

[Trabajo seleccionado por el Centro de Investigación Filosófica JFM como el mejor trabajo del curso 2013-2014 realizado por un Joven Filósofo de Málaga]

*Nietzsche en las vanguardias*¹

Nietzsche in the avant-garde

ANA MARÍA DE LA FUENTE TEIXIDÓ

UNED (España)

RESUMEN

Las vanguardias artísticas nacieron insertas en un mundo de cambios para destronar un sistema de órdenes que estaban en decadencia. En los inicios del XX se experimentó la primera gran crisis del canon estético que hasta entonces definía el arte, los vanguardistas lo cuestionaron provocando la ruptura del discurso narrativo tradicional y lo reinventaron hasta convertirlo en uno de los pilares del mundo contemporáneo, abriendo una puerta desde lo imposible a lo posible. Como se verá en este artículo, debido a su sentido crítico, la obra de Nietzsche fue capaz de anticipar las coordenadas generales de las vanguardias con los ejes de su pensamiento: el nihilismo, la dicotomía dionisiaca/apolínea y la voluntad de poder como conceptos clave para comprender su génesis, el proceso de acción artística y su sentido. Para ello se recorrerá su obra en sus distintas etapas, y se interrelacionarán con las vanguardias, especialmente con el dadaísmo y el surrealismo.

Claridades. Revista de filosofía, 6 (2014), pp. 114-129

ISSN: 1889-6855 ISSN-e: 1989-3787 DL: PM 1131-2009

Asociación para la promoción de la Filosofía y la Cultura (FICUM)

1 Para la elaboración de este estudio se ha utilizado el siguiente material bibliográfico fundamental: CASULLO, Nicolás, y otros: *El tiempo de las vanguardias artísticas y políticas Itinerarios de la modernidad*; DANTO, Arthur: *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 2002; FERRATER MORA, José: *Diccionario de filosofía*. Barcelona: ARIEL, 2009; JIMENEZ, JOSE: *EL SURREALISMO Y EL SUEÑO*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, 2013; MARCHAN FIZ, Simón y otros: *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: ITSMO 2009; PUELLES ROMERO, Luis: *La filosofía en la exigencia de pensar las artes*. Taula quaderns de pensaments n° 38 2004 pags 27 al 38; VATTIMO, G. “La voluntad de poder como arte”. En: *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, Barcelona, Península, 1998.

PALABRAS CLAVE

SIGLO XX, CRISIS, VANGUARDIAS, DADAÍSMO, SURREALISMO, ANDRÉ BRETON, KARL MARX, SIGMUND FREUD, MANIFIESTO DADÁ, MANIFIESTOS SURREALISTAS, FRIEDRICH NIETZSCHE, APOLÍNEO Y DIONISIACO, VOLUNTAD DE PODER, NIHILISMO

ABSTRACT

The artistic avant-garde movements were born embedded in a world of change, to overthrow a system of declining orders. In the early twenties art experienced the first great crisis of the aesthetic canon that once defined it, the avant-garde put this in question causing the breakdown of traditional narrative and reinventing it to make one of the pillars of contemporary world, opening a door from the impossible to the possible.

As we will see in this article, Nietzsche's work was able to anticipate the general coordinates of the avant-garde with the keys of his thought: nihilism, the dionysian / apollonian dichotomy and the will to power as main concepts to understand its genesis, the process of artistic action and meaning. His thinking will be covered at different stages, and will be interrelate with the avant-garde, especially with Dada and Surrealism.

KEYWORDS

XX CENTURY, CRISIS, AVANTGARDES, DADAISM, SURREALISM, ANDRÉ BRETON, KARL MARX, SIGMUND FREUD, DADA MANIFEST, SURREALIST MANIFESTS, FRIEDRICH NIETZSCHE, APOLLONIAN AND DIONYSIAN, WILL TO POWER, NIHILISM.

I. EL CONTEXTO HISTÓRICO DE LAS VANGUARDIAS

EUROPA VIVÍA, AL MOMENTO DE SURGIR las vanguardias artísticas, una profunda crisis. Crisis que desembocó en la Primera Guerra Mundial, y evidenciaría los límites del sistema capitalista; un modelo que privilegiaba el dinero, la producción y los valores mercantilistas frente al individuo.

El primer tercio del siglo XX se caracterizó por grandes tensiones y enfrentamientos entre las recién conformadas potencias europeas: la Primera Guerra Mundial (1914-18) y el triunfo de la Revolución Soviética (1917), supusieron el cambio de régimen y un marco económico diferente que dio paso a un nuevo escenario político, con la conformación de bloques y desequilibrios de poder, provocadas por la imposición de abusivas condiciones a los vencidos.

El periodo entre guerras se iniciaría con una década de desarrollo y prosperidad económica, conocida como los felices años 20, y que acabaría bruscamente el 1929 con el crack de Wall Street. En los 30 volvería una época de recesión y conflictividad social que, en el nuevo escenario internacional dibujado por los acuerdos posguerra, provocaría la gestación de los sistemas totalitarios como el comunismo estaliniano, el fascismo italiano y el nazismo hitleriano que desembocarían en la Segunda Guerra Mundial.

Fue una época dominada por las transformaciones, no sólo políticas y económicas. Los avances científicos y el progreso tecnológico repercutieron en la vida del hombre del siglo XX, con avances del calibre de la generalización del suministro eléctrico, la aparición del automóvil de serie, del avión comercial, el cinematógrafo, etc., con sus consiguientes industrias. En arquitectura, la aplicación del hormigón armado permitió nuevos edificios y espacios públicos que incidieron en la concepción de la ciudad y en la vida de sus ciudadanos. Tuvo lugar el nacimiento del urbanismo moderno.

El principal valor fue, pues, el de la modernidad, de profunda renovación (o sustitución de lo viejo y caduco por lo nuevo, original y mediado tecnológicamente). Esta voluntad de ruptura con lo anterior daría lugar a una lucha frenética de contrarios: el sentimentalismo, lo racional, de la exaltación del inconsciente, de la libertad, de la pasión y del individualismo de la que nacerían las vanguardias en las primeras décadas del siglo XX.

1.1. QUÉ SON LAS VANGUARDIAS

La importancia del individuo sobre la obra de arte, su protagonismo, tanto en la interpretación como en su elaboración, su democratización en una suma de intentos individuales acometidos por una inflación de artistas de todos los puntos del planeta, favoreció que el vanguardismo se manifestara a través de varios movimientos que, desde planteamientos divergentes, abordasen la renovación del arte en un relato que se deslizaba a otro concepto, con recursos que quebraron los sistemas aceptados de representación o expresión artística.

Todas éstas surgirían como propuestas contrarias a las supuestas corrientes envejecidas proponiendo innovaciones radicales de contenido, lenguaje y actitud vital hasta la consecución de la ruptura del discurso narrativo. Las principales corrientes vanguardistas fueron el Expresio-

nismo, Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Ultraísmo, Dadaísmo, Surrealismo, Neoplasticismo, Informalismo y el Constructivismo.

Atendiendo a su fundación, el Expresionismo fue alemán, el Futurismo italiano, el Fauvismo y Cubismo francés, el Dadaísmo suizo y el Surrealismo hispano-francés, pues durante las primeras décadas del Siglo XX y desde distintos puntos de Europa, se sucedieron frenéticamente con un ciclo de liderazgo muy corto, extendiéndose al resto de países y continentes.

Como ya apuntaba en el párrafo anterior, la aportación que las vanguardias realizaron no fue sólo la de un movimiento artístico, sino la de una manera de pensar, de vivir superando el pasado y de reglas establecidas, dónde el arte y la filosofía se entrecruzaban. En las Vanguardias hay que destacar la importancia del individuo sobre la sociedad y que se soporta en las teorías, como se va a tratar de desarrollar en este trabajo, del nihilismo Nietzscheniano desde una concepción del mundo en la que se rompen todos los cánones establecidos (*Mas allá del bien y del mal*), con la trasgresión de los límites. Este concepto es acorde con los postulados filosóficos del sometimiento del conjunto a la voluntad de los individuos.

No es posible escoger un movimiento que represente a las Vanguardias, en su propia concepción corrientes contrarias e independientes, no existiendo un movimiento “representativo” en la acepción de mayor característica común. Pero si es posible destacar al que más se significa entre todos, por su desarrollo, perdurabilidad e impacto: el Surrealismo, el movimiento que mayor alcance supuso y el único que contó con un desarrollo filosófico propio.

André Bretón, su líder, soportó su peso ideológico y la búsqueda de referencias, entre las que se detectan las influencias de Heráclito, del Marqués de Sade y Charles Fourier. Explícitamente de Freud, quien rechazó al movimiento, y de Marx, aunque se abandonó posteriormente dada la imposibilidad de conciliar la búsqueda de la libertad absoluta de los surrealistas con el realismo socialista, que veía al arte como instrumento de propaganda de sus postulados.

II. LA RUPTURA DEL DISCURSO NARRATIVO

II.1. MAS ALLÁ DEL LÍMITE DE LA HISTORIA DEL ARTE

Matisse dijo algo muy interesante y que Danto recordó en su obra *Después del fin del arte* “Las artes tienen un desarrollo que no viene solo de

un individuo, sino de toda una fuerza adquirida, la civilización que nos precede. No se puede hacer *cualquier cosa*".

El arte desde la definición de Aristóteles se asimilaba a mimesis. Esta limitación protegía el estilo y el corpus de propiedades que lo definían, en un horizonte histórico cerrado favorecería el rechazo crítico a las nuevas tendencias. Además de las constricciones formales otras limitaciones fueron convencionales, sería necesaria la profunda crisis y los cambios de régimen y orden político en la Europa de inicios del XX para desmoronar los límites, también del arte.

Esta situación, que fue sin duda necesaria, no sería suficiente por si misma para el advenimiento de las Vanguardias, aunque la desestimación del viejo sistema fuera tajante. Del espíritu vanguardista de estos artistas se derivará el rechazo académico como afirmación de la legitimidad, la diversidad y la proliferación de protestas estéticas. Surgirá el inconformismo y el deseo por el experimento artístico.

Muy similar a la observación de Matisse fue lo que también dijo Wölfflin, "*no todo es posible en todos los tiempos, y ciertos pensamientos solamente pueden ser pensados en ciertos estados del desarrollo*": aunque todavía no habían interiorizado los presagios de Nietzsche, la respuesta está oculta en la propia afirmación y que ya vaticinaba en su nihilismo, se produciría la llamada "transvaloración de los valores", o lo que es lo mismo, *si niego valores viejos, es porque tengo otros nuevos...* Y las Vanguardias se instalaron sobre las ruinas del antiguo sistema y ordenes estéticos construyendo los suyos propios.

Entre todas ellas, destacó el Surrealismo, heredera del territorio conquistado por la fuerza destructora del Dadaísmo, siendo los vanguardistas surrealistas los que mejor explicitaron esta nueva situación: si la afirmación del surrealista Salvador Dalí "el arte en su sentido tradicional está fuera de lugar en nuestra época, no hay razón para que exista, se ha convertido en algo grotesco. La nueva intelligentsia se complace en eliminarlo por completo" implicaba la eliminación de los viejos órdenes, a otro surrealista, Joan Miró, se le atribuía promover algo similar con el "asesinato de la pintura" (entendiendo a la pintura como la práctica artística que representa las artes tradicionales en general), y lo que es mas diferenciador, haberlo realizado desde la propia pintura "Miró ha querido asesinar la pintura, la ha asesinado con medios plásticos, mediante una plástica que es una de las más expresivas de nuestro tiempo. La ha asesinado quizá porque no quería doblegarse a sus exigencias, a su estética, a

un programa demasiado estrecho para dar vía libre a sus aspiraciones y a su sed.” (Georges Hugnet).

II.2. LA CONSTRUCCIÓN DE NUEVAS REFERENCIAS Y LA BÚSQUEDA DE SOPORTE FILOSÓFICO: ANDRÉ BRETÓN

Retomando a Wölfflin, el talento más original no puede sobrepasar ciertos límites fijos de acuerdo con su fecha de nacimiento. De nuevo, “no todo es posible en cualquier tiempo”, que en nuestro caso fue hasta el siglo XX, cuando se buscaron y legitimaron otras lógicas. Los surrealistas señalaron como precedentes intelectuales de la filosofía surrealista a varios pensadores como el presocrático Heráclito, el Marqués de Sade y Charles Fourier, entre otros.

Pero sobretodo “no fue posible” hasta que en 1916, André Bretón, precursor, líder y gran pensador del movimiento, reconociera bajo la óptica de las vanguardias una nueva lógica afín a la estética surrealista de sus primeros años en el pensamiento de Karl Marx, de Freud y de forma implícita en Nietzsche.

Durante los años siguientes se dio un confuso encuentro con el dadaísmo, movimiento artístico precedido por Tristan Tzara, en el cual se decantan las ideas de ambos movimientos. Estos, uno inclinado hacia la destrucción nihilista (Dadá) y el otro a la construcción (Surrealismo) sirvieron como catalizadores entre ellos durante su desarrollo.

En 1918 Trisan Tzara escribiría los *Siete manifiestos Dadá*, y en 1924 André Bretón el Primer Manifiesto Surrealista “El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida”. En este manifiesto se apuntan las nociones de los mecanismos psíquicos que buscan la expresión artística sin la intervención del intelecto.

A partir de este énfasis en lo irracional y en la libertad en todos los campos, una de las preocupaciones surrealistas es la formulación de técnicas de creación artística que permitan eliminar las trabas de la conciencia, para lograr el surgimiento de imágenes desconcertantes, en las que se unan realidades disímiles. Y es aquí donde entronca con Freud, sus teorías (a pesar del desprecio que éste manifestó por el movimiento)

fueron una base fundamental para el desarrollo de estos enfoques en el campo del arte.

Probablemente, la contribución más significativa que Freud ha hecho al pensamiento moderno es la de intentar darle al concepto de lo inconsciente (que tomó, entre otros filósofos, de Nietzsche) un estatus científico. Sus conceptos de *inconsciente*, *deseo inconsciente* y *represión* fueron revolucionarios. Este énfasis en lo irracional que caracteriza al Surrealismo proviene en parte de la adopción de algunos supuestos psicoanalíticos freudianos, especialmente el de la existencia del inconsciente. La obra *“La interpretación de los sueños”* de 1900 plantea una manera de comprender los procesos del pensamiento y postula un nuevo modelo de la conciencia y el inconsciente, que constituyen una de las bases del movimiento: las represiones y la liberación de los deseos conforman así un campo de investigación para el arte de inicios del siglo XX.

Sin embargo el interés por los sueños de Bretón era muy distinto al de Freud, quien veía en estos, una entrada para el conocimiento del inconsciente y de la neurosis, mientras que para los surrealistas solo eran una puerta de acceso a un área desconocida y que no se preocupaban por interpretar, sino que se refugiaban en ellos extasiados, como territorio liberado del control racional. Esta desconexión se manifestaba sin tapujos tanto por la insistencia de Bretón en tratar de incorporar el patrimonio intelectual de Freud como por el desprecio que éste por el movimiento vanguardista “Aunque reciba tantos testimonios de usted y sus amigos que manifiestan por mis investigaciones, no estoy en condiciones de aclararme por mi mismo qué es y que quiere el surrealismo. Quizá no soy apto en absoluto para entenderlo, yo que estoy tan alejado del arte” (Bretón, *Los vasos comunicantes*).

A raíz del estallido de la guerra de Marruecos, y de la publicación del *Segundo manifiesto surrealista* en 1929 se evolucionaba en la concepción de surrealismo y se produjo la asunción de las tesis marxistas, teniendo como resultado la politización del movimiento. Se producen entonces los primeros contactos con los comunistas, que culminarían ese mismo año con la adhesión al Partido Comunista por parte de Bretón y un nutrido grupo de surrealistas. En 1935, tras numerosas tensiones internas y con una gran sensibilidad política como demuestra la coincidencia de la conferencia de Bretón *“Posición política del arte actual”*, se desvinculó del partido, dada la imposibilidad de conciliar la búsqueda de la libertad absoluta

de los surrealistas con el realismo socialista, que veía al arte como instrumento de propaganda de sus postulados.

El discurso narrativo del Surrealismo se alimentaba ahora del pensamiento filosófico de fines del XIX y le dotaba de transdiscursividad con un nuevo sentido y aplicaciones dentro del marco de las vanguardias.

II.3. LOS FILÓSOFOS DE LA SOSPECHA: FREUD, MARX Y NIETZSCHE

Simultáneamente a Bretón, en la segunda década del siglo XX, se produjeron otras iniciativas formales de conexión entre líneas de pensamiento, como la del el freudomarxismo, una síntesis entre el psicoanálisis freudiano y el marxismo, siendo su promotor Wilhelm Reich, en un intento de hacer compatibles y complementarias las teorías de Freud y Marx.

Pero fue en la segunda mitad del siglo XX, cuando el pensador Paul Ricoeur los interrelacionó incluyendo ya a Nietzsche y acuñando la expresión de “maestros de la sospecha”. Para él, “(...) tres maestros que aparentemente se excluyen entre sí: Marx, Nietzsche y Freud.” y al igual que sucediera con Bretón, lo hizo bajo el marco de la interpretación de la cultura. Estos tres autores comparten una actitud crítica hacia la sociedad que conocen de la segunda mitad del siglo XIX, y por ello suelen ser considerados como fruto de un mismo espíritu crítico aunque no pertenezcan a la misma generación y por lo tanto no pudieran interactuar.

Los denominados “tres maestros de la sospecha” desde diferentes presupuestos, consideraron que la conciencia en su conjunto es una conciencia falsa. Así, según Marx, la conciencia se enmascara por intereses económicos, para Freud esta falsedad se da por la represión del inconsciente y en Nietzsche por el resentimiento del débil.

Sin embargo, lo diferencial de estos pensadores no es el aspecto destructivo de las concepciones éticas, políticas o de las percepciones de la conciencia ya que no persiguen solo el reconocimiento de la auténtica situación, sino su correcta identificación para poder proceder a la recuperación del sentido, el restablecimiento de una verdad purificada y sólida. Los tres realizan una labor arqueológica de búsqueda de los principios ocultos de la actividad consciente, si bien, simultáneamente, construyen una teleología, un conjunto de fines.

Así, estos tres autores, bajo la interpretación contemporánea de Paul Ricoeur, centran la crítica a una forma de entender el mundo que llega

hasta nuestros días, y, por ello, sus visiones son, en cierta medida, aún vigentes.

Para Marx, su objetivo es alcanzar la liberación por una praxis que desenmascare a la ideología burguesa. Freud busca una curación por la conciencia y la aceptación del principio de realidad y Nietzsche pretende la restauración de la fuerza del hombre por la compasión y la superación del resentimiento.

Este nexo de unión oficializa y a la vez simplifica la aportación del pensamiento de Nietzsche, clave para la interpretación de una época y su expresión artística. Comparte con Freud un mismo método: el análisis psicológico, para denunciar los "instintos" que inspiran las diversas manifestaciones culturales. Nietzsche afina su análisis para denunciar todo aquello que considera decadente. Este método psicológico, empleado en *La genealogía de la moral*, lo aplica para dilucidar "las condiciones y circunstancias en que aquéllos (los valores morales) surgieron, en las que se desarrollaron y modificaron (la moral como consecuencia, como síntoma, como máscara, como tartufería, como enfermedad, como malentendido...)".

En general todos los movimientos de Vanguardia, y en particular el Surrealismo, formularon propuestas artísticas que hicieron más compleja la relación que hasta entonces había entre el artista y los destinatarios de unas obras radicalmente diferentes: entre sí, respecto al resto de vanguardias y respecto a la producción oficialista (o como Nietzsche diría, entre el arte apolíneo y dionisiaco...)

III. NIETZSCHE Y LAS VANGUARDIAS

Los tres ejes del pensamiento de la obra Nietzscheana actúan como coordenadas de las vanguardias. El Nihilismo, la dicotomía dionisiaca/apolínea y la voluntad de poder son los conceptos clave para comprender los caminos de la vanguardia, y sobre todo de la actitud de vanguardia, que llega a ser, más importante que la propia ejecución. Sin ellos no es posible comprender ni su génesis, el proceso de acción artística y su sentido.

III.1. NIETZSCHE, PERIODOS DE SU OBRA

Para comprender la filosofía de Nietzsche hay que considerar que se halla marcada por los conceptos de la cosmogonía griega (la prevalencia

del carácter humano del hombre en relación con sus dioses). Nietzsche lo escenifica como la dualidad entre lo apolíneo y lo dionisiaco y aunque no descarta por completo la regencia de lo apolíneo en la vida como ha sido heredada, particularmente desde la modernidad, se inclina por resaltar y adoptar una postura en lo dionisiaco.

En ello consiste precisamente su crítica a la sociedad contemporánea y éste será el hilo conductor de su pensamiento. La aparente contradicción no es más que la utilización de múltiples perspectivas en su trabajo como medio intelectual para considerar distintas facetas de un tema donde la variedad y número de perspectivas son una demostración de la riqueza de su filosofía, además de la propia evolución del pensamiento, que puede clasificarse en etapas vitales:

Periodo romántico. Filosofía de la noche. Momento clave *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* 1871 y filósofo de referencia Schopenhauer. Nietzsche se inspira en los clásicos (especialmente en Heráclito) y se interesa por Wagner. Durante este período considera el arte como el medio más adecuado para penetrar en la realidad y captar el fondo oculto de la existencia (lo dionisiaco, contrapuesto a la luminosidad de lo apolíneo). Dioniso (el dios de la noche) y el artista (el poeta trágico) serán para él en este período los representantes de la actitud auténtica ante la vida. En este período desarrolla un tema sobre el que volverá continuamente: la contraposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco, dando siempre prioridad a lo segundo.

Periodo positivista o ilustrado. Filosofía de la mañana. Momento clave *Humano, demasiado humano* 1878. Filósofo de referencia Voltaire. Se produce una ruptura con el período anterior: corta con Wagner y abandona la filosofía de Schopenhauer. Manifiesta actitudes “positivistas” o “cientificistas” desde las que condena la metafísica (sobre todo la platónica), la religión y el arte. Su prototipo ahora es el hombre libre. Escribe obras, a base de aforismos, donde denuncia todos los ideales de la cultura occidental y su verdadero trasfondo

El mensaje de Zaratustra. Filosofía del mediodía. Nietzsche está ahora en la cima de su pensamiento (el "mediodía"). Momento clave *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie* 1883-1884. La idea central de la obra será “el eterno retorno”, considerado por Nietzsche "esa fórmula suprema de afirmación". Zaratustra representa "el concepto mismo de Dioniso" y será la personalización del “superhombre”.

Periodo crítico. Filosofía del atardecer. Momento clave *Crepúsculo de los ídolos, o cómo se filosofa con el martillo* 1889; Fase no de afirmación, de negación y de crítica (nihilismo). Arremete en su crítica contra los fundamentos de la cultura occidental: la religión, la filosofía y la moral tradicional. Es un período mucho más violento y apasionado.

Nietzsche el póstumo: *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es* 1888 (pero publicada en 1908). Esta última es su autobiografía filosófica. En sus últimos meses todavía escribió una gran cantidad de aforismos y fragmentos, publicados bajo el título *La voluntad de poder* en 1901- 1906.

III.2. NIETZSCHE Y EL ESPÍRITU DIONISIACO: ARTE APOLÍNEO Y ARTE DIONISIACO

“Los griegos, que en sus dioses dicen y a la vez callan la doctrina secreta de su visión del mundo, erigieron dos divinidades, Apolo y Dioniso, como doble fuente de su arte. En la esfera del arte estos nombres representan antítesis estilísticas que caminan una junto a otra, casi siempre luchando entre sí, y que sólo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la voluntad”.

El culto delfico quedó repartido entre Apolo y Dioniso. Así, cuando más crecía el espíritu artístico apolíneo, también se desarrollaba libremente el dionisiaco. Mientras uno representaba la “visión plena, inmóvil”, el otro interpretaba “los enigmas y los horrores del mundo y expresaba (...) el pensamiento más íntimo de la naturaleza, el hecho de que la ‘voluntad’ hila en y por encima de todas las apariencias”.

Así, Apolo y Dioniso son una doble fuente del *acto* artístico. Representan antítesis estilísticas, luchando siempre entre sí, y sólo una vez aparecen fundidas en el instante del florecimiento de la "voluntad" formando la obra de arte.

Dioniso representa la noche, la oscuridad, la voluntad e irracionalidad, la cosa en sí, el uno primordial e impersonal, la embriaguez y el dolor cósmico, frente a un Apolo aparente, luminoso y diurno, el ensueño y la alegría solar, cargado de razón, y bajo el principio de la individualización.

Esta lucha de contrarios comparten características con las Vanguardias, no en vano Nietzsche considera el arte como el medio más adecuado para penetrar en la realidad y captar el fondo oculto de la existencia. Las Vanguardias en general y el surrealismo en particular poseen como rasgo primordial la manifestación de un comportamiento *dionisiaco* de

plena libertad de representación, alterando la estructura de las obras y desordenando los parámetros creativos que muestran una realidad con nuevos lenguajes visuales, abordando temas tabú en todos los campos. En las artes plásticas muestran la violencia de las formas, rompiendo con los cánones *apolíneos*, pues superan las líneas, las formas, los colores, contrastes y la perspectiva compositiva como se conoce hasta el momento. En estas obras los rostros se deforman, los cuerpos son manchas convulsas de color donde se ha perdido cualquier relación con *la verdad* cotidiana, la misma verdad purificada que Nietzsche buscaba en la interpretación de Paul Ricoeur. En poesía se rompe con el orden métrico y cobran protagonismo aspectos antes irrelevantes (como la tipografía), en arquitectura se desecha la simetría, para dar paso a la asimetría y nuevos volúmenes. Se irrumpe en nuevos campos como el cine y en general cualquier técnica, supeditándola al servicio del movimiento... Incluso la música no es ajena a este proceso alterando sus tiempos y ritmos. El hecho artístico, fluye de la lucha compulsiva lucha entre ambas fuerzas hasta que la voluntad crea la obra de arte. El concepto voluntad, interpretándolo en su acepción nietzscheana, como voluntad de poder, formará otro de los ejes de su pensamiento filosófico.

III.3. LA VOLUNTAD DE PODER COMO ARTE EN NIETZSCHE

“Si para vivir necesitamos sólo de la mentira, entonces la voluntad de poder es arte y nada más que arte. Él es el gran posibilizador de la vida, en tanto se instituye como afirmación de la existencia en medio de una realidad que ha sido desprovista de su valor”.

Pero, ¿a qué arte se refería? Nietzsche no podía identificarlo con el modelo canónico, el convencional discurso narrativo de la historia desprovisto de la lucha dionisiaca y apolínea. “Lo “bello” se halla para el artista al margen de todo orden jerárquico, porque en la belleza están anuladas oposiciones, signo máximo de poder, esto es, de poder sobre términos opuestos”. Encontró en el arte el refugio donde ha sobrevivido el espíritu dionisiaco, una forma de libertad del espíritu, en suma aquello que luego, en los últimos años, se llamara voluntad de poder.

El filósofo italiano Vattimo intenta subrayar el significado de la voluntad de poder como arte. El arte (modelo de la voluntad de poder) no es pensado sólo en términos de estilo de forma cerrada, completa. Esto significa plantear que la voluntad de poder no consiste en constituir un plan artístico acabado, que establezca una ley propia que deba ser riguro-

samente cumplida. Se trata de una impetuosidad de pasiones, tal como había sido caracterizado el fenómeno artístico en su caracterización dionisiaca: lo que caracteriza a la voluntad de poder en su alcance esencialmente desestructurante es que consiste en crear siempre nuevas valoraciones, sin aferrarse a las propias creaciones estéticas y dando forma al propio yo como una obra de arte.

Todo el alcance desestructurante del arte en los textos tardíos y los fragmentos póstumos se concentra en torno al funcionamiento del arte como vigorizador de las emociones “caracterizada como arte, como producción de símbolos que no actúan sólo, o principalmente, como equilibradores de las pasiones, sino como mecanismos emocionales en sí mismos, que, antes que aplacarla, ponen en movimiento la vida emotiva, la voluntad de poder se revela en su esencia desestructurante.”

Sólo existen producciones simbólicas que son el resultado de determinadas jerarquías de fuerzas emocionales, y que dan lugar a determinadas configuraciones del mundo, y valoraciones del mismo. Y precisamente a este juego de hacerse valer de interpretaciones sin “hechos”, o sea, a este juego de configuraciones simbólicas que son resultado de juegos de fuerza y que se convierten ellas mismas en agentes del establecimiento de siempre nuevas configuraciones de fuerzas, es a lo que Nietzsche llama el mundo como voluntad de poder. Se trata precisamente de un mundo que es como “una obra de arte que se hace por sí misma”.

III.4. DA-DAÍO NIHILISMO COMO PASO PREVIO AL SURREALISMO

Nietzsche, interpretado Heidegger, hallará en el nihilismo no sólo el elemento de análisis de la decadencia de la cultura de occidente, sino el portador de la "lógica interna" de ella, como se dijo un poco antes. “Nietzsche reconoce que a pesar de la desvalorización de los valores hasta ahora supremos para el mundo, dicho mundo sin embargo sigue ahí y que ese mundo en principio privado de valores tiende inevitablemente a una nueva instauración de valores” la llamada “transvaloración de todos los valores”. Como ya comentaba en la ruptura del discurso narrativo, en la propia negación se contiene a la afirmación. Sustituyo los viejos valores por otros nuevos. El nihilismo, entonces, no es quietismo, “destrucción”, olvidando la consecuencia de ella es el resurgir de nuevos valores.

Todos los valores creados por la cultura occidental son falsos valores, son la negación misma de la vida, y en el fondo proceden de una “volun-

tad de la nada”. El nihilismo significa, pues, que los valores supremos pierden validez. La civilización occidental quedará sin los valores tenidos hasta ahora, perderemos el sentido de la existencia, cualquier noción de meta o de objetivo, en la "decadencia" y en el agotamiento generalizado. Pasaremos de considerar que “Dios es la verdad” a “todo es falso, Dios ha muerto”. Según este nihilismo pasivo, podemos deducir que los sistemas tradicionales de representación artística del siglo XIX dejaron de expresar fielmente la nueva realidad de la civilización occidental, tanto en su contenido como en su forma de representación. Se hicieron obsoletos: Dios ha muerto, no existen reglas ni soluciones válidas a las nuevas preguntas. Para dar respuesta y ocupando los nuevos espacios desocupados por los viejos valores, las Vanguardias se instalaron sobre las ruinas del antiguo sistema y ordenes estéticos construyendo los suyos propios.

Nietzsche quiere reaccionar contra el nihilismo pasivo proponiendo un nihilismo activo. Este nihilismo es “una potente violencia de destrucción”, que procede de un poder creciente del espíritu ante el cual los valores vigentes no valen nada. Es “activo” porque los valores no se derrumban por sí solos, sino que son destruidos directamente por la “voluntad de poder” que dice no a esos valores.

La vanguardia estética que sin lugar a dudas representa esta actitud nihilista activa, esta ruptura violenta de sistema es, mucho más que ninguna otra manifestación, el Da-Da. Casullo, atribuye al Da-Da el lugar de la estética del nihilismo: “Para el Da-Dá, el arte ya no tiene posibilidad de seguir siendo de acuerdo a las coordenadas con que se pensó modernamente. El Da-Dá es anárquico, destructivo, cortante. Su discurso llama a dejar atrás el arte y saltar hacia la vida, a romper con las escuelas, estilos, legados y con las propias vanguardias, porque las vanguardias siguen creyendo en el arte, y tal vez en este sentido sean la peor amenaza.” La actitud Da-Dá es Nietzscheana por excelencia. Le sucedió el Surrealismo, heredero del territorio conquistado por la fuerza destructora del Dadaísmo, siendo los vanguardistas surrealistas los que mejor explicitaron esta nueva situación: toda la crítica de Nietzsche a la cultura occidental es manifestación de este nihilismo activo que intenta anticiparse al nihilismo pasivo y crear una civilización nueva antes de que se derrumbe definitivamente la antigua.

IV. CONCLUSIONES

La conexión de Nietzsche con la vanguardia cultural del siglo XX se establece por la lectura “positiva” de su pensamiento y la repercusión que le ha dado la vanguardia.

La vanguardia artística surge en ese mundo veloz y revolucionario de primeros del XX. Su esencia y su destino eran el mismo: la destrucción; al decir de Nicolás Casullo, “las vanguardias artísticas sabían que nacían para morir”. Si rechazaban la tradición por ser burguesa, jamás se podrían convertir en tradición (no podrían exhibirse en el museo, cotizar en el mercado de obras de arte, ser creadas por encargo...) nacieron para destronar un sistema de órdenes culturales que, junto con los políticos, estaban en decadencia, y su permanencia como destructoras era un medio, no un fin. Por esto eran conscientes de su propia fugacidad en la historia. Nunca más volverá a producirse un fenómeno tal, entre otras razones porque el planteamiento artístico desde las nociones de cambio y transformación de nuestra sociedad actual son completamente distintas de las radicales y excluyentes de las vanguardias.

Tras el reconocimiento de la vinculación intelectual del pensamiento de Nietzsche a la Europa de las Vanguardias, el pensador aparece permanentemente citado en las expresiones del movimiento dadaísta y surrealista, pero no nombrado, quizás por su vinculación mediática con el nazismo y la inoportunidad estética de su reconocimiento por los líderes promotores vanguardistas. Sin embargo son tres ejes del pensamiento de la obra Nietzscheana los que actúan como coordenadas de las vanguardias. El nihilismo, la dicotomía dionisiaca/apolínea y la voluntad de poder son los conceptos clave para comprender los caminos de la vanguardia, y sobre todo de la actitud vanguardista, que llega a ser, más importante que la propia ejecución. Sin ellos no es posible comprender ni su génesis, el proceso de acción artística y su sentido. Su crítica a la sociedad contemporánea, será el hilo conductor de su pensamiento y del movimiento, donde las aparentes contradicciones de sus postulados, al igual que en los movimientos vanguardistas, no son más que la utilización de múltiples perspectivas como medio intelectual para considerar sus distintas facetas y la riqueza de la nueva realidad.

Concluyendo la relación de Nietzsche con las vanguardias, recapitulo concretando las líneas maestras del pensamiento de influencia en el movimiento, interrelacionadas no necesariamente en dicho orden.

En primer lugar el nihilismo, tanto pasivo como activo, que como ya se vio, las vanguardias se instalaron por la obsolescencia de los sistemas tradicionales de representación artística del siglo XIX, tanto en su contenido como en su forma. La actitud Da-Dá es Nietzscheana activa por excelencia, pero fue el surrealismo el que mejor aprovechó las consecuencias del nihilismo activo dadaísta, heredando el territorio conquistado por la fuerza destructora del dadaísmo y los que mejor representaron la transvaloración de valores que aconteció: al negar los viejos valores se aplicaron otros nuevos... Y las Vanguardias en general y el surrealismo en particular, se instalaron sobre las ruinas del antiguo sistema y órdenes estéticos construyendo el suyo propio.

En segundo lugar la dicotomía dionisiaca – apolínea. Nietzsche considera el arte como el medio más adecuado para penetrar en la realidad del dios de la noche, Dioniso, Las Vanguardias como trasgresión y el surrealismo heredero del dadaísmo poseen como rasgo primordial la manifestación del comportamiento *dionisiaco* de plena libertad de representación, alterando la estructura y los parámetros creativos que muestran una nueva realidad con nuevos lenguajes, rompiendo con los cánones *apolíneos*, pues superan el arte se conoce hasta el momento. En estas se ha perdido cualquier relación con *la verdad* cotidiana, la misma verdad purificada que Nietzsche buscaba en la interpretación de Paul Ricoeur.

Por último, y no por ello menos importante, la voluntad de poder, otro de los ejes de su pensamiento filosófico básico para la creación vanguardista como tormenta de pasiones, tal como había sido caracterizado el fenómeno artístico en su caracterización dionisiaca: lo que caracteriza a la voluntad de poder en su alcance esencialmente desestructurante es que consiste en crear siempre nuevas valoraciones, sin aferrarse a las propias creaciones estéticas y dando forma al propio yo como una obra de arte. Este juego de configuraciones simbólicas son resultado de juegos de fuerza y que se convierten siempre ellas mismas en agentes del establecimiento de nuevas configuraciones de fuerzas. Esto comprende tanto al proceso creativo como a la evolución del artista y del movimiento.

ANA MARÍA DE LA FUENTE TEIXIDÓ es estudiante de historia de la UNED, y su trabajo ha sido seleccionado en 2014, por parte del Centro de Investigación JFM, como el mejor de los trabajos que abordaron con éxito la relación de un filósofo con un acontecimiento histórico concreto.

Dirección electrónica: anamariadelafuentet@gmail.com