

Estética e immanencia en el pensamiento de Nietzsche

Aesthetics and immanence in Nietzsche's thought

José Manuel Romero Cuevas

Resumen

La estética posee una importancia central en el pensamiento de Nietzsche. En el presente trabajo se expone cómo la afirmación filosófica nietzscheana de lo inmanente tiene como sustento sus reflexiones en torno al arte y extrae de este ámbito su instrumental teórico. Se mostrará así cómo Nietzsche lleva a cabo una justificación estética de la immanencia.

Palabras claves: Nietzsche, estética, apolineo, dionisiaco

Abstract

Aesthetics is an issue of central importance to Nietzsche. So Nietzsche's philosophical affirmation of immanence bases on his reflections on art and extracts from them his theoretical instruments. In this way, my article reveals how Nietzsche realizes an aesthetic justification of immanence.

Key words: Nietzsche, aesthetics, Apollonian, Dionysiac.

Existen pocos pensadores en la época moderna en los que la estética haya tenido el peso específico que posee en el pensamiento de Nietzsche¹. Diversas lecturas han mostrado cómo la estética juega un importante papel en sus ideas sobre ontología², gnoseología³ y ética⁴. De hecho, el pensar nietzscheano ha sido calificado de esteticismo e incluso de “absolutismo estético”⁵. Esto se correspondería, según la opinión de J. Habermas, con un abandono total de las pretensiones autonormativas y en última instancia emancipatorias de la modernidad⁶. Pues el arte adoptaría una posición de primacía respecto a las dimensiones de la moral y el conocimiento científico, lo cual supondría un rechazo del proceso de racionalización propiamente moderno consistente en la diferenciación de la ética, la ciencia y el arte como esferas culturales con validez autónoma, proceso para Habermas a todas luces progresivo en el que las estructuras normativas de la racionalidad alcanzan una específica institucionalización social⁷. La primacía del arte socava los tipos de normatividad propios de las otras esferas culturales (la normatividad práctico-moral y la normatividad de una categoría de verdad liberada de la influencia de intereses externos a la práctica científica) y enfrenta al concepto moderno de razón una noción de arte que haría de portavoz de la dimensión

¹ Sobre la estética de Nietzsche ver el completo estudio de L. E. de Santiago Guervós *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Trotta, Madrid, 2004.

² Ver M. Heidegger, *Nietzsche*, Destino, Barcelona, 2000, vol. I y G. Vattimo, *Las aventuras de la diferencia*, Península, Barcelona, 1986.

³ Ver G. Abel, “Wissenschaft und Kunst”, en M. Djuric y J. Simon (eds.), *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, Königshausen-Neumann, Würzburg, 1986, p. 13 y ss. Cf. J. Conill, *El poder de la mentira. Nietzsche y la política de la transvaloración*, Tecnos, Madrid, 1997, p. 87 y ss.

⁴ Ver M. Foucault, *Saber y verdad*, La Piqueta, Madrid, 1985-1995 y J.M. Romero, “Hybris y sujeto. Ética y estética de la existencia en el joven Nietzsche”, en *Diálogo Filosófico*, nº 52, Madrid, 2002, p. 77-93.

⁵ S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1987, p. 205 y ss.

⁶ J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989, p. 120 y ss.

⁷ Ver J. Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, Taurus, Madrid, 1987, vol. I, p. 213-249.

originaria y vitalista de las pulsiones irracionales de la voluntad de poder. A. Nehamas cuestiona esta lectura y considera que se yerra al sostener que Nietzsche practique un rechazo total de la modernidad a partir de la reivindicación de un irracionalismo esteticista absolutizado como un Otro desfundamentador frente a la razón. También cuestiona que Nietzsche devalúe las pretensiones progresivas y emancipadoras de la modernidad en virtud de una filosofía del origen a partir de la cual lo dionisiaco encarnado en la Grecia antigua actuaría como referente normativo crítico respecto de una modernidad condenada a la calificación de degradación barbarizante⁸. Una divergencia tal de las lecturas que el planteamiento de Nietzsche provoca es muy probable que se sustente no sólo en la disparidad de perspectivas hermenéuticas de los intérpretes sino, además, en la complejidad de la cosa misma. Este trabajo va a llevar a cabo una aproximación a tal complejidad en primer lugar a partir del análisis exhaustivo de una cuestión a todas luces central en el pensamiento de Nietzsche: el papel que ocupa el arte y la estética en lo que constituye el *leit motiv* de buena parte de su producción teórica, a saber, *la justificación y afirmación de la inmanencia*. Para ello, se recorrerán los tres estadios que se han distinguido en el decurso de su pensar⁹, a saber, su primera metafísica de artista, su periodo *ilustrado* y su filosofía de la voluntad de poder. Se concluirá con una consideración crítica del significado filosófico del arte en Nietzsche y se aclarará, a partir de ella, el lugar teórico que este autor ocupa en relación a lo moderno.

1. La justificación estética de la existencia

Las dos categorías fundamentales de *El nacimiento de la tragedia* son lo dionisiaco y lo apolíneo. Para ubicar su significado deben inscribirse en la *metafísica de artista* que constituye el núcleo filosófico de esta obra¹⁰. Su tesis ontológica central consiste en que lo apolíneo y lo dionisiaco son “instintos artísticos de la naturaleza”¹¹ a través de los cuales ésta, en tanto que esencialmente sufriente, se redime de sus contradicciones internas en la generación de la realidad individuada como apariencia estética¹². Nietzsche concibe “lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, *sin mediación del artista humano*” (NT, §2, 46; KSA 1, 30). Lo apolíneo es el principio artístico activo en las artes figurativas, sobre todo en la escultura y la pintura y en el mundo de las producciones oníricas humanas y se caracteriza por la generación de formas, figuras, seres delimitados. Posee una relevancia ontológica central pues, en tanto que *principium individuationis*, en sentido schopenhaueriano, es el responsable de la constitución de la realidad sensible individuada. Este sería su sentido originario. Común a todas las plasmaciones de lo apolíneo es la importancia de que sus productos sean reconocidos siempre como apariencias y no sean tomadas como auténticas realidades, ya que en tal caso tendrían un efecto patológico. La impresión de formas que define a lo apolíneo es una generación de

⁸ A. Nehamas, “Nietzsche, modernity, aestheticism”, en B. Magnus y K.M. Higgins (eds.), *Nietzsche*, Cambridge University Press, 1996, p. 223 y ss.

⁹ E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1976, p. 19, 50 y 71.

¹⁰ Ver M. Barrios, *La voluntad de lo trágico. El concepto de voluntad a partir de El nacimiento de la tragedia*, Suplementos Er, Revista de Filosofía, Sevilla, 1993 y J. Quesada, *Un pensamiento intempestivo. Ontología, estética y política en F. Nietzsche*, Anthropos, Barcelona, 1988.

¹¹ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973 (=NT), §2, p. 47 y §6, p. 68; *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, edición de G. Colli y M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1988 (=KSA) 1, p. 31 y 48. A partir de ahora utilizaré las siglas seguidas del número de página.

¹² Ver D. Behler, “Nietzsches Versuch einer Artistenmetaphysik”, en M. Djuric y J. Simon (eds.), *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, ed. cit., p. 136 y ss. Según Behler los tres puntos que el propio Nietzsche posteriormente consideró como centrales en su primera metafísica de artista son que el arte es la más alta tarea y la actividad propiamente metafísica del hombre, que sólo como fenómeno estético está justificada la existencia y que el mundo es una apariencia que constituye la redención de un dios sufriente; D. Behler, *op. cit.*, p. 133.

apariencias de estatuto ontológico devaluado, afirmadas y justificadas en tanto que tales apariencias, pues velan el carácter terrible de la verdad profunda del ser.

En antagonismo con lo apolíneo se encuentra el otro principio artístico de la naturaleza, lo dionisiaco. Éste es un principio disolvente de las formas generadas por lo apolíneo que las reintegra a lo que constituye la esencia profunda de lo real: una desmesura desbordante que es precisamente velada por la producción apolínea de apariencias. El arte dionisiaco, la música, provoca en sus receptores la experiencia propiamente dionisiaca, a saber, la embriaguez, en la que todos los límites individuales son disueltos, en la que el individuo vive su fusión con el todo indiferenciado que es la esencia de lo real y es, así, abierto a su verdad primordial: el carácter de caos de lo real en sí, en el que la individualidad, la racionalidad y el universo de sentido humano son abolidos, generando la vivencia dual de fusión liberadora con la naturaleza y los demás individuos y de terror ante la propia disolución. La música recibe de esta manera en el planteamiento del joven Nietzsche (como en el de Schopenhauer) un papel gnoseológico central, pues permite un acceso directo a la cosa en sí¹³. El carácter terrible de la verdad abierta por el arte dionisiaco exige la intervención terapéutica de lo apolíneo generador de apariencias, tal que proteja a la individualidad de su disolución en lo indiferenciado. Lo apolíneo y lo dionisiaco entablan así un conflicto insoluble sobre el que se sostiene el individuo en un siempre precario equilibrio en el que la individualidad es reconocida como apariencia y a pesar de ello cultivada como una forma estética valiosa, y la verdad terrorífica, sin ser negada, es velada artísticamente para evitar su aniquilación de los límites sobre los que se define lo humano¹⁴. El antagonismo entre estos principios, que produce formas y las destruye en un juego sin fin, es netamente productivo: “esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos cada vez más vigorosos” (NT, §2, 46; KSA 1, 30). La pluralidad, riqueza y perfección de lo real nace de este antagonismo entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Significativamente la ontología del joven Nietzsche se presenta además en posesión de una idea de “propósito” del proceso constitutivo de lo real que le permite concebir una “meta común” al mismo (NT, §4, 60; KSA 1, 42)¹⁵. El *telos* del antagonismo entre estos principios esenciales es la generación de la tragedia ática, en la que ambos instintos artísticos quedan armónicamente entrelazados, la cual es la base para la constitución de una cultura trágica, una cultura artística¹⁶. A partir de tal concepción de lo apolíneo y lo dionisiaco, Nietzsche sostiene que hemos de concebir “nuestra existencia empírica, y también la del mundo en general, como una representación de lo Uno primordial engendrada en cada momento” (NT, §4, 56-7; KSA 1, 38-9). Lo Uno primordial, realidad sufriente, se redime de su dolor esencial generando como apariencia artística, como representación estética, la realidad individuada y experienciable. Nietzsche, posteriormente, se refirió al posicionamiento filosófico de su primera obra como un planteamiento deísta cuyo valor filosófico residía en que al concebir la realidad sensible únicamente como producto artístico de lo Uno Primordial, libraba a tal realidad de toda evaluación realizable por una

¹³ Efectivamente, “el arte dionisiaco nos pone en contacto con el verdadero mundo”, J. Arras, “Art, Truth and aesthetics in Nietzsche’s Philosophy of Power”, en *Nietzsche-Studien*, vol. 9, 1980, p. 247. Sobre la relación de las concepciones del arte de Schopenhauer y del joven Nietzsche ver J. Young, *Nietzsche’s philosophy of art*, Cambridge University Press, 1992, p. 5-57.

¹⁴ Ver el sintético y atinado resumen del planteamiento de *El nacimiento de la tragedia* expuesto en P. Bürger, *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1997, p. 99-104. Ver además J. M. Romero, *El caos y las formas. Experiencia, conocimiento y verdad en F. Nietzsche*, Comares, Granada, 2001, p. 13-29.

¹⁵ El propio Nietzsche posteriormente supo ver el modo en que esta teleología aproximaba su metafísica de artista a la filosofía de Hegel; ver F. Nietzsche, *Ecce homo*, Alianza, Madrid, 1971, p. 68; KSA 6, p. 310.

¹⁶ La tragedia ática es concebida por el joven Nietzsche como auténtica *Gesamtkunstwerk* a partir de la cual se ilumina el papel de renovador cultural que pretende atribuirle a R. Wagner en su primera obra; ver J. Young, *Nietzsche’s philosophy of art*, ed. cit., p. 35-6.

aproximación *moral* devaluadora de lo inmanente a favor de un transmundo ideal: “a toda esta metafísica de artista se la puede denominar arbitraria, ociosa, fantasmagórica, lo esencial en esto está en que ella delata ya un espíritu que alguna vez, pese a todos los peligros, se defenderá contra la interpretación y significado morales de la existencia.” (NT, 31-2; KSA 1, 17-8)¹⁷ Para el Nietzsche posterior su obra primera “no conoce, detrás de todo acontecer, más que un sentido y un ultra-sentido de artista, un «dios», si se quiere, pero, desde luego, tan solo un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos, un dios-artista que, creando mundos, se desembaraça de la *necesidad* implicada en la plenitud y *sobreplenitud* de las antítesis en él acumuladas. El mundo [es] en cada instante la alcanzada redención de dios, en cuanto es la visión eternamente cambiante, eternamente nueva del ser más sufriente, más antitético, más contradictorio, que únicamente en la *apariencia* sabe redimirse” (NT, 31; KSA 1, 17).

El dios-artista, recorrido por contradicciones sangrantes, se redime del sufrimiento primordial que estas contradicciones le producen creando como obra artística la realidad sensible, la cual tiene por tanto el estatuto de apariencia artística en contraste con la verdadera realidad que es el caos informe y sufriente. El mundo sensible, como realidad producida más allá del bien y del mal por una divinidad a-moral, es salvado de esta forma, como quiere Nietzsche, de ser valorable, enjuiciable, moralmente. En tanto que el mundo posee el estatuto de obra de arte, el único tipo de enjuiciamiento que podrá recibir lo sensible será de tipo estético y tal juicio sólo podrá ser de afirmación, de justificación: “sólo como *fenómeno estético* están eternamente *justificados* la existencia y el mundo” (NT, §5, 66 y §24, 187-8; KSA 1, 47 y 152)¹⁸. Desde una perspectiva estética, realidad es igual a perfección¹⁹.

En el planteamiento del joven Nietzsche se hace uso de una distinción básica en la filosofía occidental, la distinción entre apariencia y esencia²⁰, siendo su sustento *no de tipo epistemológico sino ontológico*. Pues esencia (la divinidad sufriente artista) y apariencia (el mundo material en tanto que apariencia estética) son ámbitos de realidad diferenciados con estatutos ontológicos diferentes y no dependientes de la manera en que el sujeto de conocimiento afronta lo real. La apariencia no es fruto de una incapacidad de nuestro poder de conocer o de una distorsión más o menos constitutiva de nuestro sistema perceptivo (KSA 7, 495, 19[240]). La apariencia es, en el joven Nietzsche, la forma misma de plasmarse, de manifestarse el ser, una plasmación en la que se produce en cambio un velamiento del ser mismo en su verdad. La cuestión que se nos plantea es si tal esquema implica en el joven

¹⁷ “En verdad, no existe antítesis más grande de la interpretación y justificación puramente estéticas del mundo, tal como en este libro se las enseña, que la doctrina cristiana, la cual es y sólo quiere ser *sólo* moral”, NT, p. 32; KSA 1, p. 18.

¹⁸ La posición de Nietzsche puede vincularse con el romanticismo en tanto que el “movimiento romántico en su totalidad intenta imponerle un modelo estético a la realidad, establece que todo debe obedecer a las reglas del arte”; ver I. Berlin, *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Madrid, 1999, p. 192. También puede referirse la convergencia con la idea de L. Feuerbach de que desde la perspectiva de la sensibilidad lo sensible resulta justificado. En esta actitud ante lo sensible ubica también Feuerbach al arte: “El arte emana del sentimiento de que la vida en el aquende es la verdadera vida, de que lo *finito* es lo *infinito*; emana del entusiasmo por un ser determinado, real, en tanto que el ser supremo, en tanto que el ser *divino*.” L. Feuerbach, *Tesis provisionales para la reforma de la filosofía. Principios de la filosofía del futuro*, Labor, Barcelona, 1976, p. 9.

¹⁹ Cf. G. Gretic, “Das Leben und die Kunst”, en M. Djuric y J. Simon (eds.), *Kunst und Wissenschaft bei Nietzsche*, ed. cit., p. 153. Según Gretic, la mirada estética sería una mirada al carácter perfecto de lo inmanente. Perfecto en el sentido de haber llegado a ser en la totalidad de su esencia y permanecer ahí, porque es completamente lo que puede ser; *ibid.*

²⁰ Sobre esta distinción ver A. Schmidt, “Über Wahrheit, Schein und Mythos im frühen und mittleren Werk Nietzsches”, en S. Bauschinger, S.L. Cocalis y S. Lennox (eds.), *Nietzsche heute*, Francke Verlag, Bern-Stuttgart, 1988, p. 11-22.

Nietzsche una distinción entre lo inmanente y lo trascendente, es decir si implica una metafísica dualista tal como se atribuye a Platón²¹.

El Nietzsche maduro se refiere ciertamente a la entidad artística generadora de lo sensible como *dios-artista* o como “dios sufriente” e “imperfecto creador”²², otorgándole el estatuto de una especie de demiurgo que moldearía lo sensible (imperfectamente desde un punto de vista moral, mas con una pretensión de perfección artística) como una realidad estética, como un “ebrio placer”, en el que el dios artista podría “apartar la vista de sí mismo”²³. No obstante, a pesar de tal autopercepción intelectual posterior, hemos de considerar a tal entidad, a partir de las referencias del primer Nietzsche, como *no trascendente* respecto de la naturaleza, pues se ha expuesto cómo lo apolíneo y lo dionisiaco son instintos artísticos *de la propia naturaleza*. Nietzsche afirma también que “en los griegos, la «voluntad» quiso contemplarse a sí misma en la transfiguración del genio y del mundo del arte” (NT, §3, 54, KSA 1, 37) y que “incluso lo feo y lo disarmónico son un juego artístico que la Voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer” (NT, §24, 188, KSA 1, 152). Nietzsche se refiere a esta *voluntad*, en tanto que en sí de lo real, como el propio Schopenhauer, como *Ur-eine* o Uno primordial, respecto a la cual sostiene Nietzsche que es “lo verdaderamente existente” o el “núcleo más íntimo de la naturaleza” (NT, §4, 57; KSA 1, 39)²⁴. Debemos considerar tal realidad artística originaria como la propia naturaleza en tanto que agente artístico, en tanto que *natura-naturans*, cuya actividad artística genera el mundo de los objetos, la realidad individuada o *natura-naturata*²⁵. En otras palabras, el fondo esencial de la naturaleza, la *natura-naturans*, se manifiesta continuamente en una plasmación de sí artística en forma de realidad objetivada, la *natura-naturata*. Por lo tanto, esta distinción entre esencia y apariencia, “la antítesis entre apariencia y cosa en sí” (NT, §21, 172, KSA 1, 139), de la que Nietzsche hace uso, es utilizada en un sentido inmanente a la naturaleza. Incluso en este primer momento del pensar nietzscheano, su momento más especulativo, su propuesta filosófica hace gala de un inmanentismo que se distancia de toda fórmula filosófica dualista. Es precisamente la justificación estética de la existencia la que hace de la metafísica de artista una abolición de toda instancia trascendente y, en palabras de Nietzsche, una inversión del platonismo (KSA 7, 199, 7[156]). Como sostuvo en el ensayo de autocrítica con el que se abrió la edición de 1886 de su primera obra, el principal enemigo de su filosofía de juventud era ya la concepción metafísico-moral de un transmundo contrapuesto normativamente de manera devaluadora a lo inmanente (NT, 31 y ss.; KSA 1, 17 y ss.).

2. El lugar del arte en el Nietzsche *ilustrado*

La revalorización del estatuto epistemológico de la ciencia característica de lo que se ha denominado periodo ilustrado del pensamiento nietzscheano, que abarcaría desde *Humano, demasiado humano* hasta la crisis que dio lugar a *Así habló Zaratustra*, no significa un rechazo del arte en tanto que no-racional ni la depreciación del valor de la cultura a favor de una glorificación de la civilización técnica. En todo caso, para Nietzsche el desarrollo

²¹ Tal es la posición por ejemplo de J. B. Llinares, “La filosofía del joven Nietzsche”, en J. A. Nicolás y J. Arana (eds.), *Saber y conciencia. Homenaje a Otto Saame*, Comares, Granada, 1995, p. 208.

²² F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1972, p. 56; KSA 4, p. 35.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ver nota 44 de A. Sánchez Pascual en NT, p. 262. Lo Uno primordial siente placer en los productos artísticos humanos en tanto que la creación artística humana sería una apariencia de la apariencia y por lo tanto da lugar a una gratificación y redención más altas de lo uno primordial. Sobre esto ver el estudio introductorio de A. Izquierdo en F. Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid, 1999, p. 9-42.

²⁵ Esta distinción era central en la filosofía de B. Spinoza (ver su *Ética*, I, Proposición XXIX, Escolio, Editora Nacional, Madrid, 1984, p. 83-4) y en la de F.W.J. Schelling (ver su *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Alianza, Madrid, 1996, p. 131).

científico-técnico es *condición* de la formación de una “nueva cultura consciente”²⁶. El Nietzsche *ilustrado* considera a la ciencia, concebida ahora, a diferencia de su pensamiento de juventud, con competencias cognoscitivas fuertes, al servicio de la meta de la generación de una cultura superior (KSA 8, 563-4, 32[24]; HDH II, 288). Al ser tan importante su papel en la configuración de tal cultura, lo que se enfrente a ella va a ser atacado por Nietzsche por reaccionario. Así, en relación al arte sostiene que el artista en cuanto odia la ciencia es “un ser retrógrado” (HDH I, §159, 124; KSA 2, 149), en tanto que la ruina de las ciencias significaría una “recaída en la barbarie” (HDH I, §251, 164; KSA 2, 209). Pero Nietzsche aspira realmente en esta época a una coexistencia de los ámbitos científico, artístico y ético como condición de una cultura superior (*ibíd.*). En *La gaya Ciencia* parece abogarse por la constitución de un sistema de la cultura que articule orgánicamente tales esferas más allá de su mera coexistencia separada “¡qué lejos estamos aún de que se unan a su vez al pensamiento científico las fuerzas artísticas y la sabiduría práctica de la vida, y de que se forme un sistema orgánico superior, respecto al cual el sabio, el médico, el artista y el legislador, como ahora los conocemos, parezcan miserables antiguallas!”²⁷. Esto guarda fuertes analogías con el planteamiento nietzscheano de *El nacimiento de la tragedia*, que consideraba como *telos* de la naturaleza la conciliación de lo apolíneo y lo dionisiaco en la cultura trágica. Ahora bien, en correspondencia con su nuevo contexto intelectual, Nietzsche apuesta en este periodo, a diferencia de su rechazo de la ciencia socrática en *El nacimiento de la tragedia*, por la incorporación de la ciencia misma, como conocimiento metódico riguroso, a este necesario sistema orgánico de la cultura.

La transitoria revalorización del papel cognitivo de la ciencia correspondiente a este periodo no conlleva por tanto la eliminación del papel cultural del arte. Disuelve, efectivamente, el poder gnoseológico que en la forma de arte dionisiaco había recibido en *El nacimiento de la tragedia*²⁸. Ahora sólo seguirán en pie los efectos ligados a las formas de arte apolíneo que realizaban una estetificación de lo apariencial y con ello una justificación de la existencia. El estatuto epistémico privilegiado de las artes dionisiacas (cuyo prototipo era la música) ha quedado abolido. Pero ello no obsta para que el arte siga poseyendo en el plano cultural un papel importantísimo: junto a las instancias no científicas es una fuente de fuerza, de energía forjadora de cultura respecto a la cual la ciencia debe servir de freno mesurante. El arte, en su función de justificar lo apariencial, recibirá además un papel fundamental. La constatación a la que aboga el planteamiento de Nietzsche en *Humano, demasiado humano* de que vivimos en un mundo que no es sino error, “la suma de errores del entendimiento” (HDH I, § 19, 54; KSA 2, 41), en tanto que la auténtica verdad de lo real es inasequible para la especie, es la base para la tarea que en este momento se otorga al arte²⁹:

“Si no hubiésemos admitido las artes e inventado esa especie de culto a lo no verdadero no podríamos soportar la capacidad que nos proporciona ahora la ciencia de entender el espíritu universal de la no verdad y de la mentira. La *probidad* tendría como consecuencia el asco y el suicidio, pero ocurre que nuestra probidad dispone de un poderoso recurso para evitar esa consecuencia: el arte como *aceptación* de la apariencia. (...) Como fenómeno estético la existencia nos resulta siempre *soportable*, y en virtud del arte nos han sido dados los ojos, las manos y sobre todo la buena conciencia para *poder* transformarnos en semejante fenómeno.” (GC, § 107, 125-6; KSA 3, 464)

²⁶ F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, Akal, Madrid, 1996 (=HDH), I, §24, p. 57; KSA 2, p. 45.

²⁷ F. Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, M.E. Editores, Madrid, 1994 (=GC), §113, p. 133; KSA 3, p. 474.

²⁸ Claramente, Nietzsche en *Humano, demasiado humano* ridiculiza y demuele la idea del arte como sustituto de la religión; ver J. Young, *Nietzsche's philosophy of art*, ed. cit., p. 94.

²⁹ Cf. G. Vattimo, *Introducción a Nietzsche*, Península, Barcelona, 1990, p. 48-9.

En una problemática filosófica distante de la de *El nacimiento de la tragedia*, a saber, la cuestión de que el ser humano común está condenado a vivir sumergido en errores y apariencias en tanto que la verdad de lo real (¿de nuevo por su carácter terrible?) está por esencia fuera de su alcance, se atribuye al arte una función, posibilitar la aceptación de la apariencia como tal apariencia, que se sustenta en una tesis patentemente análoga a la de su obra de juventud: “Como fenómeno estético la existencia nos resulta siempre *soportable*” (GC, §107, 126; KSA 3, 464). El arte, ligado a la generación y sobre todo justificación de la apariencia, es de nuevo para los individuos un lenitivo necesario frente a la verdad reconocida, en este caso el hecho de que la especie vive en el error: “El arte nos da la buena conciencia para ver el mundo como un fenómeno estético y aceptar este mundo de apariencias, ilusión y mentiras vitales.”³⁰ Según Granier, en el pensamiento de Nietzsche en estos momentos y hasta el final de su producción intelectual, el arte se caracterizará por llevar a cabo una santificación de la ilusión, pues la ilusión es el único espacio donde la vida puede fructificar³¹. El ahondamiento posterior de Nietzsche en esta vía patentemente pesimista, a saber, la problematización radical de la capacidad cognoscitiva de la perspectiva de la especie frente a la verdad de un mundo que la muerte de Dios vuelve absolutamente terrible y el consiguiente retorno a la crítica total de las pretensiones epistemológicas de la ciencia que había caracterizado a su pensamiento de juventud, definirá la filosofía de la voluntad de poder de sus últimos años.

3. Estética y voluntad de poder

El último Nietzsche reivindica explícitamente en el análisis del arte la perspectiva del artista. Si la estética anterior, sostiene, ha privilegiado el punto de vista del receptor, ha de tomarse como prioritaria la perspectiva del creador de las obras de arte³². Concebir el arte desde la óptica del artista significa para Nietzsche entender su esencia como *creatividad*³³, como una praxis creadora determinada. La praxis artística consiste en la producción de formas, de figuras claramente delimitadas, de líneas y de finos contornos, que provoquen en los receptores de la obra de arte el estado subjetivo que reina en el artista en el momento de crear tales formas. Para Nietzsche este estado es la embriaguez:

“el artista ama paulatinamente los medios por los que el estado de embriaguez se da a conocer hasta quererlos por sí mismos: la extrema finura y esplendor de los colores, la claridad de la línea, el matiz del *sonido*: lo *distinto*, donde en cambio normalmente falta toda distinción.

-todas las cosas distintas, todos los matices, en la medida en que recuerdan los aumentos de fuerza extremos que produce la embriaguez, vuelven a despertar ese sentimiento de embriaguez.

-el efecto de las obras de arte es la *excitación del estado creador del arte*, la embriaguez...” (KSA 13, 241, 14[47])

Pero en estos materiales Nietzsche no entiende por embriaguez esa fusión con lo Uno que era sostenida en *El nacimiento de la tragedia*. Ahora embriaguez significa sensación de aumento de poder (KSA 13, 293-4, 14[117]). Esto conlleva en el planteamiento de Nietzsche que la embriaguez esté ligada al acceso de un estado de perfección que se proyecta sobre las cosas: “la *embriaguez*: la intensificada sensación de poder; la interna necesidad de hacer de

³⁰ J. Arras, “Art, Truth and aesthetics in Nietzsche’s Philosophy of Power”, en *op. cit.*, p. 244.

³¹ J. Granier, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Editions du Seuil, Paris, 1966, p. 521.

³² Arras, J., “Art, Truth and aesthetics in Nietzsche’s Philosophy of Power”, en *op. cit.*, p. 240.

³³ *Ibid.*

las cosas un reflejo de la propia plenitud y perfección” (KSA 13, 356, 14[170]). Al estar vinculado a la generación de embriaguez en el sentido expuesto, el arte resulta “una elevación del sentimiento de vida, un estimulante de ese sentimiento” (KSA 12, 394, 9[102]). El arte es, de esta forma, “el mayor estimulante de la vida” (KSA 13, 299, 14[120]) y un *tónico*: “Todo arte tiene un efecto *tónico*, aumenta la fuerza, enciende el placer (es decir, la sensación de fuerza), estimula todos los recuerdos sutiles de la embriaguez” (KSA 13, 296, 14[119]). En un sentido más fundamental lo propio del arte es su ser afirmación: “el arte afirma” (KSA 13, 241, 14[47])³⁴. El auténtico arte es afirmación de lo inmanente: “El arte es esencialmente *afirmación, bendición, divinización de la existencia...*” (*ibíd.*).

Las reflexiones del último Nietzsche en torno al arte parecen llevar a cabo una reactualización de sus tesis en torno al arte apolíneo y dionisiaco de su primera obra. Pero lo cierto es que implican una reformulación de las mismas en términos fundamentales. Lo que allí era propio del arte apolíneo, la generación de formas, líneas y figuras, aparece ahora como lo característico de la praxis creadora artística en tanto que tal. Pero estos elementos apolíneos están ahora al servicio de la generación en el receptor del arte de un estado subjetivo que en *El nacimiento de la tragedia* era definitorio de lo dionisiaco: la embriaguez. Ahora bien, en la mirada retrospectiva que Nietzsche lanza a su obra de juventud entiende que la embriaguez es propia tanto de lo apolíneo como de lo dionisiaco (KSA 13, 240, 14[46]). En tanto que la provocación de estados de embriaguez está unida al uso de elementos apolíneos, la embriaguez dejará de ser monopolio de las artes dionisiacas para devenir el estado fundamental del arte, pues es el estado del que surge la práctica artística y el estado producido por la obra de arte. Ahora la embriaguez es definida por la sensación de aumento del propio poder y está ligada a la afirmación de lo inmanente en su plenitud y perfección. Esta íntima relación en el último Nietzsche entre embriaguez y *amor fati* hace del arte, como se ha comprobado, un afirmador y justificador plenos de la existencia.

Pero el arte está vinculado en el planteamiento de Nietzsche a la justificación de la inmanencia en un sentido más esencial. Como sostiene Arras, en el último Nietzsche “el arte expresa la verdadera naturaleza de la realidad”³⁵. Pero en tanto que los medios del artista son apolíneos, tal como eran pensados por el joven Nietzsche, debe sostenerse que sus productos tienen un estatuto epistemológico análogo a las producciones de la perspectiva de la vida. Se trataría de ficciones, apariencias, que en el arte, al menos, son reconocidas como tales. Para Nietzsche, a partir de sus obras, el arte no posibilitaría un acceso a la verdad de lo real en ningún sentido. Lo importante, lo iluminador del arte no reside en sus productos sino precisamente en la *praxis* que le es propia: la praxis productora de formas. En este sentido el fenómeno de la creación artística, el “fenómeno artista” puede ser “el más *transparente*: ¡desde ahí mirar los *instintos fundamentales del poder*, de la naturaleza, etc.!” (KSA 12, 129, 2[130]). Por una parte, Nietzsche toma esta concepción de la práctica artística como referente para comprender las propias producciones humanas: “El hombre es una criatura creadora de formas [*Formen*] y ritmos; en nada está mejor ejercitado y parece que en nada obtiene más placer que en la *invención de formas* [*Gestalten*]” (KSA 11, 608, 38[10]). De esta manera, en el último Nietzsche el arte deviene un concepto general para las producciones creativas de los seres humanos³⁶. Pero en términos más esenciales, la praxis artística es propiamente el modelo a partir del cual se comprende *la propia esencia de la naturaleza*. Al concebir a la naturaleza como praxis artística primordial se va a pensar la misma como el artista originario

³⁴ El contraste entre la mentira artística, fiel al sentido de la tierra, y la deshonesto falsificación de lo inmanente por parte de la metafísica y la moralidad que deforman la existencia en nombre de un ideal transmundano es mostrado por J. Arras, *op. cit.*, p. 245.

³⁵ J. Arras, *op. cit.*, p. 258.

³⁶ S. Thorgeirsdottir, *Vis creativa. Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*, Königshausen-Neumann, Würzburg, 1996, p. 27. Ver también G. Colli, *Introducción a Nietzsche*, Pretextos, Valencia, 2000, p. 187.

en relación al cual todas las formas de arte humano son una imitación. Si, como se ha mostrado, todo arte auténtico es para Nietzsche esencialmente productivo, *poiesis*, este carácter de la artisticidad humana expresaría, según Arras, la esencia de la naturaleza misma en tanto que ésta es el artista paradigmático³⁷: “el arte humano es una *imitación* de la propia *poiesis* de la naturaleza. (...) Esta correspondencia entre el arte humano y el cósmico me tienta a calificar la estética de Nietzsche como un *más alto realismo*”³⁸.

La vuelta a planteamientos de su primera obra se patentiza en la recuperación de la concepción del “mundo como una obra de arte que se engendra a sí misma” (KSA 12, 119, 2[114]). Es importante indicar cómo Nietzsche denomina al mundo, tal como es intuido desde su perspectiva, “mi mundo *dionisiaco* del crearse-a-sí-mismo-eternamente, del destruirse-a-sí-mismo-eternamente” (KSA 11, 611, 38[12]). Lo real resulta así continua generación y creación de figuras e incesante destrucción de las mismas en un juego circular que no cabe transcender. La denominación por parte de Nietzsche de tal mundo como dionisiaco no es casual. Esta autoproducción (y autodestrucción) es concebida por Nietzsche como una praxis artística de una manera perfectamente compatible con la idea de su metafísica de artista de juventud acerca de que lo Uno primordial en tanto que *natura-naturans* era una divinidad artística que producía lo sensible, la *natura-naturata*, como obra de arte. Tiene razón Fink al sostener que se puede concebir tal automovimiento de la naturaleza, tal autoproducción, como *juego*³⁹. Nietzsche llega a hablar del “juego del mundo [*Weltspiel*]” (KSA 3, 639) y se refiere al mundo como “un juego divino más allá del bien y del mal” (KSA 11, 201, 26[193])⁴⁰. Esto es algo que se deriva coherentemente de la concepción de la praxis con la que el mundo se autoproduce como una praxis artística⁴¹. En consecuencia, puede sostenerse que existe en el último Nietzsche una intuición filosófica fundamental del ser⁴². Se trata de una concepción de la naturaleza como una obra de arte que se autoproduce a través de una praxis artística de incesante creación y destrucción de formas. La totalidad resulta así pensada como bello caos⁴³. Estamos por tanto ante una visión radicalmente immanente de la naturaleza que justifica tal inmanencia al excluir toda perspectiva normativa externa a lo existente. Como Spinoza, el último Nietzsche considera que lo real es sinónimo de perfección⁴⁴: “El mundo es

³⁷ J. Arras, “Art, Truth and aesthetics in Nietzsche’s Philosophy of Power”, en *op. cit.*, p. 240-1.

³⁸ J. Arras, *op. cit.*, p. 256-7. “Si el arte humano es una *mimesis* del arte de la naturaleza lo es porque la creación artística de nuevas formas corresponde con la actividad plástica de la voluntad de poder”; J. Arras, *op. cit.*, p. 257.

³⁹ E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, ed. cit., p. 221 y ss. y J. Granier, *Le problème de la vérité dans la philosophie de Nietzsche*, ed. cit., p. 537 y ss.

⁴⁰ La idea del mundo como juego es referida por Nietzsche a Heráclito, por lo que éste aparece a sus ojos como precursor suyo; ver F. Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Valdemar, Madrid, 1999, §6 y 7, p. 63-72; KSA 1, p. 826-833.

⁴¹ De esta forma, se puede afirmar que el último Nietzsche habría elaborado una auténtica “ontología estética”, como ha hecho J. Vidal Calatayud, “Hacia lo estético en Nietzsche”, en J. Vidal (ed.), *Reflexiones sobre arte y estética. En torno a Marx, Nietzsche y Freud*, Fundación de Investigaciones Marxistas, Madrid, 1998, p. 17. Se ha sostenido que la percepción estética fundamental por parte de Nietzsche del mundo como juego puede considerarse como preludeo de determinadas tesis posmodernas; ver G. Wohlfahrt, *Artisten-Metaphysik*, Königshausen-Neumann, Würzburg, 1991, p. 83 y ss.

⁴² ¿Podría atribuírsele a Nietzsche una intuición *estética* acerca del ser? Nietzsche mismo en sus años de juventud había sostenido en relación a Schopenhauer que su afirmación de la voluntad como esencia de la naturaleza reposa en una “intuición poética [*poetische Intuition*]”; *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1995, Erste Abt., Vierter Band. Edición de Johann Figl. Nachgelassene Aufzeichnungen, *Herbst 1864-Frühjahr 1868*, 57[55], p. 421. Según D. Fazio esta caracterización de la posición de Schopenhauer por parte de Nietzsche está en consonancia con la influencia que en aquellos años tuvo en su reflexión determinadas ideas de R. Lange como la noción de una “*Begriffsdichtung*” o poesía conceptual; ver D. Fazio, *Nietzsche e il criticismo*, Quattroventi, Urbino, 1991, p. 87 y ss.

⁴³ Cf. R.H. Grimm, *Nietzsche’s Theory of Knowledge*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1977, p. 2 y ss.

⁴⁴ Ver B. Spinoza, *Ética*, Editora Nacional, Madrid, 1984, p. 89, 99, 101-3 y 109.

perfecto [*Vollkommen*] –así habla el instinto de los más espirituales, el instinto que dice sí”⁴⁵. Con Heráclito, Nietzsche hubiera podido afirmar: “Desperdicios sembrados al azar, el más hermoso orden del mundo.”⁴⁶

4. Estética y modernidad

A partir de lo expuesto resulta difícil precisar el lugar que ocupa Nietzsche (nos atendremos aquí sobre todo a la última formulación de su pensamiento) en la distinción que articula Ch. Menke entre las teorías modernas del arte según estén centradas en la categoría de autonomía o soberanía⁴⁷. Pues lo definitorio de esta última posición, la idea de que lo estético conquista una posición normativa por la que desfundamenta y problematiza los ámbitos de validez, acción y racionalidad diferenciados en la época moderna además del estético, a saber la ciencia y la ética post-religiosa, considero que es extraña al último Nietzsche. En éste la praxis artística no actúa como desfundamentadora de la capacidad cognoscitiva de la ciencia, ni del carácter de dominio de la técnica ni de la esencia reactiva de la moral occidental (o incluso de toda moral). Lo que ocurre en cambio es que la ciencia-técnica y la ética son reiluminadas y reconsideradas a la luz del carácter originario, en un sentido ontológico, de la praxis artística como praxis constitutiva de la naturaleza misma. Aquí puede tematizarse un doble movimiento. Uno, de retorno a una posición filosófica romántica, cuyo prototipo sería la concepción del arte como *organon* de la filosofía por Schelling⁴⁸. El otro, recogería el impulso del pensamiento del Schiller de las *Cartas para la educación estética del hombre* y lo conduciría en una dirección modernista hacia una estetización de la vida más allá de las limitaciones impuestas por la institución arte y la categoría de autonomía artística. Pero, ¿significa esto en Nietzsche una abolición de la ciencia-técnica y de la ética post-religiosa como ámbitos de praxis degenerados y la instauración de la praxis artística como la paradigmática para toda praxis vital? Ciertamente, Nietzsche efectúa esto último, pero no al precio de dinamitar los ámbitos prácticos diferenciados, sino llevando a cabo una reconsideración de ellos como siendo *realmente* praxis artística. Así, la acción instrumental, base del trabajo humano, no es rechazada como forma de praxis devaluada, sino reconceptualizada como un modo más de acción impresora de formas (a la naturaleza) que caracteriza a la praxis artística. Del mismo modo, la ciencia es reinterpretada como un modo de tal praxis que, como la instrumental, realiza su labor de impresión de formas a lo caótico en un sentido útil para la vida de la especie humana. Esto sólo es posible porque previamente se ha efectuado una reconsideración profunda del estatuto de la ciencia, en la que se le ha negado toda aproximación a la verdad de lo real. Pero no porque Nietzsche haya disuelto el ámbito de validez correspondiente a la verdad y al conocimiento, sino porque adopta como normativa una idea de *verdad ontológica, esencial* que, por haber sido concebida a partir de los criterios fundamentalistas de la tradición metafísica, excluye precisamente su aprehensión por la ciencia, condenada irremisiblemente al plano de lo óptico-fenomenico inesencial. La crítica al conocimiento científico por parte de Nietzsche se sustenta así en un recurso paradójico a una noción de verdad ontológica que permanece en el seno de la tradición metafísica a la que él mismo se opone. Asumiendo un concepto tan restrictivo de verdad puede Nietzsche pretender desfundamentar las pretensiones cognoscitivas del ser humano común y sustentar la inevitabilidad de una forma de perspectivismo que fusiona conocimiento

⁴⁵ F. Nietzsche, *El Anticristo*, Alianza, Madrid, 1974, p. 100; KSA 6, p. 243.

⁴⁶ A. Bernabé, (ed.), *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Alianza, Madrid, 1988, p. 144, fragmento 107.

⁴⁷ Ver Ch. Menke, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid, 1997, p. 13-20.

⁴⁸ Ver F.W.J. Schelling, *Sistema del idealismo transcendental*, Anthropos, Barcelona, 1987.

y poder, verdad e ilusión al servicio de la vida. Pero, una vez más, no porque se haya anulado el lugar filosófico de la verdad sino porque se lo ha ocupado con una categoría de verdad (como lo realmente real absolutamente otro respecto de las expectativas de sentido constitutivas del ser humano actual) que condena a la perspectiva humana común a la permanencia en el necesario error⁴⁹.

Respecto a la ética ocurre algo semejante. La crítica y desfundamentación nietzscheana de la moral dominante en la historia de occidente no supone una anulación de la esfera de validez ética, no practica una disolución de la validez entendida en términos de corrección según principios de acción o valores normativos, sino que se sostiene en una profunda redefinición de los principios y valores que deben servir de referente normativo para la evaluación de las acciones y los juicios. Aquí se le abría a Nietzsche la posibilidad de iluminar el ámbito de lo ético a partir de una revaloración de la mesura y la prudencia (apolíneas) en el trato con uno mismo y con los demás como categorías ético-estéticas centrales, en un movimiento coherente con su positiva apreciación de lo griego antiguo. Pero significativamente, Nietzsche va a reinterpretar en términos estéticos únicamente el ámbito ético referente al trato de la individualidad consigo misma, poniendo las bases para una ética-estética centrada en la idea de autoestilización individual como trabajo de impresión de forma sobre la materialidad de la propia vida, de las propias pulsiones, tal como aparece esbozado en *El nacimiento de la tragedia*. Lo que la tradición moral denominó como sujeto no sería más que una forma no sustancial que el individuo imprime, a través de un trabajo de autodelimitación y moldeamiento de sí consciente, sobre su pluralidad pulsional: el resultado de la reiluminación de la ética a partir del arte por Nietzsche sería, pues, la consideración del *sujeto* como una *forma artística*, producto de una praxis ético-estética⁵⁰. Pero esta reformulación se lleva a cabo dejando fuera de toda consideración las relaciones intersubjetivas como tales. En el marco de éstas, Nietzsche va a distinguir siempre entre las relaciones intersubjetivas posibles entre individuos del mismo estatuto social o espiritual y miembros de diferentes estamentos⁵¹. Si bien entre los primeros sí cabrían comportamientos como la reciprocidad o la práctica de “la virtud que hace regalos”⁵², entre los segundos el modelo normativo de acción es el comportamiento estratégico y la cruda violencia social⁵³.

⁴⁹ Ver J. M. Romero, *El caos y las formas*, ed. cit., p. 166 y ss.

⁵⁰ Ver J.M. Romero, “Hybris y sujeto. Ética y estética de la existencia en el joven Nietzsche”, en *op. cit.*, p. 77 y ss. y “Nietzsche, el problema de la identidad y el espacio de la ética”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 22, Sevilla, 1999, p. 249-252. Sobre esta noción de sujeto ver la importante teorización de M. Foucault, *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, Madrid, 1986, vol. 2, p. 13 y ss.

⁵¹ Frente a las *ideas modernas* dominantes en su tiempo, reivindica Nietzsche el valor de la tesis básica de “una moral de dominadores”, a saber, la tesis “de que sólo frente a los iguales se tienen deberes, de que, frente a los seres de rango inferior, frente a todo lo extraño, es lícito actuar como mejor parezca, o «como quiera el corazón», y, en todo caso, «más allá del bien y del mal»”, F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 1972, §260, p. 225; KSA 5, p. 210.

⁵² Ver F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, ed. cit.; KSA 4, p. 97 y ss.

⁵³ Respecto a los nobles, poderosos y dominadores, sostiene Nietzsche que si bien “en su comportamiento recíproco mostraban tanta inventiva en punto a atenciones, dominio de sí, delicadeza, fidelidad, orgullo y amistad, -no son hacia fuera, es decir, allí donde comienza lo extranjero, la tierra extraña, mucho mejores que animales de rapiña dejados sueltos. Allí disfrutaban la libertad de toda constricción social, en la selva se desquitan de la tensión ocasionada por una prolongada reclusión y encierro en la paz de la comunidad, allí *retornan* a la inocencia propia de la conciencia de los animales rapaces, cual monstruos que retozan, los cuales dejan acaso tras sí una serie abominable de asesinatos, incendios, violaciones y torturas con igual petulancia y con igual tranquilidad de espíritu que si lo único hecho por ellos fuera una travesura estudiantil”; F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1972, I, §11, p. 47; KSA 5, p. 274-5. El hecho de que las imágenes que un texto como éste provoca puedan remitir a las escenas de hiperviolencia del filme de Stanley Kubrick *La naranja mecánica* o a la praxis habitual de las SA en la Alemania de comienzos de los años treinta (y de sus aprendices actuales) señala el gravísimo déficit de Nietzsche para pensar las relaciones intersubjetivas como no depredativas, un déficit no solamente teórico sino también *ético*.

Aquí no se ha producido una importación de lo estético como normativo en el plano ético. Ha habido, en cambio, un rechazo de toda categoría de reciprocidad, igualdad o justicia *universalistas* y la adopción de la posición del individuo superior (definido a partir de cualidades espirituales u otras más siniestras) como normativa de cara al sustento de los valores y juicios, no sólo éticos sino políticos. En este posicionamiento hay evidentemente una decisión teórica por parte de Nietzsche de claro contenido ético y político, vinculada con un aristocratismo políticamente antimoderno⁵⁴.

En consecuencia nos encontramos con el hecho de que no es una presunta instauración de lo estético como normativo lo que conduce a una desfundamentación de los demás ámbitos de acción y validez, sino que es la crítica de Nietzsche a estos ámbitos por separado lo que los pone en condiciones para una iluminación no violentadora a partir de la originariedad de la praxis artística. Es la desfundamentación de la pretensión de acceder a la verdad de lo real (pretensión que Nietzsche atribuye a la ciencia) a partir de la referencia a una noción de verdad ontológica sustancial constitutivamente inaccesible a aquélla y la negativa a la tematización de un ámbito de intersubjetividad ética posible por el rechazo de las categorías ético-políticas universalistas lo que posibilita la peculiar forma de soberanía de lo estético consagrada en el último Nietzsche: el arte no como lo que subvierte la validez de la ciencia y la ética sino lo que posibilita la reinterpretación de su significado más propio. De hecho, el criterio de validez que Nietzsche atribuye a la ciencia y a la ética no es propiamente importado del arte: lo válido como normativo en cada esfera (lo verdadero, lo correcto en la dimensión práctico-moral y lo bello) es definido en términos *pragmáticos*, es decir, como lo que favorece la afirmación y crecimiento de lo activo contra toda forma de reactividad. Es cierto que la originariedad de la praxis artística, impulsada por la devaluación epistemológica de la acción instrumental y la crítica aristocratizante de la interacción moral, posibilita a Nietzsche la reinterpretación estética de las otras esferas culturales. Pero creo que es el movimiento teórico reaccionario (de claras consecuencias políticas) encarnado en el recurso a la categoría de verdad ontológica inaprehensible por la ciencia (pero aprehensible por el filósofo)⁵⁵ y el rechazo de todo universalismo moral, lo que acaba definiendo la posición de Nietzsche como problemáticamente ubicada respecto a la diferenciación moderna de esferas autónomas de validez y le hace decantarse hacia un modo específico de asunción de la posición soberana del arte.

Más allá de esta cuestión, a todas luces importante, debe reiterarse que, en todo caso, en manos de Nietzsche, la estética es una instancia que pretende consagrar algo central para la modernidad: el valor de lo inmanente y su irreductibilidad frente a toda postulación transmundana de un criterio de valoración ontológico o moral devaluador. La justificación estética de la existencia culmina la muerte de Dios y, como sostuvo Heidegger, instala al pensamiento en el nihilismo (como lógica inherente a la historia de Occidente, sobre todo del mundo moderno) en tanto que disolución de toda instancia valorativa coagulada trascendente a lo meramente óntico⁵⁶. Ahora bien, Heidegger no estuvo dispuesto a aceptar las

⁵⁴ Ver J. Ortega y Gasset, “El sobrehombre”, en *Obras Completas*, Alianza/Revista de Occidente, Madrid, 1966, Tomo 1, p. 91-5; O. Reboul, *Nietzsche, crítico de Kant*, Anthropos, Barcelona, 1993, p. 123-143; G. Campioni, “Las ambigüedades de la liberación en la filosofía de Nietzsche”, en *ER, Revista de Filosofía*, Nº 14, Sevilla, 1992, p. 57-97; R. Safranski, “Nietzsche superhombre. Teatro de cámara o drama mundial”, en *Revista de Occidente*, Nº 226, 2000, p. 7-22 y L.E. de Santiago Guervós, “Arte y política: El dionisismo político del joven Nietzsche”, en VV.AA., *Política, historia y verdad en la obra de F. Nietzsche*, Universidad de Burgos/Huerga Fierro editores, Madrid, 2000, p. 193-218.

⁵⁵ J. Habermas, “Sobre la teoría del conocimiento de Nietzsche”, en *La lógica de las ciencias sociales*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 439.

⁵⁶ Ver M. Heidegger, *Nietzsche*, ed. cit., vol. II, p. 31 y ss.; “La frase de Nietzsche «Dios ha muerto»”, en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 157 y ss. e *Introducción a la metafísica*, Gedisa, Barcelona, 1995², p. 185-6.

consecuencias que Nietzsche deriva de tal justificación (y que hacen converger su posición con una rama esencial del pensamiento moderno)⁵⁷, a saber, que sólo en la fidelidad al sentido de la tierra, sólo en la lealtad a la inmanencia, podrán superarse las sombras amenazantes del Dios muerto y las consecuencias patológicas del nihilismo y definirse el ámbito en el que la acción, la valoración y el pensamiento se ponen conscientemente al servicio de la vida.

⁵⁷ Para Heidegger la justificación de la inmanencia no sería sino la culminación del olvido occidental del ser, agudizado en la Modernidad. Pretendiendo superar el nihilismo, tal afirmación de lo inmanente no sería sino su completamiento.