

## CAPÍTULO 11

### Metafísica, verdad y nihilismo en el joven Nietzsche. Apuntes para determinar el lugar del arte en nuestro tiempo

JOSÉ FRANCISCO ZÚÑIGA GARCÍA

El nihilismo es uno de los acontecimientos —quizá el más importante— que definen nuestro tiempo. Cuando se piensa en el asunto, habitualmente, se tiene presente su carácter destructivo, sin llegar a asociarlo con la posibilidad de hacer del mundo un lugar más habitable y libre, que también es propia de él. Nietzsche fue el descubridor contemporáneo del fenómeno, sobre todo en el interior de la religión, la moral y la filosofía tal como han sido transmitidas por las tradiciones griega y cristiana, aunque también sus críticas de la modernidad y la democracia pertenecen a este mismo ámbito negativo; no obstante, al mismo tiempo, insistió, ya desde el principio, en el potencial constructivo y afirmador de la vida del nihilismo.

El fenómeno no es, pues, fácil de aprehender, tanto más si atendemos a algunas otras adjetivaciones que puede recibir desde el mismo texto nietzscheano: nihilismo metafísico, nihilismo moral, absoluto o relativo, pasivo, activo y reactivo, etc.<sup>1</sup> En cualquier caso, en

---

<sup>1</sup> Cfr., por ejemplo, «La “razón” en filosofía» y «Cómo el “mundo verdadero” acabó convirtiéndose en una fábula», en *Crepúsculo de los ídolos* (CI: 45-52; KGW, VI-3: 68-74).

un sentido negativo, nihilistas serían, para Nietzsche, Platón y el cristianismo, Sileno y Sócrates, y también Schopenhauer; y el nihilismo un acontecimiento que duraría ya varios milenios, habiendo aparecido en los inicios de nuestra tradición.

Pero, en la medida en que sólo es puesto al descubierto en *nuestro tiempo*, es decir, en el momento en que la humanidad occidental desvela, en sus prácticas y en su modo de vida, que la religión, la moral y la filosofía ya no son vinculantes, es un acontecimiento más limitado temporalmente ligado al momento de descubrimiento del carácter nihilista de nuestra tradición, a saber: al momento presente entendido como revelación de los errores de dos de los dos pilares en que se sustenta el hombre moderno: la Ilustración —que tenía a la razón por fundamento— y el Romanticismo —que, habiendo descubierto el límite de lo racional, proponía todavía un lugar de verdades esenciales, ya fuese la tradición, el lenguaje o la poesía. Así, queda un lugar «más allá» de la Ilustración —en realidad una profundización en ella—, que es el que viene a despejar el nihilismo *activo*, en el sentido *positivo* que tiene el acontecimiento: pérdida del valor absoluto de los valores supremos, pérdida *del* sentido, *afirmación* de la nada como condición de creación de nuevos espacios de libertad. Por ello, se puede tomar a Nietzsche como el pensador de *nuestro tiempo*.

Heidegger ha reconocido su fuerza filosófica —a él le debemos en buena parte que un pensador tan poco académico sea tratado académicamente—, pero no le ha asignado el papel que acabo de indicar. Hace de él, por el contrario, el último metafísico, pues, en tanto impulsor de la tesis que reza «todo es voluntad de poder», habría llevado a su cumplimiento la tradición metafísica occidental, conectando así el sentido temporalmente amplio de la palabra «nihilismo» (el nihilismo está activo desde el comienzo de la tradición) con el final del proceso. La «apertura al mundo» de la humanidad occidental llegaría a su término cuando se desvela que en su fondo no hay otra cosa que la imposición de su voluntad sobre el Ser, tanto en el ámbito de la ciencia y la técnica, como en el del arte. Tal como planteó Heidegger en «La época de la imagen del mundo», la estética entendida como estética de la vivencia sería el correlato, en el ámbito del arte, de la imposición de la voluntad del sujeto sobre el mundo.

En cierta medida, este modo de ver las cosas coincide con el del Nietzsche maduro, para quien Wagner viene a ser el compendio del alma nihilista moderna y decadente, perfecto correlato, entonces, de la imposición científico-técnica de voluntad humana. Ahora bien, en cuanto que, según mi parecer, la ruptura de Nietzsche con Wagner

fue decisiva tanto para el descubrimiento de su propia posición ante la tradición filosófica y, en particular, filosófico-estética, cuanto para el establecimiento de la correspondencia de sus diagnósticos con lo que pasa en nuestro tiempo y en nuestro mundo, creo necesario confrontar la interpretación heideggeriana de Nietzsche con este hecho fundamental. Así que mi hipótesis es: la interpretación heideggeriana no da cuenta del sentido de la ruptura de Nietzsche con Wagner y, en consecuencia, el pensamiento de Heidegger no arroja suficiente luz sobre lo que pasa en el arte de nuestros días.

Cuando el Nietzsche maduro repasa su principal escrito de juventud, critica fuertemente su carácter metafísico. De manera que la ruptura con Wagner es, al mismo tiempo, una ruptura con la metafísica y con el romanticismo.

Propongo, pues, las siguientes tesis para construir una confrontación con el núcleo de la interpretación heideggeriana de Nietzsche:

1) Nietzsche, en su juventud, persevera en la tradición metafísica. Sólo se puede decir que Nietzsche es «metafísico» mientras es defensor de la música de Wagner. Es la época de su «metafísica de artista» (*Artisten-Metaphysik*).

2) Nietzsche descubre, tras la ruptura con Wagner, que el arte «verdadero» de éste es nihilista. Detrás del arte de Wagner no habría, a su entender, más que la voluntad de poder de Wagner.

3) El carácter nihilista de la tradición filosófica, religiosa y moral de Occidente está ya incoado en su primera obra (en la forma del «problema de la ciencia» y del «problema de la moral»).

4) Ahora bien, a diferencia del Nietzsche maduro que rompe con Wagner, el Nietzsche joven sigue siendo metafísico, «romántico-metafísico», podríamos decir.

5) Ese arte es, para el Nietzsche maduro, decadente y moderno por encubrir su verdadero carácter bajo la máscara de la verdad metafísica, *no* por ser voluntad de poder. El Nietzsche maduro condena después los aspectos nihilistas de Wagner: Wagner sería tan decadente como Sócrates. La interpretación heideggeriana de Nietzsche se sostiene, en cambio, sobre una inadmisibles identificación entre Nietzsche y Wagner.

6) De manera que, en el fondo, la verdadera identidad se da en las posiciones de Heidegger y Wagner. Ambos son románticos. La posición de Heidegger representa un paso atrás hacia el romanticismo y, por tanto, no puede dar cuenta del arte de nuestro tiempo, en el que el romanticismo ha quedado atrás.

7) Sólo Nietzsche puede dar cuenta del arte de nuestro tiempo como un más allá de Ilustración y Romanticismo.

Aquí sólo prepararé dicho trabajo. Me centraré en la primera obra de Nietzsche, sobre todo en el famoso «Ensayo de autocrítica», publicado en 1886 como nueva introducción a *El nacimiento de la tragedia* cuya primera edición es de 1872. Atenderé también a breves pasajes de los tres momentos de la cultura griega que Nietzsche analiza: nacimiento, muerte y resurrección la tragedia, pues, claramente, la decadencia, raíz común del nihilismo y la metafísica, forma parte del proceso<sup>2</sup>, tal y como Nietzsche lo concibe. Y finalmente, tomaré también en consideración algunos textos de Heidegger para sustentar la hipótesis que he adelantado más arriba.

Teniendo en cuenta la fecha en que fue escrito el «Ensayo de autocrítica» (1886) no es difícil encontrar en él la relación entre nihilismo y metafísica. Así, podríamos decir que la distinción entre nihilismo metafísico y nihilismo moral, que se puede establecer siguiendo el *Crepúsculo de los ídolos* —escrito en la misma época—, es paralela de dos de las principales cuestiones que ve Nietzsche en el trasfondo de su primera obra: el «problema de la ciencia» y el «problema de la moral». Que ambos tienen una raíz común, la decadencia, se ve claramente en que tanto la moral como la dialéctica son signos de «declive», de «ruina», de «fracaso», de «instintos fatigados y debilitados». Finalmente, la estrecha relación entre nihilismo, metafísica y arte romántico, establecida al final del «Ensayo de autocrítica», consiste en *negar* que el arte sea, contra lo que sostenía en *El nacimiento de la tragedia*, una actividad metafísica. El joven Nietzsche vivía todavía en un mundo en que las aspiraciones de la religión, la moral y la filosofía podían ser rescatadas en una metafísica del arte. Esto es lo que ya no se puede esperar tras la ruptura con Wagner. Por consiguiente, el motivo profundo de la ruptura es que el arte wagneriano reproduce, a su entender, el nihilismo de nuestra religión, de nuestra moral, de nuestra filosofía.

En el ensayo de autocrítica distingue dos tipos de pesimismo, el de la «fortaleza» y el que podemos llamar de la debilidad. Sólo este último es para él un signo de decadencia y lo aplica —entre otros— a los «hombres y europeos modernos». Pero lo aplica también al socratismo y a la ciencia, es decir, a los causantes de la muerte del arte, a los que dirige la pregunta: ¿y si la ciencia, el cientificismo (*Wissenschaftlichkeit*), fuese una defensa contra la «verdad» (*Wahrheit*)?

<sup>2</sup> En su primera obra, Nietzsche expone cómo nace la tragedia griega, analiza después las causas de su muerte y, finalmente, plantea la posibilidad y la necesidad de un renacimiento de esa forma de arte en su época.

En efecto, la ciencia y el socratismo en la moral y la dialéctica y el hombre teórico tendrían un mismo origen: el miedo a la verdad. Así que podemos seguir el hilo: ¿cuál es la verdad? Puesto que aparece vinculada con el pesimismo, podemos pensar que la verdad viene expresada en la sabiduría de Sileno: lo mejor para el hombre es «no ser, ser nada» (*N.*, 52) («*nicht zu sein, nichts zu sein*», *KGW*, III-1: 31). La ciencia, el socratismo en la moral y la dialéctica serían una huida de este querer ser nada, una huida de una de las formas del nihilismo negativo.

Vistas las cosas así, *El nacimiento de la tragedia* podría tomarse como un lugar privilegiado, por su temprana composición, para estudiar cómo llegó Nietzsche a formular el nihilismo. En realidad, ésa es la perspectiva que adoptó Nietzsche respecto de su propio libro en el «Ensayo de autocrítica». Pero tomar ese punto de vista significa aceptar que en esa obra ya ha descubierto, en cierto modo, el nihilismo, aunque *no «sabe» que su «metafísica de artista» es, en tanto que metafísica, nihilismo en estado puro.* Hay que precisar bien este punto. Entiéndase: el joven Nietzsche es un nihilista respecto de la ciencia —la ciencia, debía pensar, no va a encontrar la verdad— y la dialéctica, ambas fusionadas, por así decir, en la figura de Sócrates. En este sentido es un nihilista metafísico. Pero no lo es en el sentido en que el Nietzsche maduro dice que toda metafísica (también la de *El nacimiento de la tragedia*) es nihilista. En efecto, el «Ensayo de autocrítica» viene a decir que *El nacimiento de la tragedia* es nihilista por ser metafísica. Pero dice también —interpreto— que esa obra descubre por primera vez el nihilismo en la metafísica (en Platón, en Sócrates, en la dialéctica, en la ciencia) y en la moral (socrática y cristiana). El Nietzsche maduro es un nihilista por negar la metafísica y la moral, incluida su metafísica de juventud. No obstante, el joven Nietzsche ha abierto el camino al maduro por haber descubierto el nihilismo en la ciencia, en la dialéctica, en la razón y en la moral de Occidente.

Centrémonos ahora en la cuestión que *menos* afecta al sentido del libro, la acusación que Nietzsche hace al cristianismo. Volvamos al título del prólogo (*Vorrede*) o epílogo (*Nachrede*) que Nietzsche puso al frente de su obra, «Ensayo de autocrítica». En un borrador escrito para este prólogo<sup>3</sup> Nietzsche se lamenta del romanticismo en que él mismo estaba inmerso en la época en que compuso *El nacimiento de la tragedia*, los años 1870-1871, romanticismo que le llevó a someterse a Richard Wagner, «el más grande de todos los románti-

<sup>3</sup> Véase, en la edición española, la nota del traductor (*NT*: 25).

cos». En ese mismo borrador se lamenta también de haberse expresado en fórmulas schopenhauerianas y, finalmente, hace un gesto de alivio ante aquello que habría salvado al libro o, quizá no al libro, pero sí al propio Nietzsche, liberándolo del romanticismo wagneriano, a saber: la iluminación que le llegó cuando Richard Wagner le habló «de los éxtasis que sabía extraer de la Cena cristiana». En *La genealogía de la moral* se encuentra la misma cuestión: referencias a la «santa sangre» y a la «sangre del Salvador»<sup>4</sup> de que se habla en la ópera *Parsifal* de Wagner, y a una conversación entre Nietzsche y este último, la última que ambos mantuvieron en Sorrento, en el otoño de 1876. Nietzsche refiere a esa conversación diciendo: «Él [Wagner] comenzó a hablar de la 'sangre del Salvador', más aún, estuvo toda una hora confesándome los encantos que él conseguía encontrar en la Cena...».

El nihilismo moral, es decir, la objeción principal que Nietzsche dirige contra la moral, es introducido preguntando «¿qué significa, vista con la óptica de la vida —la moral?» (NT: 31; KGW, III-1: 11). El arte, viene a decir, es en *El nacimiento de la tragedia* la actividad metafísica del hombre, no la moral. Tal es el sentido de la conocida «agresiva tesis», que aparece en varios pasajes del libro, según la cual «sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo (*das Dasein der Welt*)». «Actividad metafísica» quiere decir plantear y responder la cuestión «¿qué hay detrás de todo acontecer?» Considerar que el arte y no la moral es esa actividad quiere decir: «Detrás de todo acontecer» (*hinter allem Geschehen*) no hay una justificación moral (no hay un sentido moral detrás de lo que pasa, lo que pasa no pasa porque haya una lucha entre el bien y el mal de la que el primero saldrá finalmente victorioso), sino sólo una justificación estética. *El nacimiento de la tragedia* es en realidad una fábula<sup>5</sup> metafísica que cuenta que el acontecer es producto de un dios-artista que hace que las cosas pasen como pasan sin intención ni designio morales, sin escrúpulo (¿por qué no pasa entonces sólo lo bueno?), que construye y destruye cosas buenas y malas (no confundamos: *schlimm*) y, al hacerlo, lo único que pretende es «darse cuenta» (*inne werden*) de su placer (*Lust*) y de la «soberanía que tiene sobre sí mismo» (*Selbstherrlichkeit*): «Creando mundos —dice Nietzsche— ese

<sup>4</sup> Véase la nota del traductor núm. 72 de la edición española de la *Genealogía de la moral*.

<sup>5</sup> La llamo «fábula» porque Nietzsche, que está criticando su obra, lo acepta: la metafísica de artista de *El nacimiento de la tragedia* es —dice— «arbitraria, ociosa, fantasmagórica» (*willkürlich, müßig, phantastisch*).

dios-artista se desembaraza de la plenitud y sobreplenitud, del sufrimiento de las antítesis en él acumuladas» (NT: 31). La fábula nos pide que imaginemos que todo pasa para que ese dios-artista se redima y salve. El mundo es «en cada instante la alcanzada redención de dios» (*in jedem Augenblicke die erreichte Erlösung Gottes*, NT: 31; KGW, III-1: 11.). El mundo es «la visión eternamente cambiante, eternamente nueva del ser más sufriente, más antitético, más contradictorio que únicamente en la apariencia sabe redimirse» (*die ewig wechselnde, ewig neue Vision des Leidensten, Gegensätzlichsten, Widerspruchreichsten, der nur im Scheine sich zu erlösen weiss*, NT: 31; KGA, III-1: 11). Tal es la fábula, una fábula que, —dirá Nietzsche después, en *Ecce Homo*—, «desprende un repugnante olor hegeliano» (*sie riecht anstössig Hegelisch*, EH: 68; KGW, VI-3: 307; KSA, 6: 309).

Nietzsche viene a decir: ésta es la novela metafísica que cuenta *El nacimiento de la tragedia*; si se quiere es sólo eso, una fábula metafísica (que, en cuanto que es metafísica, rechaza más tarde, es decir, rechaza ahora en el prólogo de 1886, de manera que su obra se convierte en una forma más del nihilismo metafísico). Pero lo que le interesa ahora, a la altura de 1886, es hacer ver lo que queda y sigue siendo válido de ella, a saber: «Lo esencial está en que ella [la metafísica de artista] delata ya un espíritu que se defenderá contra la interpretación y el significado morales de la existencia» (*das Wesentliche daran ist, dass sie [die Artisten-Metaphysik] bereits einen Geist verräth, der sich einmal auf jede Gefahr hin gegen die moralische Ausdeutung und Bedeutsamkeit des Daseins zur Wehre setzen wird*, NT: 32; KGA, III-1: 11). Un espíritu que se rebela contra la moral, un espíritu «pesimista» que mira al mundo prescindiendo de las categorías del bien y del mal, un espíritu a través del cual «toma la palabra», «adquiere fórmula» por primera vez aquella «perversidad de los sentimientos» contra la cual hablaba Schopenhauer, contra la cual éste disparaba «maldiciones» (*Flüche*) y «piedras de rayo» (*Donnerkeile*). Detengámonos en este «venir a palabra» «la perversidad de los sentimientos» contra la que despoticaba Schopenhauer. La expresión alemana es «Perversität der Gesinnung». El filósofo del pesimismo la menciona<sup>6</sup> en *Parerga y Paralipómena*, en un capítulo titulado «Sobre la ética», donde dice: «Pensar que el mundo tiene meramente un significado físico, pero no un significado moral, es el error más grande, el más nocivo, el fundamental, la auténtica perversidad de los sen-

<sup>6</sup> Véase NT: 32, nota 11.

timientos, y en el fondo es sin duda también lo que la fe ha personificado en el Anticristo»<sup>7</sup>.

La traducción española, «perversidad de los sentimientos», no nos indica en absoluto a qué refiere la expresión<sup>8</sup>. ¿Qué hace la fábula metafísica con la moral? La respuesta que Nietzsche da a esta cuestión dibuja las líneas fundamentales de su nihilismo moral. Dice de su libro: *El nacimiento de la tragedia* se atreve a poner la moral en el mundo de la apariencia (*Erscheinung*) en dos sentidos: por un lado, la moral es propia del mundo de las apariencias en el sentido que adquiere el término en la filosofía idealista. Y es también, por otra parte, «apariencia» en el sentido de «engaños» (*Täuschungen*: apariencia, ilusión, error, interpretación, aderezamiento, arte). Dice también: *El nacimiento de la tragedia* es un libro profundamente antimoral (*widermoralisch*, contra la moral) y ello se nota, sobre todo en el «precavido y hostil silencio» con que el libro trata al cristianismo. El cristianismo sería «la más aberrante variación sobre el tema moral» y su mayor antítesis la «interpretación y justificación puramente estéticas del mundo», es decir, la fábula que acabamos de resumir. La doctrina cristiana sería sólo moral; esto querría decir: tiene normas absolutas que condenan necesariamente al arte y a la vida, pues la vida se basa «en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y del error» (*Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Nothwendigkeit des Perspektivischen und des Irrthums*). Si la vida se basa en esto, cualquier moral que defienda normas absolutas («la veracidad de Dios», *Wahrhaftigkeit Gottes*, por ejemplo) ha de ir contra la vida y ser necesariamente hostil a ella (*Lebensfeindliche*). Recordemos que antes Nietzsche había rebajado la moral a apariencia y engaño; la vida es apariencia y engaño; por tanto, la moral cristiana sería «náusea y fastidio contra la vida sentidos por la vida» (*Ekel und Ueberdruss des Lebens am Leben*)<sup>9</sup>. Esta náusea estaría disfrazada bajo

<sup>7</sup> Schopenhauer, 1988b: 182 (vol. II, cap. VIII, §109 «Zur Ethik»): «Dass die Welt bloss eine physische, keine moralische Bedeutung habe, ist der grösste, der verderblichste, der fundamentale Irrthum, die eigentliche Perversität der Gesinnung, und ist wohl im Grunde auch Das, was der Glaube als den Antichrist personificirt hat».

<sup>8</sup> Hay que tener presente que «Gesinnung» tiene más bien que ver con «intención» o «propósito», en el sentido que Kant introduce cuando afirma que para enjuiciar la acción de un hombre hay que atender a la intención, no al éxito o fracaso de la misma (véase Hoffmeister, 1955: 268). Por tanto, la perversidad está en relación con la eliminación de la intencionalidad moral. Y de eso precisamente se trata en *El nacimiento de la tragedia*.

<sup>9</sup> Atiéndase al sentido de esta consecutiva.

la creencia en «otra» vida «mejor». El cristianismo sería «el odio al «mundo», la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad (...) en el fondo un anhelo de hundirse en la nada». Sería todo esto unido a la voluntad de admitir valores sólo morales, sería la forma «más peligrosa y siniestra» de la «voluntad de ocaso» (*Willens zum Untergang*): «Enfermedad, fatiga, desaliento, agotamiento, empobrecimiento hondísimos de la vida». La vida, desde la moral, sería lo que carece de valor (*unwerth*). El instinto de Nietzsche se habría levantado contra esta negación de la vida, en favor de la vida misma, y se habría inventado una «contravaloración» dionisiaca.

Ahora bien, el cristianismo no es la forma de nihilismo contra la cual arremete *El nacimiento de la tragedia*: el libro, como el propio Nietzsche reconoce, guarda silencio respecto de él. El tema del libro, en lo referente al nihilismo moral, es Sócrates como asesino de la tragedia, es decir, como aniquilador del arte. Volvamos, pues, al principio del «Ensayo de autocrítica», donde el nihilismo moral y el metafísico están unidos. Y donde aparece una idea, como hemos referido antes, el pesimismo de la fortaleza, que podríamos identificar con el «nihilismo activo» (con la posición de Nietzsche)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Al comienzo del «Ensayo de autocrítica» encontramos una referencia al período en que surgió *El nacimiento de la tragedia*: la guerra franco-prusiana de 1870-1871. Nietzsche se ve a sí mismo en aquel tiempo como un «hombre caviloso y amigo de enigmas» (*Grübler und Räthsselfreund*) que medita sobre los griegos. Sus preguntas iban dirigidas a la «presunta jovialidad» (*vorgeliebliche Heiterkeit*) de los griegos y de su arte. Establece un paralelismo entre el final de la guerra y el final de sus meditaciones: en Versalles se deliberaba sobre la paz, era el fin de la guerra; el fin de las meditaciones de Nietzsche fue «comprobar» durante la convalecencia de la enfermedad que había contraído en el campo de batalla «el nacimiento de la tragedia en [desde, a partir de] el espíritu de la música» (*die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*), es decir, el título de la primera edición de la obra. La relación es, pues, entre tragedia y música. ¿Qué necesidad tuvieron de la tragedia los griegos, se pregunta, «la especie de hombres más lograda habidos hasta ahora, la más bella, la más envidiada, la que más seduce a vivir»? ¿Qué necesidad tuvieron los griegos de «la obra del arte del pesimismo» (*das Kunstwerk des Pessimismus*)? ¿Qué es esa *Heiterkeit*, jovialidad o serenidad, que los define? Nietzsche pretende establecer precisamente una vinculación, una estrecha y paradójica unión entre jovialidad griega y pesimismo, de manera que el pesimismo no sea «necesariamente, signo de declive, ruina, fracaso, de instintos fatigados y debilitados» (*Niedergangs, Verfall, Missrathensein, ermüdete und geschwächte Instinkte*, NT: 26; KGW, III-1: 5), aunque haya un pesimismo que sí lo sea, el de los indios y, según todas las apariencias, el del hombre «moderno y europeo»). Hay también un pesimismo de la fortaleza (*Stärke*); «una predilección intelectual por las cosas duras, horribles, malvadas de la existencia» que procede precisamente de su contrario, del «bienestar», de la «salud desbordante» de la «plenitud de la existencia» (*Fülle des Daseins*). Hay, en fin, un sufrimiento (*Leiden*) en esa misma superabundancia o plenitud desbordante (*Ueberfülle*) y una valentía que an-

El socratismo sería «un signo de declive» (*Niedergang*), de «fatiga» (*Ermüdung*), de «enfermedad» (*Erkrankung*), de «unos instintos que se disuelven de modo anárquico». La ciencia *vista como síntoma de la vida* no sería quizá otra cosa que «un miedo al pesimismo y una escapatoria frente a él», «una defensa sutil obligada contra la *verdad*», «cobardía, falsedad», «astucia»<sup>11</sup>.

Así, pues, para Nietzsche el problema de Sócrates es claro: *Sócrates representa la antítesis de la tragedia*. Por ello, el asunto verdaderamente importante es: ¿Qué pasa con el arte después de Sócrates? Ténganse presentes las preguntas que formula Nietzsche una vez que ha «situado» lo socrático en el conjunto de lo griego: ¿Hacia dónde apunta su aparición? ¿Existe entre el socratismo y el arte necesariamente una relación de exclusión? ¿Es contradictorio en sí mismo el nacimiento de un «Sócrates artístico»? Todas estas cuestiones pueden ser consideradas, a nuestro entender, como otro modo de plantear la cuestión que había aparecido al comienzo del «Ensayo de autocritica». Recordemos el párrafo:

[N]o quiero reprimir del todo el decir cuán desagradable se me aparece ahora, cuán extraño está ahora ante mí dieciséis años después, —ante unos ojos más viejos, cien veces más exigentes, pero que en modo alguno se han vuelto más fríos, ni tampoco mas extraños a aquella tarea a la que este temerario libro osó por primera vez acercarse —*ver la ciencia desde la óptica del artista y el arte, con la de la vida...* (NT: 28; KGW, III-1: 7)<sup>12</sup>.

hela, que requiere y exige lo temible y terrible, para poner a prueba su fuerza. Esto es lo que significaría el mito trágico entre los griegos de los «mejores tiempos» (*der besten Zeit*), esto es lo que vendría a significar lo dionisíaco.

<sup>11</sup> Que para Nietzsche no se trata simplemente de condenar a Sócrates queda demostrado no sólo en el cuerpo de *El nacimiento de la tragedia*, donde Sócrates no sólo aparece como el destructor de la tragedia sino también como una de las grandes creaciones del espíritu griego (véase a este respecto, sobre todo, el capítulo 14 —NT: 119-124; KGW, III-1: 88-92), sino en el punto que ahora tratamos, pues atribuye este saber —que la ciencia es una astucia, una defensa contra la *verdad*— a la ironía socrática: «Oh Sócrates, Sócrates, ¿fue ese acaso tu secreto? Oh ironista misterioso, ¿fue ésa acaso tu —ironía—» (NT: 27; KGW, III-1: 5).

<sup>12</sup> Heidegger comenta en *Nietzsche I* respecto de este pasaje, también citado por él: «Ha pasado medio siglo sobre Europa desde que se escribieron estas palabras. Durante estas décadas se las ha malinterpretado repetidamente, y precisamente por parte de aquellos que se esforzaban por oponerse al creciente desarraigo y desolación de la ciencia. Se entendía esa frase del modo siguiente: las ciencias no deben seguir siendo tratadas con sequedad y dureza, no deben «cubrirse de polvo» alejadas de la «vida», tienen que ser conformadas «artísticamente», con buen gusto, de modo interesante y ameno. Todo ello porque la ciencia conformada artísticamente debe estar

Sócrates representa para Nietzsche el hombre teórico, una «forma de existencia» (*Daseinsform*) nunca oída antes. Igual que el artista, el hombre teórico encuentra «una satisfacción infinita en lo existente» (*ein unendliches Genügen am Vorhandenen*, NT: 126; KGW, III-1: 93). Pero son complacencias distintas:

Si, en efecto, a cada desvelamiento de la verdad el artista, con miradas extáticas, permanece siempre suspenso únicamente de aquello que también ahora, tras el desvelamiento, continúa siendo velo, el hombre teórico, en cambio, goza y se satisface con el velo arrojado y tiene su más alta meta de placer en el proceso de un desvelamiento cada vez más afortunado, logrado por la propia fuerza<sup>13</sup>.

Ahora bien, si sólo se tratase de «esa *única diosa desnuda*» (*«jene eine nackte Göttin»*) si la ciencia tuviese que ver únicamente con ella y con nada más, entonces «no habría ciencia alguna» (*es gäbe keine Wissenschaft*). Nietzsche compara el proceso con el de un grupo de individuos que se propusiera excavar un agujero a través de la tierra. Cada uno de esos individuos, cavando toda su vida, sólo sería capaz de hacer un pequeño agujero. Así que: por el camino directo no se encuentra la verdad. El científico sigue trabajando en los pozos abiertos por otros, contentándose «con encontrar piedras preciosas o con descubrir leyes de la naturaleza» y renunciando entretanto a alcanzar por sí mismo la verdad. Por consiguiente, *en la ciencia más importante que la verdad es la búsqueda de la verdad*. Con ello, piensa Nietzsche, queda al descubierto «el secreto fundamental de la ciencia» (*das Grundgeheimniss der Wissenschaft*)<sup>14</sup>. A este conocimiento «aislado»

referida a la «vida», permanecer cercana a la «vida» y ser inmediatamente utilizable en su favor». Y continúa: «Sobre todo la generación que estudió en las universidades alemanas entre 1909 y 1914 recibió las palabras nietzscheanas interpretadas de esta manera. Incluso así, mal interpretada, fue para nosotros una ayuda. Pero no había nadie que nos hubiese podido dar la interpretación justa, pues para ello es necesario volver a preguntar la pregunta fundamental de la filosofía occidental, la pregunta por el ser, desplegada como un efectivo preguntar» (Heidegger, 2000, I: 205-206). Nótese, pues, la importancia del asunto que Nietzsche se trae entre manos para la determinación del lugar de la filosofía.

<sup>13</sup> «Wenn nämlich der Künstler bei jeder Enthüllung der Wahrheit immer nur mit verzückten Blicken an dem hängen bleibt, was auch jetzt, nach der Enthüllung, noch Hülle bleibt, genießt und befriedigt sich der theoretische Mensch an der abgeworfenen Hülle und hat sein höchstes Lustziel in dem Prozess einer immer glücklichen, durch eigene Kraft gelingenden Enthüllung», NT: 126-127; KGW, III-1: 93.

<sup>14</sup> Este importantísimo tema es una constante en el pensamiento posterior de Nietzsche. Véanse otras respuestas al problema de la ciencia visto desde la óptica del

(y «honesto» y «altanero», dice Nietzsche) se uniría una «profunda representación ilusoria (*eine tiefsinnige Wahnvorstellung*) que vino al mundo con Sócrates, a saber: que «siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de corregir el ser» (NT: 127; KGW, III-1: 93). Éste es el instinto de la ciencia, ésta es su «sublime ilusión metafísica». Y ese instinto conduciría a la ciencia hasta los límites en que ella tiene que transmutarse en arte. El arte y su verdad estarían, pues, por encima de la ciencia, pues, al entender de Nietzsche, sólo el arte cura, es decir, *salva*. De manera que venimos a parar en una pluralidad en apariencia inmanejable de sentidos de la verdad. La verdad es la sabiduría de Sileno; la verdad es la verdad de la ciencia; la verdad es la verdad del arte. ¿Cuál es la verdad del arte?

En *El nacimiento de la tragedia* el arte, «mago que salva y cura», representa la salida al nihilismo negativo, a través de dos operaciones: retorciendo los pensamientos de náusea sobre lo absurdo de la existencia y convirtiéndolos en dos representaciones con las que se puede vivir: lo sublime (sometimiento artístico de lo espantoso), y lo cómico (descarga artística de la náusea de lo absurdo). El asunto de *El nacimiento de la tragedia* no es lo cómico, sino lo sublime, gracias al cual se alcanzaría, más allá del conocimiento científico, un conocimiento trágico.

El nihilista moral y metafísico que hay en *El nacimiento de la tragedia* ha dicho: la verdad no está en la ciencia, y lo ha dicho siguiendo —quizá sin saberlo, aunque el Nietzsche maduro, evidentemente, sí llegó a saberlo— la estela kantiana: la verdad está en relación con lo sublime<sup>15</sup>.

Heidegger también la sigue cuando afirma en *Nietzsche I*:

artista, por ejemplo en *La gaya ciencia* (GC, §7; KGW, V-2: 52 y ss.) y en *La genealogía de la moral* (GM, 169-172; KGW: VI-2, 413). El asunto fue tratado por primera vez en la conferencia «Sócrates y la tragedia» (NT: 213-229; KGW, III-2: 23-41).

<sup>15</sup> ¿Por qué hablar de conocimiento —y también de verdad— en relación con lo sublime? Téngase presente el siguiente texto de la *Crítica del Juicio*, en que se establece esa relación: «La naturaleza, en nuestro juicio estético, no es juzgada como sublime porque provoque temor, sino porque excita en nosotros nuestra fuerza (que no es naturaleza) para que consideremos como pequeño aquello que nos preocupa (bienes, salud, vida); y así, no consideramos la fuerza de aquella (a la cual, en lo que toca a esas cosas estamos sometidos), para nosotros y nuestra personalidad, como un poder ante el cual tendríamos que inclinarnos si se tratase de nuestros más elevados principios y de su afirmación o abandono. Así, pues, la naturaleza se llama aquí sublime porque eleva la imaginación a la exposición de aquellos casos en los cuales el espíritu puede hacerse sensible la propia sublimidad de su determinación, incluso por encima de la naturaleza. (...) Nada pierde esa apreciación porque tengamos que

La interpretación kantiana del comportamiento estético como «placer de reflexión» se interna en un estado fundamental del ser-hombre, sólo en el cual éste llega a la fundada plenitud de su esencia. Es el estado que Schiller comprende como condición de posibilidad de la existencia histórica, fundadora de historia, del hombre (Heidegger, 2000 I: 114).

Pero Nietzsche lo ha dicho también *contra* Kant, pues la afirmación kantiana está hecha desde un fondo moral, mientras que Nietzsche la hace pensando en un fondo terrible: lo feo y lo disonante de la existencia humana<sup>16</sup>.

Ahora bien, ¿qué dice el «nihilista activo» acerca de esa metafísica de artista? Escuchemos las palabras del final del «Ensayo de autocrítica». Nietzsche cita el siguiente pasaje de su primera obra:

Imaginémonos una generación que crezca con esa intrepidez de la mirada, con esa heroica tendencia hacia lo enorme, imaginémonos el paso audaz de esos matadores de dragones, la orgullosa temeridad con que vuelven la espalda a todas las doctrinas de debilidad del optimismo, para «vivir resueltamente» en lo entero y pleno: ¿*acaso no sería necesario* que el hombre trágico de esa cultura, en su autoeducación para la seriedad y el horror, tuviese que desear un arte nuevo, *el arte del consuelo metafísico*, la tragedia, como la Helena a él debida, y que exclamar con Fausto: ¿y no debo yo, con la violencia más llena de anhelo, traer a la vida esa figura única entre todas? (NT: 148-149; KGW, III-1: 111).

Y comenta respecto de él:

venos en lugar seguro para sentir esa satisfacción que entusiasma, ni por el hecho de que, como no hay seriedad en el peligro, tampoco (según podrá parecer) puede haber seriedad en la sublimidad de nuestra facultad del espíritu. Pues la satisfacción, aquí, se refiere tan sólo a la determinación de nuestra facultad que en tal caso se descubre, así como la base para esta última está en nuestra naturaleza, mientras que el desarrollo y ejercicio de la misma sigue siendo de nuestra incumbencia y obligación. Y en esto está la verdad, por mucha consciencia que el hombre tenga de su real impotencia presente, cuando prolonga hasta ahí su reflexión» (CJ, §28: 164-165). No hay que olvidar que «el tema» de la *Crítica del Juicio* es el sentimiento de placer, es, más exactamente, la *forma superior* del placer, el estado supremo que puede alcanzar el hombre. Los capítulos finales de *El nacimiento de la tragedia* tratan también, entre otros, de él (y si retrocediéramos al pesimismo de la fortaleza que aparece en el *Ensayo de autocrítica* también lo encontraríamos —¿«procede el anhelo de lo feo, pregunta Nietzsche, «del placer (*Lust*), de la fuerza (*Kraft*), de una salud desbordante, de una plenitud demasiado grande?»). Tratan en suma, de «un placer superior» (*eine höhere Lust*).

<sup>16</sup> Véanse los capítulos 24 y 25 de *El nacimiento de la tragedia*.

«¿Acaso no sería necesario?»... ¡No, tres veces no!, jóvenes románticos: ¡no sería necesario! Pero es muy probable que eso *finalice* así, que *vosotros* finalicéis así, es decir, «consolados», como está escrito, pese a toda la autoeducación para la seriedad y para el horror, «metafísicamente consolados», en suma, como finalizan los románticos, cristianamente... ¡No! Vosotros deberíais aprender antes el arte del consuelo *intramundano*, —vosotros deberíais aprender a *retir*; mis jóvenes amigos, si es que, por otro lado, queréis continuar siendo completamente pesimistas, quizás a consecuencia de ello, como reidores, mandéis alguna vez al diablo todo el consuelismo metafísico —y, en primer lugar, la metafísica! (NT: 36; KGW, III-1: 15).

Sólo si se atiende al sentido del pensamiento que acabamos de exponer, se puede situar el lugar que el arte puede llegar a ocupar en nuestros días, si es que nos preocupa todavía conectar, aunque sea por la vía de la ruptura y la torsión, con la tradición metafísica y filosófica de occidente, sin dejarnos influir por el nihilismo negativo reinante, para concordar «verdaderamente» con la nada.

El artista, entonces, no se vería obligado a exponer con su imaginación fuerzas irrepresentables, ni a buscar en un sentimiento la armonía de nuestra naturaleza inmortal, eterna e imperecedera con el carácter perecedero de la realidad. Porque ya habría descubierto que todas las doctrinas sobre lo imperecedero son mentiras propias de poetas, quienes, como dice Platón, mienten, y mienten demasiado.

Podríamos entonces esperar oír la voz de un artista novísimo que, al enlazar con el trabajo de artistas anteriores, siguiera mintiendo —pues todos los artistas mienten—, pero que, en la medida en que se hubiese cansado de la mentira de sus antepasados, artistas viejos y no tan viejos, desbrozara sendas que conducen a lugares que son de mañana y del futuro.

Cabría entonces oír a alguien que se hubiera dado cuenta de la poca profundidad con que se ha pensado y sentido hasta ahora, precisamente porque todo sentimiento y todo pensar habrían sido, hasta él, siempre, metafísicos.

Jugaría con la sospecha de que toda la grandeza y la grandiosidad de los artistas proviene de una única fuente, a saber: la vanidad del hombre, a la cual podría quedar reducida toda voluntad metafísica de totalización de lo real, que, sin duda puede ser considerada como la más potente voluntad de poder sobre el mundo que quepa imaginar.

Quizá alguien así pueda convencer a los artistas de que, en el fondo, esa ha sido su voluntad más íntima hasta ahora, ayudándoles a descubrir que son demasiado sublimes y solemnes, que carecen de las

rosas, de la risa, de la belleza. Sabrán gracias a él que se han vuelto hueraños cazando en los bosques de la vanidad (es decir, de la verdad).

Pero, ¿cómo sería entonces el nuevo arte? Desde luego, todo poetizar tendría que mantenerse dentro de los límites de lo pensable. Las suposiciones de artistas, poetas y pensadores no podrían ir más allá de lo que ellos mismo fuesen capaces de crear.

Cabría, pues, imaginar una capacidad creadora que no esté fundada en aquello que no se puede llegar a pensar sin limpieza, una voluntad que en su creación transforme —en esto consiste la creación— lo que tenga que transformar en algo pensable y sensible para el hombre, algo, por así decir, al alcance de su mano, una voluntad creadora que piense lo sensible «hasta el final» (Nietzsche, 1984c: 132).

Si alguien pensara así no tendría que renunciar, como artista y como pensador, a su voluntad de verdad sino que simplemente debería crear una razón, una imagen de sí mismo y una voluntad de verdad acordes con este mundo, pues evidentemente, no podría soportar la vida sin esa esperanza. No. Ese hombre no tendría que instalarse en lo irracional, ni en lo incomprensible, ni en lo inconcebible. Sería, en cierto modo, un continuador de Sócrates, un buscador del conocimiento y la verdad que habría renunciado a todo pensamiento que se vuelva contra su mundo, y que persistiría en una creación que lo redimiera del sufrimiento e hiciera ligera la vida.

Tendría que aceptar muchas transformaciones y muchas muertes hasta poder llegar a justificar su mundo perecedero. Gracias a su voluntad creadora aceptaría su destino, llegaría a quererlo y enseñaría la verdadera doctrina acerca de la voluntad y la libertad, a saber: que el *querer*, y no la verdad, nos hace libres.

Esta «verdadera doctrina» valdría también para el que busca el conocimiento, para el filósofo, que llegaría a adquirirlo en la medida en que en su inteligencia hubiese voluntad de crear.

«El hombre quiere hablar, por muy imperfecto que sea, de aquello que en él es algo más que humano», dice Ernst Jünger (2005). Creo que el arte tiene que ver con esa imperfección. Si el hombre pudiese hablar de eso que en él es algo más que humano de un modo perfecto, entonces podría alcanzar la verdad. Puesto que no es así, tiene que hablar en el modo no-verdadero e imperfecto del arte.

¡Claro que hay que seguir buscando como hombres un acoplamiento y un acorde con nuestro mundo, pero no en el sentido de la búsqueda de *la* verdad, sino respetando la no-verdad! Ése es el lugar del arte en nuestro tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

- HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche I*, trad. Juan Luis Verma, Barcelona, Ediciones Destino, 2000 (Colección Ancora y Delfín, 887). Edición original consultada: *Nietzsche*, Pfullingen, Verlag Günter Neske (J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger), 1961.
- HOFFMEISTER, Johannes (ed.), *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburgo, Meiner, 2.<sup>a</sup> ed., 1955 (Philosophische Bibliothek, 225).
- JÜNGER, Ernst, *Esgrafiados. Carta siciliana al hombre de la luna*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- KANT, Manuel [1790] [citado como *CJ*], *Crítica del Juicio*, traducción de Manuel García Morente, publicada por primera vez en 1914, Madrid, Espasa Calpe, 2.<sup>a</sup> ed., 1981 (Colección Austral, 1620); la primera es de 1977. Edición alemana consultada: Immanuel Kant, *Kritik der Urteils-kraft*, Herausgegeben von Kurt Vorländer (Philosophische Bibliothek Band 39.<sup>a</sup>), Felix Meiner, Hamburg, 1974 (unveränderter Nachdruck der sechsten Auflage von 1924). También ha sido consultada la siguiente traducción: Inmanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, edición y traducción Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, Mínimo Tránsito/A. Machado Libros, 2003 (Colección Teoría y Crítica, 12).
- NIETZSCHE, Friedrich [1872] [citado como *NT*], *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 7.<sup>a</sup> ed., 1984a (El libro de bolsillo, 456); primera edición, 1973. Edición original consultada: *Kritische Gesammelte Werke*, Berlín, Walter de Gruyter, 1967 y ss. [citado como *KGW*], sección III, volumen 1, págs. 5-150.
- «La visión dionisiaca del mundo», en *id.*, *El nacimiento de la tragedia*, edición citada, 1984b, págs. 230-256. Edición original consultada: *Kritische Gesammelte Werke*, sección III, volumen 2, págs. 48-64.
- *Así habló Zaratustra*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1984c.
- [1887] [citado como *GM*], *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*, introducción traducción y notas Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 11.<sup>a</sup> reimp., 1984d (El libro de bolsillo, 356); primera edición de 1972. Título original: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*. Edición original consultada: *Kritische Gesammelte Werke*, Berlín, Walter de Gruyter, 1967 y ss. [citado como *KGW*], sección V, volumen 2, págs. 13-333.
- [1908, compuesto entre octubre y noviembre de 1888] [citado como *EH*], *Ecce homo*, introducción traducción y notas Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 11.<sup>a</sup> reimp., 1992 (El libro de bolsillo, 346); primera edición de 1971. Título original: *Ecce homo. Wie man wird, was man ist*. Edición original consultada: *Kritische Gesammelte Werke*, Berlín, Walter de Gruyter, 1967 y ss. [citado como *KGW*], sección VI, volumen 3, págs. 51-155.

- NIETZSCHE, Friedrich [1889, compuesto entre agosto y septiembre de 1888] [citado como *CI*], *Crepúsculo de los ídolos*, traducción Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 14.<sup>a</sup> reimp., 1996 (El libro de bolsillo, 467); primera edición de 1973. Título original: *Götzen-Dämmerung oder wie man mit dem Hammer philosophirt*. Edición original consultada: *Kritische Gesammelte Werke*, Berlín, Walter de Gruyter, 1967 y ss. [citado como *KGW*], sección VI, volumen 3, págs. 255-372.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. II, Zürich, Haffmans Verlag, 1988a.
- *Parenga y Paralipómene. Kleine philosophische Schriften*, vol. II, Zürich, Haffmans Verlag, 1988b.