trad. A. Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 1985, p. 39 (*Nietzsches Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. Walter de Gruyter. Berlin, 1967-1988 -KSA-, 1, 24).

3 *Loc. cit.*, cap. 5, p. 66 (KSA, 1, 47).

4 A este respecto, es decir, a la lucha entre verdad y belleza, y a la necesidad de esta última para poder acceder a la verdad, se refiere Nietzsche en uno de los «Escritos preparatorios» de *El nacimiento de la tragedia*. Concretamente el que lleva por título «La visión dionisiaca del mundo» ofrece una interesante y no suficientemente destacada, a mi juicio, reflexión sobre la piedad y sobre la relación de esta última con el arte y con la vida (*Loc. cit.*, pp. 230-256) (KSA, 1, 551-578).

5 *El mito de Sísifo*. Trad. J. Lago Alonso. En «Ensayos». Aguilar, Madrid, 1981, p. 160.

bra, expresa la esencia íntima de las cosas. El tono del que habla es ya un síntoma revelador, la *Stimmung* denota un estado de ánimo; pero para descubrir esa tonalidad del alma, el que escucha debe desarrollar una auténtica sensibilidad auditiva, un genuino «arte de oír».

Buen conocedor de la corriente hermenéutica y, en particular, de la hermenéutica gadameriana⁶, Luis de Santiago acentúa la primacía del «oír» sobre el «ver». Y aquí hay que notar también la impronta de Nietzsche, que con humor destacó, a propósito de Wagner, la presencia de una «oreja trascendental» para la que todo lo visible se vuelve audible. En esta primera época de Nietzsche, en la que se centra la Primera parte del ensayo, Luis de Santiago destaca la influencia de Schopenhauer, que conduce a Nietzsche a considerar la música como «redención del dolor del mundo» (p. 55); y la de Feuerbach, que le lleva a afirmar que «el arte procede del sentimiento de que la vida terrena es la verdadera vida, de que lo finito es lo infinito» (p. 62). Pero nada es comparable a la fascinación que sobre Nietzsche ejerció Wagner. Si para este último Nietzsche fue sólo un episodio, Wagner fue para él un objeto de veneración casi enfermiza, mística, religiosa; un acontecimiento de tal envergadura en su vida que, cuando se produzca la ruptura, Nietzsche no podrá nunca recuperarse plenamente («nada puede compensarme del hecho de haber perdido en los últimos años la simpatía de Wagner» p. 173). Entonces, cuando eso ocurra, Nietzsche busca consuelo en los ideales estéticos del sur.

Pero ¿qué es «el sur»? ¿Qué significado tienen para Nietzsche los ideales estéticos del sur? El apartado de este estudio, titulado «La música del sur como alternativa al paradigma wagneriano» es a mi juicio uno de los más originales en el panorama de los estudios sobre el valor de la música en Nietzsche. Y sólo puede entenderse lo que el sur significa para Nietzsche oponiéndolo al «norte», a ese lugar donde el viejo sol se contempla a través de la espesa niebla del escepticismo, el norte es la «mañana gris, la Idea pálida, nórdica, königsberguense». Desde la experiencia del frío y pálido norte, Nietzsche evoca la posibilidad de transfiguración que tiene el sur⁷ y propone «mediterraneizar» la música: sólo en el sur encuentra la ligereza que se desprende de la experiencia de la profundidad. Frente a Wagner, Bizet. Esta es la alternativa que Nietzsche crea: *Carmen* como antítesis irónica de *Tristán*. Y, aunque Thomas Mann advierta que la crítica que Nietzsche dirige a Wagner es, en el fondo, sólo un panegírico, en todo caso, es imposible ignorar la lucha (*agón*) entre Nietzsche y su antiguo amigo. Nietzsche se opone a Wagner, como Zaratustra constituye la contrafigura de Sócrates, como en la última etapa de su pensamiento Dionisos se opone al Crucificado. Pero, antes de todo eso, la primera figura que Nietzsche opuso a Dionisos fue Apolo.

En los orígenes de esa oposición y en sus consecuencias más notables se centra la Segunda parte de este ensayo, en la que se examina la metafísica del artista; la tragedia como modelo del arte esencial; la relación entre genio, arte y política, y, finalmente, entre el arte y la vida. Nietzsche interpretó la tragedia sobre el trasfondo de las categorías filosóficas de Schopenhauer (Apolo y Dionisos tienen como trasunto la representación y la voluntad). Pero L. de Santiago advierte con razón que este juego de oposiciones hay que entenderlo como la fuerza instintiva (Dionisos) sujeta por «las cadenas de la belleza» (Apolo) (p. 222). Y apunta, además, que en esta época hay ya un esbozo de «fisiología» del arte, a través de la diferencia entre sueño y embriaguez, término, este último, que no hay que entender sólo como ebriedad, sino también como potenciación y acrecentamiento de la vida. Y

6 Véase a este respecto su libro *Tradicción, lenguaje y praxis en la hermenéutica de H.-G. Gadamer*. Universidad de Málaga, Málaga, 1987.

7 En esta misma línea es justo recordar el interesante estudio de G. Campioni, *Nietzsche y el espíritu latino*. Especialmente el cap. IV, «El sur y el renacimiento». Trad. S. Sánchez. El cuenco de plata. Buenos Aires, 2004.

así Nietzsche opone al nihilismo una forma peculiar de entender la aristocracia y la heroicidad: la existencia humana queda justificada por la de aquellos grandes hombres que Nietzsche llama artistas (héroes o genios en la terminología de Hegel y Schopenhauer respectivamente). Y, frente a Kaufmann, que insiste en la dimensión antipolítica de su filosofía, L. de Santiago defiende una política nietzscheana entendida sobre la base de la retórica⁸: el político es el artista de la palabra.

Junto a ello, la relación entre el arte y la vida es de nuevo abordada en esta parte. El arte es entendido como actividad metafísica de y para la vida, y la estética, tomada «seriamente», es una actividad metafísica fundamental (328). Aquí hay que señalar la presencia del romanticismo, al que debe mucho esta primera etapa de Nietzsche. Y no sólo ahí, sino también en la consideración de que no hay arte sin enfermedad (333). La vida es algo insoportable que sólo el arte puede redimir. Y redimir es justificar, no corregir (343). El arte redime al que conoce, al que actúa y al que padece. Pero, si el mundo es un fenómeno estético, es preciso encontrar un acceso hasta él que sea él mismo estético. Ese medio es el lenguaje que, como el arte, tiene la misma función: ser útil para la vida (345).

Tal es la temática abordada en la Tercera parte de esta obra, en la que se destacan las tesis de Nietzsche sobre el lenguaje. La verdad es una función del lenguaje, algo que tiene lugar dentro de él. En este punto L. de Santiago apunta agudamente algo que no ha sido suficientemente destacado en los estudios de Nietzsche: la cercanía de las tesis de Nietzsche a las que el siglo XX adoptará la filosofía del lenguaje. Pero la novedad estriba en que el lenguaje no es lo último ni lo más inmediato: está en función del arte, es una función del arte y, por medio de él, de la vida.

La conducta del hombre no es primeramente ni racional ni lingüística, sino estética, y así Nietzsche consume su particular «revolución copernicana», que consiste en reconocer que la realidad «es puesta» por el arte, y en atribuir a este último el papel que en otro tiempo tuvo el conocimiento (p. 375). A todo esto hay que añadir el reconocimiento de la naturaleza retórica del lenguaje, que es una forma de poder⁹ y la consideración del lenguaje como un conjunto de trópos. El hombre es un animal metafórico y, puesto que las metáforas expresan las pulsiones y son «perspectivas» de los afectos, Nietzsche concluye que el análisis (genealogía) de las metáforas nos da una idea de las pulsiones que las animan. En todo caso, el orden es el siguiente: sentir-imaginar-pensar; de ese modo, el concepto no es más que el residuo de una metáfora y, en última instancia, la retórica está por encima de la lógica (423 ss.)

La vida se expresa en esas «perspectivas» que son las metáforas, esas «interpretaciones de nuestros afectos» (443). De modo que los nombres no son neutros ni inocentes; interpretan la realidad, ofrecen una perspectiva. Pero, si todo es perspectiva, ¿no está Nietzsche condenado a un nihilismo interpretativo? En el análisis y la propuesta de solución de este problema se encuentra a mi juicio uno de los elementos más interesantes de este ensayo: de Santiago sostiene que en este punto Nietzsche se encuentra cercano a las teorías nominalistas del s. XX (por ejemplo de N. Goodman, p. 445) y que este nominalismo, lejos de conducir a un nihilismo interpretativo falto de criterios, conduce a un *pragmatismo perspectivista*, que hace de la vida la referencia última: si el lenguaje (como la ciencia) tiene que ser contemplado bajo la óptica del arte, este último debe ser juzgado desde la instancia definitiva que es la vida.

8 A este respecto el capítulo 7, «La república del genio: arte y política», resulta del mayor interés, sobre todo, cuando se refiere a la fundamentación estética de la política.

9 En este sentido Nietzsche prolonga la tradición sofística y muy especialmente la posición de Gorgias. A este respecto es interesante comparar la posición de Nietzsche con la que Platón y Aristóteles sostuvieron respecto de los sofistas –tanto la corriente naturalista como la convencionalista, especialmente esta última–. Para esa comparación resulta muy útil el ensayo de P. Aubenque, *El problema del ser en Aristóteles*. Trad. V. Peña. Taurus, Madrid, 1981, pp. 93-130.

Se comprende así la necesidad de remitir las expresiones artísticas al «tipo de vida» que las origina y las pone a su servicio (*genealogía*), y la estrategia antimetafísica que encierra la voluntad de permanecer fiel a este mundo (*fisiología*). Nietzsche se aleja ahora de las posiciones estético-metafísicas de su juventud y encuentra en el cuerpo el único hilo conductor eficaz, y en la pasión y el instinto, las únicas potencias creadoras y productivas. Esto es justamente lo que aborda la Cuarta y última parte del ensayo de L. de Santiago. Es verdad que, como en la primera época, la embriaguez y la sexualidad son consideradas condiciones de la creación artística, pero el arte ya no es tanto un remedio, una cura, una medicina, como, sobre todo, un tónico que estimula y potencia la vida. En este punto se echa en falta una mayor atención a otra categoría estética —la de lo feo—, y al papel destacado que en el último Nietzsche tiene lo grotesco, lo disarmónico, lo horrible. Seguramente la atención a ese aspecto de la reflexión nietzscheana contribuiría a aclarar aún más las diferencias entre sus obras de juventud y las de madurez. Pero en cualquier caso, L. de Santiago analiza de un modo que no tiene precedentes las formas de expresión artístico-corporales que Nietzsche reconoce en esta última etapa. La primera, la danza, mediante la cual se evidencia la oposición entre el espíritu de la pesadez («serio, grave, profundo, solemne») y el espíritu ingrátido (ágil, despreocupado, irónico, ligero). Con ella se relaciona el estilo en la escritura, que no es sino una forma de «moverse», de «andar», de «danzar» con las palabras. En segundo lugar, la risa¹⁰: al consuelo metafísico, se opone ahora ese otro consuelo intramundano que es el humor. La risa es el auténtico *tertium* entre el pesimismo y el optimismo, entre el nihilismo y la banalidad. Y en ella no hay que buscar tan sólo la fuerza disolvente que destruye y olvida, sino también el poder de construir futuros. Finalmente, el juego, que no es una forma más junto a las anteriores, sino su condición de posibilidad. El juego explica tanto la relación entre los hombres, como entre el hombre y el mundo: tal es el sentido, por un lado, de la competición (*agón*), que tanto amaron los griegos, y, por otro, del «juego del mundo», al que Heráclito se había referido mediante una imagen adoptada por Nietzsche: la del niño que «coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego los derriba»; sólo él es «inocencia y olvido, un primer movimiento, una rueda que se mueve por sí misma y un santo decir sí».

Y de este modo se prepara el camino para el dionisismo estético del último Nietzsche. Cuando en *Ecce Homo* reconoce que su primera obra se hallaba lastrada por elementos extraños, advierte también que lo que esa obra tiene de valor sigue vigente y radica en haber adivinado el significado de lo dionisiaco, la profunda afirmación que se halla en lo dionisiaco. L. de Santiago advierte que este Dionisos que Nietzsche invoca en su etapa final es distinto de aquél de su etapa de juventud: ya no se opone a Apolo, ni es el dios del frenesí y de la pasión; es el afirmador de la vida y se opone al cristianismo, o, para decirlo de otro modo, al nihilismo. La importante tesis que este capítulo defiende es la progresiva apolinización de Dionisos, que es ahora perfectamente compatible con la medida de lo clásico (pp. 585-589). También Apolo se contagia de los caracteres de Dionisos, hasta el punto de que se reconoce la existencia de una «embriaguez apolínea», complementaria de la embriaguez dionisiaca, y, como ella, un modo de movilizar emociones, de intensificar y afinar el modo de percibir la realidad, una forma de expresar la voluntad de poder.

Y el arte es la suprema expresión de la voluntad de poder: de un poder que, frente a Heidegger, no hay que entender como dominio en el sentido de la *ratio* tecnocrática, sino como triunfo de lo simbólico y búsqueda incansable del estilo. El arte persigue el «gran estilo»; un estilo ignorado e

10 En este punto hay que recordar y destacar un estupendo ensayo, citado también por de Santiago, de P. Berger, *Risa redentora*. La dimensión cómica de la experiencia humana. Cairo, Barcelona, 1998.

incapaz de ser entendido por el mundo moderno, para el que el arte es sólo un entretenimiento del hombre fatigado; un estilo del que forma parte esencial la serenidad, en el sentido en que Goethe se refiere a ella en su carta a Eckermann del 2 de abril de 1829, cuando enfrenta lo clásico a lo romántico: no como lo antiguo se opone a lo nuevo, sino como la expresión alegre, fresca y sana se opone a lo débil y enfermizo. Con este «gran estilo», en un nuevo y decisivo intento de alejar su posición de la de Wagner, de reconocer la distancia que lo separa de él, Nietzsche pretende situarse muy lejos de todo lo que considera decadente y romántico. Y, mediante un agudo y penetrante análisis del retorno al arte griego clásico por parte de Nietzsche, muestra L. de Santiago una de las oposiciones más fructíferas para entender su pensamiento: al romanticismo de la «gran pasión», se opone ahora la claridad, la dureza, la frialdad y la lucidez del «gran estilo» del gusto clásico. En la forma pura, sobria y desnuda de lo clásico (que en la carta dirigida a Carl Fuchs en la primavera de 1886 compara con el Palazzo Pitti, p. 642)) encuentra no sólo el arte más acabado y perfecto, sino la mejor expresión de la voluntad de poder. De ese modo, puede entenderse lo clásico como una objetivación de lo dionisiaco (p. 645). Y así también, como se advierte al final del ensayo, hay un singular «paso atrás», que sitúa muy cerca las posiciones respectivas de Heidegger y Nietzsche; de manera que el gran estilo prepara el camino, «más allá de lo que la filosofía ha llegado a ser», «a lo que la filosofía ha sido» (p. 645).

En fin, el estudio de Luis de Santiago enseña una vez más a considerar la vertiente estética de la voluntad de poder. Pero no sólo eso, lo que este ensayo muestra por encima de todo es que el arte es la suprema expresión del poder. Y prueba que el poder no es sólo ni fundamentalmente dominación, sino, sobre todo, conquista seductora y fascinante. Que —como se advierte en el encabezamiento de estas páginas—, a los hombres, como a los pueblos, «no se los conquista por la fuerza, sino por la belleza». Y que hay una sintonía básica entre *arte y poder*.