

Una propuesta de categorías orientativas sobre arte a partir de la estética de Friedrich Nietzsche

Proposal of aesthetic categories based on Friedrich Nietzsche's thought

Darío Buñuel Fanconi*
Universidad de Málaga
dariobunuel@hotmail.com

DOI: 10.5281/zenodo.3872136

Recibido: 03/11/2020 **Aceptado:** 03/03/2020

Resumen: La afirmación de Nietzsche recogida por Heidegger "el arte es la forma más transparente y conocida de la voluntad de poder" viene a subrayar que solo en el arte la voluntad de poder reconoce que nada la fundamenta. Pero resulta insuficiente para caracterizar la idea de arte que utiliza Nietzsche y consideramos que puede ser precisada. Proponemos entonces unas categorías, que aunque nunca se van a presentar de forma pura en un caso concreto, nos pueden servir para orientarnos en la compleja cuestión del arte en Nietzsche, entender el tipo de ficción por la que apuesta el autor y prevenir el relativismo estético. Estas categorías van a ser: Ficción resentida, Explícita ficción estructurante y Explícita ficción disolvente.

Abstract: Nietzsche's well-known statement collected by Heidegger "art is the most transparent and familiar form of the will to power" comes to emphasize that only in art the will to power recognizes that nothing bases it. But it is insufficient to characterize the idea of art that Nietzsche uses and we consider it can be more precisely addressed. We propose some categories, which although they are never going to be presented purely in a specific case, can help us to guide ourselves in the complex question of art in Nietzsche, understand the type of fiction that the author promotes and prevent aesthetic relativism. These categories will be: Resentful fiction, Explicit structuring fiction and Explicit dissolvent fiction.

Palabras clave: Nietzsche, arte, voluntad de poder, ficción, comunidad.

Keywords: Nietzsche, art, will to power, fiction, community.

* Español. Licenciado en Bellas Artes en la Escuela Superior de Arte y Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid. Master Oficial en Arte Contemporáneo en la Universidad Europea de Madrid. Licenciado en Antropología Social en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid. Máster Estudios Avanzados en Filosofía. Universidad Complutense de Madrid. Doctorando en Arte en la Universidad de Málaga.

1. Introducción

Partimos en este artículo de las palabras de Heidegger ya que según él, lo que el arte es para Nietzsche queda expresado en la formulación: “El arte es la forma más transparente y conocida de la voluntad de poder”¹.

No hay un sentido único para interpretar la frase pues la voluntad de poder es una de esas complejas ideas nietzscheanas en las que inevitablemente cada lector proyecta su propia fisiología dando lugar a infinitas lecturas. Precisamente la filosofía de Nietzsche defiende que esa pluralidad de lecturas no se puede detener en ningún caso y en sus textos queda ofertada de manera provocadora.

Colli es muy claro cuando defiende que debemos desechar la posibilidad de desarrollar una teoría sobre la voluntad de poder (y lo mismo sucedería con otros grandes temas nietzscheanos) porque esto exigiría una exposición deductiva que es precisamente lo que Nietzsche ha abandonado en sus obras².

Asumimos el riesgo de ofrecer una interpretación de la frase “el arte es la forma más transparente y conocida de la voluntad de poder”. Apostamos por jugar a interpretar que si la voluntad de poder empuja todas las formas, careciendo estas de fundamentación esencial, el arte³ sería la forma más transparente precisamente por

¹ HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche* (trad. Juan Luis Vermal). Ariel, Barcelona, 2000. p. 74. Un fragmento póstumo en el que Nietzsche hace esta afirmación es: “El fenómeno «artista» es además el más *transparente*: - desde él dirigir la mirada a los *instintos fundamentales* del poder, de la naturaleza, etc.! ¡También de la religión y de la moral! «el juego», lo inútil, como ideal de lo colmado de fuerza, como «infantil»”. NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos póstumos*. Vol. IV. Otoño de 1885 –otoño de 1886. 2 [130]. p. 116. Todos los fragmentos póstumos de Nietzsche que aparecerán citados provienen de la edición dirigida por Diego Sánchez Meca en cuatro volúmenes de la editorial Tecnos, estarán precedidos de la abreviatura FP y seguidos del volumen.

² “Sería vano buscar aquí el fundamento de una «teoría» de la voluntad de poder, ante todo porque no existe teoría que pueda prescindir completamente de una justificación deductiva, que está ausente aquí”. COLLI, Giorgio. *Introducción a Nietzsche*. Así habló Zaratustra I (trad. Romeo Medina). Pre-textos, Valencia, 2000. p. 120

³ “Ya no se trata de que las experiencias internas del hombre son las que condicionan el arte, sino que es la vida (en su sentido más profundo como la voluntad de poder) la única instancia metafísica experimentable, la que pone aquí

explicitar, por dejar ver, esa falta de fundamentación. Mientras otras formas de la voluntad de poder intentan justificarse como voluntad de verdad⁴ o voluntad de bien, el arte sería aquella forma que no se arma con intenciones más respetables ni orígenes más puros o fundamentados. Sería el velo que se reivindica como tal y no como representante o superficie de un fondo que hay que revelar. Así nos lo indican los marcos de los cuadros, el inicio y el fin de una obra teatral, musical o fílmica, los límites del museo o la galería, etc. Espacios delimitados para la explícita ficción.

En la estética nietzscheana, el artista concibe engaños en cuya ficción podemos creer durante un tiempo limitado. Hay que dejarse engañar para reconocer una cara en una representación bidimensional, para entregarse a una película, un cuadro o un libro. Para ver algo hay que dejarse engañar, engañarse a uno mismo⁵. Al crear tomamos elecciones artísticas que jamás producen un sentido unívoco sobre la vida y que no deben ocultar la imposibilidad de esa tarea. La creación artística es, para Nietzsche, la forma más transparente de la voluntad de poder porque cuando crea no niega el resto de formas que también habrían sido posibles. El arte no cierra el sentido sino que dispersa sentidos, ese sería el carácter de la vida y el arte en la filosofía nietzscheana, y contra lo que reacciona la moral. Tanto el arte como la moral son creaciones humanas pero los artistas impiden que las obras de arte se fosilicen y se conviertan en una nueva moral⁶ explicitando siempre que sus obras son ficciones.

las condiciones”. DE SANTIAGO, Luis Enrique. «El arte como función de la vida en Nietzsche». *Contrastes*, Vol V, Universidad de Málaga, 2000, p. 248.

⁴ “La voluntad de apariencia, de ilusión, de engaño, de devenir y cambiar es más profunda, más «metafísica» que la voluntad de verdad, de realidad, de ser: el placer es más originario que el dolor; este último no es sino la consecuencia de una voluntad de placer (- de crear, de formar figuras, de arruinar, de destruir) y, en su forma más alta, es una *especie* de placer”. FP IV. Primavera de 1888. 14 [18]. op. cit. p. 513.

⁵ “En momentos en el que el ser humano ha sido engañado, en que se ha engañado a sí mismo, en que cree en la vida: ¡oh, cómo todo eso se hincha entonces en él! ¡Qué delicia! ¡Qué sentimiento de poder! ¡Cuánto triunfo artístico en el sentimiento de poder!... El ser humano ha vuelto a ser una vez más dueño de la «*materia*» –dueño de la verdad!... Y cada vez que el ser humano se alegra, es siempre idéntico en su alegría, se alegra como artista, goza de sí mismo como poder, goza la mentira como su poder...” FP IV. Mayo –junio de 1888. 17 [3]. op. cit. p. 696.

⁶ “*L’art pour l’art*. La lucha contra la finalidad en el arte es siempre la lucha contra la tendencia *moralizante* en el arte, contra su subordinación a la moral. *L’art pour l’art* quiere decir: «¡Que se vaya al diablo la moral!»- [...] ¿qué hace todo arte?, ¿no elogia?, ¿no glorifica?, ¿no escoge?, ¿no otorga relevancia? Con todo ello

No debemos entender que estamos ante una revolucionaria y emancipadora liberación del arte. El arte siempre conoció el secreto de que no había secreto que desentrañarle al mundo. Es la vida la que resulta liberada tras la muerte de Dios porque ahora el mundo puede ser pensado como obra de arte. La estética pasa de ser una rama de la filosofía a la perspectiva filosófica que defiende Nietzsche.

Sintetizando la cuestión aún más, podemos decir que, si cualquier relación que establecemos con la vida la elaboramos a partir de interpretaciones artísticas en las que tenemos un papel creativo (no de meros espectadores o reveladores de un sentido anterior), el arte sería aquel ámbito en el que se explicita que todo es ficción y, por tanto, el más transparente. Esta idea recorrería la filosofía de Nietzsche desde su juventud con diferentes perspectivas a lo largo del tiempo. Lo podemos observar a continuación en un fragmento de 1870:

“¿Cómo surge el arte? Como medicina para el conocimiento.
La vida sólo es posible a través de imágenes ilusorias del arte.
La existencia empírica condicionada por la representación.
¿Para quién es necesaria esta representación artística?
Si lo Uno primordial necesita la apariencia, entonces su esencia es la contradicción.
La apariencia, el devenir, el placer.”⁷

Si se asume esta idea nietzscheana de que la vida funciona como el arte, creando apariencias sin referente, ya no se juzgarán las obras en base a si dicen la verdad o no, o si son útiles para el conocimiento de lo real, eso es sabido que no lo hacen. Lo que nos importa una vez deslegitimada toda supuesta voluntad de verdad o de conocimiento es lo que las obras de ficción (explícita o no, todas son ficciones) provocan en nosotros, en nuestro cuerpo, y en el mundo que creamos con él. La pregunta nietzscheana pasa a ser: ¿En qué tipo de mentira nos introduce cada ficción? Lo que preocupa a Nietzsche son los límites que cada obra nos impone, cómo nos construye, qué nos permite e impide pensar. Y, por supuesto, el hecho de

fortalece o debilita ciertas valoraciones...”. NIETZSCHE, Friedrich. Crepúsculo de los ídolos. Incursiones de un intempestivo. 24. Obras Completas. Volumen IV. p. 667. Todas las obras de Nietzsche citadas provienen de la edición dirigida por Diego Sánchez Meca en cuatro volúmenes de la editorial Tecnos, Madrid, 2011-2016. A partir de ahora se las citará con las abreviaturas que propone dicha edición.

⁷ FP I. Final de 1870-Abril de 1871. 7 [152]. op. cit. p. 195.

que todas estas ficciones son obras creadas desde una fisiología particular que se ha impuesto al resto. Aunque están ampliamente caracterizadas las ficciones que se presentan como verdad, es importante también distinguir entre diferentes tipos de explícita ficción para no vernos avocados al relativismo.

Esta interpretación que ofrecemos no clausura la cuestión, eso sería incongruente con la filosofía nietzscheana, que siempre es una invitación a la creación y el juego. Es la interpretación a partir de la cual queremos profundizar en la compleja cuestión del arte en Nietzsche. Porque creemos que la apuesta de Nietzsche no es sencillamente por el arte como explícita ficción, consideramos que se puede ser más preciso. Para ello nos hemos dotado de unas herramientas que esperamos que puedan resultar útiles para futuros trabajos.

2. Uso nietzscheano de la palabra arte y categorías que proponemos

De forma sintetizada, estas son las tres categorías que vamos a proponer, aunque advertimos que nunca se podrá encasillar a las ficciones de forma pura o permanente utilizándolas.

Ficción resentida. Aquella que se presenta como verdad, crea la ilusión de la fundamentación de la comunidad y mantiene la separación dicotómica respecto de la ficción.

Explícita ficción estructurante. Aquella que se presenta como ficción, refuerza los valores de la comunidad, juega a favor de la división dicotómica entre verdad y mentira, y por tanto, sostiene a la ficción resentida.

Explícita ficción disolvente. La que se presenta como ficción y pone en crisis las verdades, la división dicotómica y la comunidad.

Partimos de lo que hemos abordado en la introducción. Desde la perspectiva nietzscheana el conocimiento es imposible y solo tenemos experiencia de interpretaciones de hechos no-esenciales. Nos encontramos así rodeados y contruidos de ficción. No tenemos nada más puro ni cercano a la verdad, solo tenemos esta impureza más allá de la mentira y la verdad que es la creación de obras

de arte. Interpretaciones siempre humanas, demasiado humanas, que responden a nuestra fisiología y que son dependientes del equilibrio que intentamos mantener con nuestro cuerpo y, también, con el contexto comunitario que nos sostiene y del que tememos ser marginados.

“El argumento del aislamiento.- Incluso entre los más concienzudos el reproche de la conciencia es débil ante el sentimiento: «Esto y aquello va en contra de las buenas costumbres de tu sociedad». Una mirada fría, una boca contraída por parte de aquellos entre los cuales se ha sido educado son temidos hasta por el más fuerte. ¡Qué es en realidad lo que aquí se teme? ¡El aislamiento! ¡Un argumento que derriba hasta los mejores argumentos en favor de una persona o cosa! – Así habla en nosotros el instinto de rebaño.”⁸

Esta cita de Nietzsche introduce un elemento clave para poder seguir profundizando en su uso del término “arte”. Nuestras interpretaciones artísticas del mundo siempre están en tensión con la moral de rebaño⁹. Al no existir fundamentación, cada comunidad habrá establecido qué interpretaciones son correctas y cuáles deben ser sancionadas¹⁰. Por ello medimos cuidadosamente los efectos que nuestras obras pueden causar en la comunidad. El miedo al aislamiento juega un papel fundamental a la hora de crear interpretaciones sobre el mundo porque aquellos que se desvíen de los cánones interpretativos del rebaño pueden ser excluidos y señalados como locos o enfermos¹¹.

⁸ FW. 50. OC III. op. cit. p. 765.

⁹ “La *moral* es esencialmente el medio de hacer que algo permanezca por encima del individuo, o más bien, *esclavizando* al individuo”. FP IV. Otoño de 1885 – otoño de 1886. 2 [182]. op. cit. p. 132.

¹⁰ “¡Qué sentimiento de libertad hay en sentir, como sentimos nosotros, espíritus liberados, que *no* estamos sujetos a un sistema de «fines»! ¡Igualmente, que los conceptos «recompensa» y «castigo» no tienen su sede en la esencia de la existencia! ¡Igualmente que la acción buena y la acción mala pueden llamarse buena y mala no en sí, sino solo bajo la perspectiva de las tendencias de conservación de ciertos tipos de comunidades humanas! ¡Igualmente que nuestros arreglos de cuentas sobre el placer y el dolor no tienen ningún significado cósmico, y mucho menos metafísico!-“ FP IV. Otoño de 1885 – otoño de 1886. 2 [206]. op. cit. p. 138.

¹¹ “A aquellos hombres *que de algún modo me importan* les deseo sufrimiento, abandono, enfermedad, maltrato, humillación, - deseo que no les sean

Para la protección de las verdades en las que se sustenta una comunidad, Nietzsche nos dice que se construye un doble muro.

“frente a eso se coloca un doble muro, 1) la *revelación* 2) la *tradición*.

Ambas son mentiras santas: el estamento inteligente que las ha inventado las comprende tan bien como Platón las comprendía.

La *revelación*: es la aseveración de que la razón de aquellas leyes no es de origen humano, no ha sido buscada y encontrada con lentitud y fallos, sino que ha sido comunicada de una sola vez por la *divinidad*...

La *tradición*: es la aseveración de que ya habría sido así desde tiempos antiquísimos. En suma, una falsificación por principio de la historia entera de un pueblo.”¹²

El artista que genere *explícita ficción disolvente* respecto de los fundamentos de la comunidad va a jugar siempre, en cierta medida, al choque contra estos dos muros: el origen divino de ciertas leyes esenciales de una comunidad, y las tradiciones. Ambas apelan a los orígenes de la comunidad y a su proyección hacia el futuro, es decir, aquello que consideran que no debe cambiar para sostenerse en el tiempo.

Recordemos que en ambos casos se trata de ficciones comunitariamente aceptadas y que se introducen en los individuos hasta configurar la interpretación de su propio cuerpo y su identidad. Ficciones que se presentan como verdades reveladas y fundamentadas.

Pero cuando nos encontramos frente a una obra de *explícita ficción*, es decir, aquellas que nos advierten de que nos están mintiendo y que por ello serían la forma más transparente de la voluntad de poder, también podemos analizar la relación que establecen con la comunidad. No solo las ficciones que se presentan como verdad pueden estar al servicio de la moral de rebaño, también lo pueden estar las explícitas ficciones. Las hay que sirven para reforzar los relatos míticos que mantienen unida a una comunidad, ficciones que buscan estabilizar las relaciones e impedir el cambio.

desconocidos el profundo desprecio de sí, el martirio de la desconfianza respecto de sí, la miseria del vencido: no tengo compasión con ellos, porque les deseo lo único que hoy puede demostrar si alguien tiene o no valor, - *que se mantenga firme*... No he conocido aún ningún idealista, pero sí muchos mentirosos - -". FP IV. Otoño de 1887. 10 [103]. op. cit. p. 330.

¹² FP IV. Primavera de 1888. 14 [213]. op. cit. p. 613

Es decir, que aun presentándose como explícita ficción, siendo transparentes al respecto de su falta de fundamentación, pueden fomentar, reafirmar, consolidar desde la ficción a esas otras ficciones que se presentan como verdades inmutables, fundadoras de identidad, de sentido, de origen. Consideramos que es importante señalar que la forma más transparente de la voluntad de poder no es esencialmente problemática o desestabilizadora para las comunidades, para los “rebaños” en terminología nietzscheana. Los relatos de explícita ficción pueden ser estructurantes y unir tanto como las pretendidas verdades.

Nietzsche no se refiere a este tipo de explícita ficción cuando habla de arte. Comúnmente usamos la misma palabra en cualquier caso tanto para aquellas obras polémicas que desestabilizan los consensos, que son perseguidas o censuradas por las comunidades, como para las que congregan a millones de felices espectadores a su alrededor que se reconocen a sí mismos, y los unos a los otros, en su aprobación de la experiencia con esa obra. Pero, para Nietzsche, el arte es una *explícita ficción disolvente* que hace entrar en crisis las *ficciones resentidas*, las que son asumidas gregariamente por la comunidad y que con el tiempo se han sacralizado, entre las que está la constitución misma del sujeto. Estas explícitas ficciones que atacan los valores, las leyes, o la jerarquía de los mismos dentro de una comunidad, suponen una amenaza para la continuidad de la comunidad.

“Hay que pensar y escribir, en particular de la amistad, contra el gran número. Contra los más numerosos que conforman la lengua y legislan sobre su uso. Contra la lengua hegemónica en lo que se llama el espacio público. Si hubiese una comunidad, incluso un comunismo de la escritura, sería en primer lugar con la condición de hacer la guerra a aquellos que, el mayor número, los más fuertes y los más débiles a la vez, forjan y se apropian de los usos dominantes de la lengua—quedando abierta la cuestión de saber si la fuerza mayor, en una palabra la hegemonía y la dinastía, está del lado del mayor número; y si, como siempre según Nietzsche, la mayor fuerza no está del lado del más débil.”¹³

¹³ DERRIDA, Jaques. *Políticas de la amistad* (trad. Patricio Peñalver y Francisco Vidarte). Trotta, Madrid, 1998. p. 89.

Derrida comparte aquí la lectura de Nietzsche sobre cómo las leyes que rigen el lenguaje están impuestas por los más débiles, que son los más numerosos (y basan su fuerza en el número), e intenta imaginar una posible comunidad “contra el gran número”. En Nietzsche se puede rastrear esta misma intención de crear siempre a la contra del gran número y de considerar más fuertes a los más solitarios. Pero en su obra nos queda la duda de si esta búsqueda solo se plantea para crear un horizonte de explícita ficción que haga soportable la soledad y no como una meta alcanzable. Así es como parece vivir Zarathustra, siempre a la espera de nuevos oídos¹⁴.

Creemos que el Zarathustra es la obra más adecuada para entender por qué tipo de explícitas ficciones apuesta Nietzsche. A continuación analizaremos brevemente algunos de sus elementos porque consideramos que ayudan a defender nuestra argumentación.

Desde el título *Así habló Zarathustra* (no “Así habló Nietzsche”), nos introducimos en el campo de la explícita ficción, sabemos que nos encontramos ante una obra más allá de cualquier lógica demostrativa porque sus afirmaciones no son falsables, una obra de arte no se comprueba. Su subtítulo contiene también una bomba de sentidos: “Un libro para todos y para nadie”. Esto evoca múltiples imágenes de las que es imposible recoger la totalidad. Sin duda se encuentra la idea de que la obra es universal y, al mismo tiempo, solo válida para sí misma. También invita a pensar que ha sido escrita para “todos”, cuando esos “todos” aún no existen (quizá nunca hagan) suponiendo en ese caso la idea de la soledad del artista. El artista puede estar creando una obra que potencialmente es para todos cuando no hay nadie para participar en ella.

Estos juegos en el título de la obra se amplifican cuando entramos en contacto con la figura de Zarathustra y la relación que establece con todos aquellos que quieren seguirle.

¹⁴ “¡Bien! El león ha llegado, mis hijos están cerca, Zarathustra está maduro, mi hora llegó”. Za. El signo. OC IV. op. cit. p. 278. Esto dice Zarathustra en una de las últimas líneas del último capítulo del libro. Sus hijos siempre están cerca, pero nunca llegan, sus seguidores aparecen y desaparecen sin dar explicaciones, nunca encuentra una comunidad en la que asentarse.

“«Este —es ahora mi camino,— ¿cuál el vuestro?», así respondí a quienes me preguntaron «por el camino». ¡El camino, ciertamente, —no existe!»¹⁵.

Esta cita se puede enlazar directamente (utiliza la misma metáfora del camino) con otra en la que Nietzsche habla de la relación que mantiene con su obra, una filosofía que no nos recomienda.

“¡No creáis que os incitaré a los mismos riesgos! O siquiera a la misma soledad. Porque quien anda su propio camino no encuentra a nadie: ésa es la consecuencia de los «caminos propios». Allí nadie viene en «ayuda», y tiene que arreglárselas solo con todo el peligro, el azar, la maldad y el mal tiempo que se le venga encima.»¹⁶

El riesgo de la soledad aparece en esta cita como uno de los mayores peligros para los que trabajan con *explícitas ficciones disolventes*. Con su poder débil (ya que muestra su falta de fundamentación) y su duración limitada implícita, la obra de arte por la que aboga Nietzsche siempre tiene consecuencias trágicas¹⁷ para el artista. Él mismo como obra de arte está en juego. Si la obra no implica riesgos para aquellos que participan en ella, sería sintomático de que la obra es complaciente con la moral

¹⁵ Za. Del espíritu de la pesadez. OC IV. op. cit. p. 192.

¹⁶ FP IV. Otoño de 1885 — otoño de 1886. 2 [186]. op. cit. p. 133. Este fragmento parece estar en conversación directa con esta cita de Bataille: “Pero intentar, como él pedía, seguirle es abandonarse a la misma prueba, al mismo extravío que él”. BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte*. (trad. Fernando Savater). Taurus, Madrid, 1972. p. 13.

¹⁷ Sobre la voluntad de poder, la vulnerabilidad a la que nos aboca y su relación con el sentimiento trágico nos dice Rampérez: “Por eso la *voluntad de poder* se convertirá en el Nietzsche maduro en propuesta central: una voluntad, un querer, que efectivamente quiera, que no niegue su propio querer, y se empeñe, de modo absurdamente optimista, en *poder* y *decidir* allí donde *sospecha que ni el poder ni la decisión están en sus manos*, y que en eso exactamente reside la tragicidad de una vida atravesada y abierta desde dentro de sí por la incertidumbre y por el tiempo. [...] Apariencia y tiempo, pues, atraviesan la vida, y con este gesto nos desposeen de ella: me hacen a mí personaje de un teatro que no es el mío, abren mi voluntad más allá de sí misma haciéndome querer y sufrir al mismo tiempo cada instante. Querer y sufrir al mismo tiempo y por lo mismo (experiencia exactamente sublime). A eso, no a otra cosa, apunta el destino trágico: la desposesión, la vulnerabilidad querida y amada, el velo de incertidumbre que se abre y se cierra sobre cada decisión”. RAMPÉREZ, Fernando. «El velo, la apariencia y algo demasiado grande», HYBRIS, 5, Cenaltes, 2014. pp. 37-56.

mayoritariamente instaurada. La identidad de los individuos es una de las ficciones estructurantes mejor asentadas, y perderla uno de los chantajes más agresivos de la moral de rebaño contra los creadores de *explícitas ficciones disolventes*.

Trabajar explícitamente desde la falsedad artística, como hace Nietzsche en el Zaratustra, conlleva desterrar la “fe en el ideal”¹⁸ pues todo lo que allí se dice lo dice Zaratustra, un personaje de ficción, y por tanto es falso. Nietzsche trata el abandono de la “fe en el ideal” como una cuestión de valentía/cobardía. Su ruptura con las anteriores formas filosóficas es un acto de valentía rodeado del riesgo (entre otros) de que la obra vuelva a ser reintroducida en las categorías pre-existentes o que no se la admita dentro de la filosofía. Es el riesgo de toda obra de *explícita ficción disolvente*, quedar en los márgenes, desencajada.

Ese paso hacia la explícita ficción en el *Zaratustra* se puede apreciar también si atendemos a sus diferencias con *La gaya Ciencia*. El cambio está ampliamente estudiado¹⁹ y lo vamos a tratar aquí con algunos ejemplos clave. Temas tan significativos en el Zaratustra como la muerte de Dios (FW. 108) o el Eterno Retorno (FW. 341) aparecen en *La Gaya Ciencia* antes que en el *Zaratustra*. Además del propio Zaratustra (FW. 342) y sus animales (FW. 314) ¿Cuál es la novedad en *Así habló Zaratustra*? Formulado de otro modo: ¿cuál es la necesidad de escribir el Zaratustra si todos sus grandes temas ya aparecen en *La Gaya Ciencia*?

¹⁸ “-¿Cuánta verdad soporta, a cuánta verdad se *atreve* un espíritu? Este fue convirtiéndose para mí, cada vez más, en el auténtico criterio de valor. El error (-la creencia en el ideal-) no es ceguera, el error es *cobardía*...”. EH. Prólogo. 3. OC IV. op. cit. p. 782.

¹⁹ A este respecto, la obra de referencia es la de KOFMAN, Sarah. *Explosion I y Explosion II*. Galilée, París, 1992 y 1993 respectivamente. Y como ejemplo extraemos esta cita: “La Gaya Ciencia puede ser comprendida como un parto parcial de Zaratustra, en ofrenda y atrevimiento, en promesa de un niño completo de la misma tonalidad que el embrión: el deseo fundamental de Nietzsche – propio de un pathos trágico- se expresa completamente, como en esa otra obra concebida durante la gestación, una obra musical, «Himno a la vida». El pathos del «sí» a todas las cosas – pathos dionisiaco o trágico- será a partir de ahora por excelencia el suyo: él será habitado por Dionisos. Nietzsche dice con antelación que este himno a la vida será cantado más adelante en su memoria, más adelante, cuando un cierto número de orejas sean capaces de entender lo que él es y a lo que se atrevió...”- KOFMAN, Sarah. *Explosion II* (la traducción es nuestra). op.cit. p. 252

La filosofía nietzscheana aparece tratada en el *Zaratustra* con un estilo literario distinto, con otra forma, y esto, desde el punto de vista nietzscheano, que siempre se preocupa por el estilo, tiene que ver inseparablemente con el fondo. *Zaratustra* no avanza en los temas nietzscheanos que se han ido elaborando los años anteriores. La velocidad con la que Nietzsche escribió el *Zaratustra* (sobre todo el primer libro) ampara la tesis de que las ideas ya se encontraban allí, que estas se habían gestado desde hacía tiempo, y por eso el “parto”²⁰ de Zaratustra fue rápido. La diferencia del *Zaratustra* consiste en darse explícitamente como ficción²¹. Lo que se dice en ese libro lo dice Zaratustra, y siempre nos queda la duda de si Nietzsche suscribe todas sus palabras.

Nuestra interpretación es que el *Zaratustra* es una obra en la que los conceptos/metáfora filosóficos que propone Nietzsche y la forma de presentarlos son inseparables, una conjunción que en textos anteriores se mostraba sugerentemente desquiciada. La filosofía nietzscheana que se presenta en forma aforística parece una tormenta de contradicciones y atentados al lenguaje de todo tipo. En el *Zaratustra* esas ideas echan a andar o, si se prefiere, a bailar, como obras de *explícita ficción disolvente* más allá de la verdad, la falsedad o la contradicción. La contradicción y la inversión en sus aforismos anteriores eran un recurso estilístico buscado para hacer saltar la lógica. Si imaginamos, como se propone en la correspondencia de Nietzsche, que “los comentarios” (las obras anteriores al *Zaratustra*) se han escrito antes que la obra²², podemos pensar que el arte ha contaminado desde siempre la

²⁰ “Si ahora quiere volver a pensar un momento en *La gaya ciencia*, se reirá al ver con cuánta seguridad, incluso *impudentia*, se «anuncia» en ella *el parto inminente*”. NIETZSCHE, Friedrich. Correspondencia. Volumen IV. 405. A Heinrich Köselitz, 21 de abril de 1883. p. 348. Todas las cartas que vamos a citar provienen de la edición dirigida por Luis Enrique de Santiago. Volumen IV (enero de 1980 – diciembre 1884). Traducción, introducción, notas y apéndices de Marco Parmeggiani. Trotta, Madrid, 2010.

²¹ “Es lo que se da explícitamente como interpretación lo que puede aspirar a valer como perspectiva «sana», y no ciertamente las interpretaciones camufladas de enunciados metafísicos sobre la estructura eterna de las cosas”. VATTIMO, Gianni. *Introducción a Nietzsche* (trad. Jorge Binaghi). RBA, Barcelona, 2012. p. 129.

²² “¡He desafiado a todas las religiones y he escrito un nuevo «libro sagrado»! Y, dicho con toda seriedad, es un libro tan serio como cualquier otro libro sagrado, aunque introduzca la risa en la religión. [...] La observación que está en la mitad de la postal es *acertada*. - En efecto, he conseguido «realizar» la acrobacia (y la

escritura nietzscheana, que la multiplicidad simultánea de sentidos que alumbra se debe a que contiene siempre la agitada promesa del Zaratustra.

Sus ideas precisaban una expresión que las fuerzas solo pueden experimentar desplegando de forma transparente su voluntad de poder. La receta que Nietzsche elabora para que estas fuerzas se independicen del aval metafísico es su presentación explícita como ficciones. Recordemos que el título actúa como advertencia artística, es un marco.

Si atendemos a todos los consensos contra los que colisiona el Zaratustra, desde su título, su forma o la relación que el propio Zaratustra establece con los personajes que se encuentra, creemos que se puede apreciar el tipo concreto de explícita ficción por la que apuesta Nietzsche. Cuando Nietzsche habla de arte busca obras de este tipo, lo que hemos decidido caracterizar como *explícita ficción disolvente*. Con nuestra lectura no pretendemos negar otras muchas posibles, solo advertir que el arte ha sido repensado por Nietzsche, que debemos ser sensibles a su uso del término que permite establecer diferencias para no caer en un relativismo estético.

El arte para Nietzsche siempre tiene un carácter creativo y destructivo al mismo tiempo, está en continuo movimiento, al igual que la vida, y busca amplificar ese movimiento desestabilizando a aquellos que pretenden contemplarla reposadamente²³. Nietzsche siempre atribuye al arte esta capacidad explosiva y dinamizadora, y quizá la obra de arte más disolvente sea su conocida expresión “Dios ha muerto”. Con ella Nietzsche pretende haber realizado la más extrema obra *desfundamentadora* de la historia de la filosofía occidental. Es la expresión de su lucha contra la resurrección, sea desde el ámbito que sea, de las seguridades que se han perdido.

necesidad) de escribir los comentarios antes del texto.” NIETZSCHE, Friedrich. Correspondencia. IV. 404. A Malwida von Meysenbug 20 de abril de 1883. op. cit. p. 348.
²³ “«Esto sería para mí lo más preciado, – así se seduce a sí mismo el seducido – amar la Tierra como la ama la Luna y saborear su belleza solo con los ojos. Y la inmaculada comprensión de todas las cosas significa para mí no querer nada de las cosas salvo poder yacer ante ellas como un espejo de cien ojos». - ¡Oh sensibles hipócritas, lascivos! Os falta la inocencia en el deseo: ¡por eso calumniáis ahora contra el deseo! ¡En verdad, no amáis la tierra como creadores, engendadores, alegres de devenir!». Za. De la inmaculada comprensión. OC IV. op. cit. p. 145.

Joan B. Llinares hace un resumen acertado del tipo de ficción²⁴ que intentamos definir.

“En este criterio se llega a notar la antropología de fondo que Nietzsche suscribe, a saber, la intuición antes que el esquematismo, la pulsión como más radical y originaria que la razón, la innovación como infinitamente más joven que la convención, la metáfora como más valiosa y alegre que el concepto, la fantasía entendida como más intrínsecamente humana que la lógica, el riesgo como más fecundo que la acomodación.”²⁵

No se trataría por tanto de cualquier tipo de ficción, sino de aquella que contenga características como las que apunta Llinares: intuición, pulsión, innovación, riesgo, etc. Por eso defendemos que cuando Nietzsche hace uso de la palabra arte está refiriéndose a lo que hemos decidido llamar *explícitas ficciones disolventes* (podrían ser desestructurantes, desestabilizadoras, críticas...) porque emplear la palabra “arte” podría dar lugar a equívocos.

En el uso común del lenguaje designamos como “arte” a obras que, en el contexto nietzscheano de lucha por la defundamentación de toda verdad no lo son porque en muchas ocasiones se trata de obras de explícita ficción al servicio de la cohesión de la comunidad. Habitualmente llamamos “arte” a obras que están etiquetadas, cartografiadas, que obedecen cánones, que se integran cómodamente en el mercado, se mueven a través de canales desbrozados, se consumen en instituciones predeterminadas, etc. Nos referimos a ellas en este artículo como *explícita ficción estructurante*. Son aquellas obras que, aun desde la explícita ficción, sirven para reforzar la división dicotómica entre verdad y mentira, y fortalecer la cohesión de la comunidad y de cada sujeto. Las *explícitas ficciones estructurantes* están controladas, estabilizadas, ordenadas, y la comunidad procura mantenerlas inalteradas en el

²⁴ Apuntamos a este respecto que Nietzsche no distingue en su filosofía entre ficción y mentira porque no hace el juicio moral de asociar a la mentira con el bien o el mal, de hecho, juega continuamente con la palabra “mentira” y con la idea de que las interpretaciones, que siempre son “falsas”, sean necesarias para la vida.

²⁵ LLINARES, Joan B. «¿Es el arte sólo cosa del pasado? Sobre la muerte del arte y su indomable vitalidad en el joven Nietzsche». *Logos*, núm. 2, 2000. pp. 119-151.

tiempo con diferentes estrategias adaptativas²⁶. La aspiración a mantenerse estáticos en el tiempo es una diferencia fundamental entre los valores hasta ahora establecidos y la transvaloración que propone Nietzsche, que debe estar en continuo cambio (de ahí que su apuesta siempre sea por las ficciones que evidencian y promueven la inestabilidad).

Por supuesto, todo tipo de matices, interpretaciones y discusiones quedarían abiertas a la hora de juzgar una ficción como estructurante o disolvente, y nunca encontraríamos ejemplos puros de un caso o de otro, pues se mezclan indefectiblemente. Esto es importante, la disputa sobre si una ficción es estructurante o disolvente no se resuelve de una vez y para siempre, no depende exclusivamente de la forma y el contenido de la obra, y no existe una división pura en ningún caso. Una misma obra puede ser estructurante o disolvente dependiendo del contexto.

Para Nietzsche, si una ficción no resulta incómoda para la comunidad, no es arte. Y si la comunidad consigue re-integrarla, asumirla como propia y volver a encerrarla en un lugar donde no supone un peligro, la obra habrá sido neutralizada. Puede suceder que las obras de *explícita ficción disolvente* resulten críticas y peligrosas para la comunidad durante un determinado periodo de tiempo y luego sean absorbidas, domesticadas y encerradas en zoos de lenguaje. La Historia y la Historia del Arte han sobrevivido asumiendo obras que en un principio eran letales para sus fines y han conseguido amaestrarlas con todo tipo de estrategias o tergiversaciones.

Los artistas nietzscheanos no recorren caminos que ya han sido neutralizados. Su arte nunca debe servir de medicina o refugio. Así entendemos por qué Nietzsche no ofrece recetas estilísticas a seguir, pues no considera que una forma pueda resultar siempre disolvente o estructurante por sí misma independientemente de su contexto. Su estética carece de leyes²⁷. Pero siempre está de parte de aquellos que

²⁶ Consideramos que esto es precisamente lo que termina repugnando a Nietzsche de Wagner, que se convierte en “amable” o incluso “útil” para la sociedad alemana de su época.

²⁷ Aquí coinciden de nuevo Nietzsche y Derrida. Además en la siguiente cita creemos que Derrida ofrece una interesante reflexión sobre por qué es preferible carecer de leyes: “2. Después, en segundo lugar, la responsabilidad de lo que queda por decidir o por hacer (en acto) no puede consistir en seguir, aplicar, realizar una norma o una regla. Allí donde dispongo de una regla determinable, sé lo que hay

tienen la fuerza suficiente como para vivir al margen del rebaño, atacar al rebaño, reírse de las verdades o de los pastores²⁸. Como hemos visto, la única constante que encontramos es que Nietzsche valora como más fuertes a aquellos que asumen la soledad (y la enfermedad) a la que les condenan sus juegos con *explícitas ficciones disolventes*.

Nietzsche no ofrece recetas ni cánones estéticos porque, como Zaratustra, no pretende convertirse en pastor de nuevos rebaños sino alejar a muchos del rebaño. No apuesta por seguir la receta de otro, ya que considera que eso es aplicar, para casos que son siempre excepcionales y diferentes, una misma ley. Para Nietzsche, si actuamos de esa manera, estamos obediendo la moral de rebaño, tanto si creamos explícitas ficciones como *ficciones resentidas* que se pretenden fundamentadas. Solo habría decisiones artísticas cuando no hay cálculo posible. Las leyes solo se deben entender como materiales con los que trabajar, pero no deben determinar los resultados: esa es la manera en la que los artistas elaboran sus obras. El artista que quiere decir sí a la vida asume que la comunidad le afecta, le transforma, y él va a responder reelaborando esas leyes contra la comunidad, aunque esto pueda condenarle a la soledad.

Si la forma de trabajar de los artistas parece desoladora, debemos tener en cuenta que no hemos perdido la seguridad que teníamos, estamos dejando de escondernos ante una inseguridad que nos ha acompañado siempre. No es tranquilizador, pero según Fernando Rampérez siempre hemos estado en esta misma situación.

“Pero es que, además, es mentira: ninguna ética, ninguna política, han dicho realmente qué hay que hacer. Ninguna teoría de la

que hacer y, desde el momento en que semejante saber dicta la ley, la acción sigue al saber como una consecuencia calculable: se sabe qué camino coger, ya no se duda, la decisión ya no decide, está tomada de antemano y, por consiguiente, de antemano anulada; se despliega ya, sin tardanza, en el presente, con el automatismo que se les atribuye a las máquinas. Ya no hay lugar para ninguna justicia, ninguna responsabilidad (jurídica, política, ética, etcétera)”. DERRIDA, Jaques. *Canallas* (trad. Cristina de Peretti). Trotta, Madrid, 2005. p. 108.

²⁸ “¡Zaratustra no debe convertirse en el pastor y el perro de un rebaño! Para esto vine – para apartar a muchos del rebaño. El pueblo y el rebaño habrán de encolerizarse con Zaratustra: Zaratustra será llamado bandido por los pastores.” Za. Prólogo de Zaratustra. 9. OC IV. op cit. p. 80.

interpretación ha dicho nunca cómo interpretar, ni cuál es la interpretación justa. Y no lo dicen, aunque dicen decirlo, precisamente para no acabar nunca con el chantaje: te prometen darte fundamentos para decidir, interpretar y actuar; te prometen buena conciencia si sigues esos procedimientos; y luego te abandonan en el instante sin fondo de la decisión, pero cargan sobre tus hombros la culpa de ese abandono. La culpa, precisamente, es el único resultado.»²⁹

Las obras de *explícita ficción disolvente* no prometen soluciones tranquilizadoras, nos exponen a la intranquilidad que no se puede eludir. Como reconocen no ofrecer ningún criterio o modelo justificable al que atenerse, no nos someten a ese chantaje y a esa culpa, siempre gregaria, de la que nos habla Rampérez en esta cita. La incertidumbre y la incomodidad acompañan siempre al artista nietzscheano. Esto asegura que no se da lugar a una comunidad o a una moral, que el artista no se convierte en pastor, pues es imposible chantajear a los participantes en una obra de *explícita ficción* si esta es disolvente de ideales como: verdad, Dios, esencia o identidad.

Entendemos que estas diferenciaciones son útiles para no vernos arrastrados a un relativismo estético en el que cualquier *explícita ficción* nos imposibilite producir una crítica. Aunque se presente con transparencia como ficción, la obra no se da en la nada, se da en un contexto del que extrae sus formas, y mantiene una relación con una comunidad. La pregunta que podemos plantearnos es si consideramos más disolvente o estructurante la propuesta artística en ese momento y contexto concretos. No llegaremos a afirmar que una obra se puede adscribir totalmente a uno de los dos grupos, sino que se abrirá una situación de crítica en la que intentaremos determinar qué deudas se mantienen con la comunidad y qué pilares constitutivos se amenazan. Entonces quizá podremos opinar sobre si la obra resulta eminentemente *disolvente* o *estructurante*. Lo que sí sabemos es que tanto Nietzsche como Zarathustra repudian las seguridades, la estabilidad condescendiente, la complacencia con la mayoría. Buscan siempre el acrecentamiento de las tensiones, los riesgos de aquel que no teme la posibilidad de ser condenado al ostracismo.

²⁹ RAMPÉREZ, Fernando. «El cuádruple principio de razón suficiente». Epílogo en DERRIDA, Jacques. *Prejuzados ante la ley*, Avarigami, Madrid, 2011. p. 82.

3. Conclusiones

Para Nietzsche las interacciones en la vida se realizan a través de ficciones, pero también es contrario a toda igualación. Hemos desarrollado herramientas propias para analizar tipos de ficciones, aunque siempre hemos aclarado que estas no se van a poder clasificar de forma pura. Hemos diferenciado entre *ficción resentida* (verdad), *explícita ficción estructurante* y *explícita ficción disolvente*. También hemos señalado que las obras no se pueden adscribir a cada una de estas tipologías atendiendo a sus formas. La misma obra puede transitar de uno a otro papel dependiendo del contexto.

Con estas herramientas hemos analizado la compleja relación entre arte y conocimiento. En la filosofía nietzscheana, la verdad es una convención comunitaria sacralizada³⁰, y la explícita ficción puede ejercer una fuerza disolvente o estructurante. Hemos propuesto la interpretación de las obras a las que Nietzsche se refiere como arte, como aquellas explícitas ficciones disgregadoras de la comunidad, un disolvente de las pretendidas verdades fundamentadas y, por tanto, siempre un peligro para ellas. Ahora bien, también hemos visto que el artista juega con las verdades y las ficciones estructurantes de la comunidad; ni crea de la nada, ni experimenta una libertad absoluta, ni vive en un más allá al margen de la comunidad.

Las obras, tanto si atacan como si refuerzan la moral de rebaño, no serían en ningún caso puramente libres, pues nada existe fuera del campo de fuerzas en disputa. Expresado de forma más concisa: las obras de arte no surgen libremente *ex nihilo*. Todas las obras están condicionadas por la moral, ya sea fundamentándola o disolviéndola, pero no son totalmente libres. Crear libremente es una abstracción idealista que presupone un espacio y un cuerpo inertes. Se crea desde un cuerpo vivo y en este mundo en movimiento y, por lo tanto, la creación está condicionada y en tensión con este mundo y el cuerpo que crea.

³⁰ “La relación existente entre los conceptos, o las palabras, y las cosas que designan, es una relación convencional, fijada dogmáticamente para nombrar de una manera esquemática y generalizadora lo que no es susceptible de generalización ni de esquematización”. SÁNCHEZ MECA, Diego. «Arte y metafísica en Zambrano y Nietzsche». *Aurora: papeles del seminario María Zambrano*. núm. 10, 2009, pp. 87-96.

Para Nietzsche, el arte toma partido por la vida en contra de la moral. La *explícita ficción disolvente* mantiene abierto el espectro de lo posible atacando las siempre restrictivas y dicotómicas valoraciones morales. El arte no es ajeno a la moral porque nada se crea al margen de la moral, pero siempre debe mantener con ella esa incómoda situación crítica en la que verdad/mentira, bien/mal, bello/feo se reproblematican, vuelven a ponerse en juego en vez de solidificarse.

La verdad, para Nietzsche, exige la humillación del que se somete ante algo más grande que él. Ante una verdad solo puede haber reconocimiento y sumisión, y cuando se la reconoce, se accede a una comunidad. Someterse a verdades y crear una clara división entre verdad y mentira es el comportamiento que exige la moral de rebaño. La *ficción resentida* (verdad) no aspira a hacer desaparecer la ficción, como se nos ha planteado siempre de forma dicotómica, sino a mantenerla reforzando el valor jerárquico superior de la verdad para que toda ficción resulte siempre estructurante. La verdad necesita ficción domesticada para seguir manteniendo el chantaje comunitario. Como hemos visto Nietzsche mezcla como un niño elementos que según la jerarquía establecida eran distintos: metafísica, ciencia, historia, religión, etc., todos son para él enquistamientos de ficciones tomadas por verdades, y son sintomáticas del resentimiento a la vida. No le interesan tanto los diferentes sistemas de fundamentación como el hecho de que el mecanismo siempre sea el mismo. Allí donde se afirma una verdad, y como consecuencia se congrega una comunidad, Nietzsche no solo sospecha, bombardea.

Aquel que bombardea con sus obras de arte las verdades y la gramática que compacta a la comunidad, es rechazado. El propio Nietzsche lo experimentó tras la recepción de *El nacimiento de la tragedia*. Si tenemos esto presente mientras viajamos con Zaratustra por su texto, leeremos de otra manera las complejas relaciones que mantiene con los que le rechazan y los que quieren seguirle.

Nietzsche promueve una forma de entender el arte, las explícitas ficciones que se enfrentan a la moral de rebaño (disolventes). Esas obras están a nuestro nivel, están creadas por artistas. Participar en ellas exige entrar en contacto con la ausencia de fundamentación, nos ponen en contacto con la inestabilidad y el devenir de la vida, algo que las comunidades no toleran, ya que imposibilita el establecimiento de una jerarquía eterna fundamentada.

Referencias

BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte* (trad. Fernando Savater). Taurus, Madrid, 1972.

COLLI, Giorgio. *Introducción a Nietzsche*. (trad. Romeo Medina). Pre-textos, Valencia, 2000.

DERRIDA, Jaques. *Políticas de la amistad* (trad. Patricio Peñalver y Francisco Vidarte). Trotta, Madrid, 1998.

DERRIDA, Jaques. *Canallas* (trad. Cristina de Peretti). Trotta, Madrid, 2005.

DE SANTIAGO, Luis Enrique. «El arte como función de la vida en Nietzsche». *Contrastes*, Vol V, Universidad de Málaga, 2000. pp. 244-262.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche* (trad. Juan Luis Vermal). Ariel, Barcelona, 2000.

KOFMAN, Sarah. *Explosion I. De l'«Ecce Hommo» de Nietzsche*. Galilée, París, 1992.

KOFMAN, Sarah. *Explosion II. Les enfants de Nietzsche*. Galilée, París, 1992.

LLINARES, Joan B. «¿Es el arte sólo cosa del pasado? Sobre la muerte del arte y su indomable vitalidad en el joven Nietzsche». En *Logos*, núm. 2, 2000, pp. 119-151.

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos póstumos. Vol. I-IV*. (Ed. Diego Sánchez Meca). Tecnos, Madrid. 2006-2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras completas* (Ed. Diego Sánchez Meca). Tecnos, Madrid. Vol. I-IV. 2011-2016

NIETZSCHE, Friedrich. *Correspondencia*. (Ed. Luis Enrique de Santiago). Vol. IV. Trotta, Madrid, 2010.

RAMPÉREZ, Fernando. «El cuádruple principio de razón suficiente». Epílogo en DERRIDA, Jaques. *Prejuizados ante la ley*, Avarigami, Madrid, 2011.

RAMPÉREZ, Fernando «El velo, la apariencia y algo demasiado grande». En *HYBRIS*, nº 5, Cenaltes, 2014. pp. 37-56.

SÁNCHEZ MECA, Diego. «Arte y metafísica en Zambrano y Nietzsche». En *Aurora: papeles del seminario María Zambrano*. núm. 10, 2009.

VATTIMO, Gianni. *Introducción a Nietzsche* (trad. Jorge Binaghi). RBA, Barcelona, 2012.