

Voluntad de crear. Nietzsche o el arte contra la estética

LUIS PUELLES ROMERO
Universidad de Málaga

RESUMEN

El siglo XX ha sido el de constitución del *mito* Nietzsche. Entre los diversos factores que han intervenido en este proceso, destaca la caracterización de su filosofía según los modos del esteticismo del fin-de-siglo. Este trabajo analiza la dudosa pertinencia de esta adscripción partiendo de la observación de que lo que prima en la obra del alemán no es en primera instancia una filosofía estética sino más bien una teoría de la creación, una ética de la *poiesis*. Con este fin, se ensaya la ubicación de Nietzsche en el trayecto de la modernidad estética y se atiende a sus posiciones valorándolas en el marco general de una crítica de la cultura.

PALABRAS CLAVE

ESTÉTICA—ESTETICISMO—POIESIS—MODERNITY

ABSTRACT

The 20th century has created the *myth* of Nietzsche. Among the different factors intervening in this process, we can underline the characterization of his philosophy along the modes of fin-de siècle aestheticism. This paper examines the doubtful attribution of this characterization. It argues that Nietzsche's work should be defined in terms of a theory of creation, an ethics of *poiesis*, instead of a philosophy of aesthetics. Accordingly, I situate Nietzsche in the trajectory of aesthetic modernity and assess his work within a general critique of culture.

KEYWORDS

AESTHETICS—AESTHETICISM—POIESIS—MODERNITY

PERO ÉSTOS SON JUICIOS FISIOLÓGICOS, no estéticos: sencillamente, ¡ya no tengo estética!

Nietzsche, 1886-1887

Por otra parte, cuando pronunciamos la palabra vida, debe entenderse que no hablamos de la vida tal como se nos revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan.

Antonin Artaud, *El teatro y su doble*

En el mosaico de interpretaciones que durante el siglo XX han ido dando forma al *mito* Nietzsche se aprecia la insistencia de un vector que desde Thomas Mann a Habermas ha incidido en el presunto *esteticismo* del filósofo alemán. Basta acercarse a las páginas de estos dos autores para apreciar sin dificultad hasta qué punto sus lecturas están orientadas hacia una cierta «contextualización» de las aportaciones de Nietzsche entre los motivos estereotipados de lo que se conoce como la cultura del *fin-de-siècle*, esto es, entre una serie de categorías epocales tales como el decadentismo, el simbolismo, el dandismo, o el ya mencionado esteticismo.

Estas páginas tienen por objeto el cuestionamiento de dicha «versión» esteticista, con lo que se procurará calibrar no tanto la importancia, en la que coinciden todos los críticos, de la «dimensión estética» en el conjunto de la obra nietzscheana, sino más bien precisar en qué medida es desafortunada la interpretación que hace de esta filosofía una filosofía prioritariamente *estética* y, aún más, un esteticismo. Anticipando la argumentación que aquí se desarrollará, creo que si lleváramos a su extremo las opiniones de Heidegger y Deleuze en lo relativo al predominio que da Nietzsche a la creación artística (frente a la recepción estética) se advertiría con cuántas suspicacias deben tratarse las posiciones que ven «estética» donde hay *poiesis*; que ven una ontología estética donde hay sobre todo una teoría de lo *poiético*, o, más exactamente, una *metapoética*. Si bien es cierto que la disciplina estética ha asumido como objeto de su reflexión el aspecto creativo de la obra artística y no sólo su aspecto receptivo, no por ello debe obviarse que, en función de su tradición moderna como ámbito específico de un cierto saber (e incluso, aunque anecdóticamente, por razón de su propia etimología), la estética filosófica ha dedicado su atención prioritaria a los problemas derivados de la *recepción*, sean estos la actitud y experiencia estéticas, el gusto, las llamadas «categorías estéticas» (comprendidas como modos culturales de la sensibilidad) o, más recientemente, y en buena medida como culminación del proceso seguido por la disciplina desde su constitución epistemológica en el siglo XVIII, la «estética de la recepción» de Hans Robert Jauss (complemento de la sociología del gusto).

En síntesis, lo que me ocupará es la contrastación de Nietzsche con la tradición que entre Baumgarten y Schopenhauer (con su núcleo en Kant) ha ido dotando de definición a la disciplina filosófica que justamente ad-

quirió *autonomía* de mano de estos autores. Además, mediante una cierta arqueología que nos lleve al lugar ocupado por Nietzsche, se revela de forma indirecta la potencia crítica de la genealogía adoptada por este autor: *mirando* desde Nietzsche, la muy pregonada autonomía del ámbito artístico (incluyéndose en él la independencia ganada por la actitud estética) se nos revela menos noble de lo que tópicamente se cree y, en cualquier caso, también más desvirtuada e improbable. A la vez, en paralelo con la búsqueda de las posiciones en las que ubicar y reconocer al autor de *Ecce Homo*, se intentará justificar por qué parece más idóneo referirnos a la obra de Nietzsche en los términos de una teoría de la creación y, si se quiere, como un *pancreacionismo* (en sentido inverso y simétrico al del «panestetismo» o esteticismo, al del absolutismo de la estética en el que se le ha querido encontrar).

Y es precisamente rastreando la génesis de la «autonomía estética» (que lo es de la disciplina filosófica y de la irreductibilidad de un *modo* específico de la subjetividad moderna) como podremos apreciar el lugar que Nietzsche viene a ocupar: exactamente el lugar de su antítesis. Esto es, la *poiética* de la creación artística propuesta por Nietzsche se revela, contra toda previsión, como firmemente *heterónoma*. El rechazo nietzscheano de las diferentes manifestaciones «autonomistas» se confirma en la constitución misma de sus postulados a la manera de una poética de la vida artística (Nietzsche se sitúa así en una ética para el artista, la cual nos conduce hacia la convicción de estar ante una teoría en la que se afirma la heteronomía de las artes). Detengámonos en esta cuestión e interroguemos a la modernidad artística y estética sobre cómo se gestó su (dudosa) autonomía para después entrar en la contienda llevada a cabo por Nietzsche contra las consecuencias de esta «emancipación».

I. AUTONOMÍAS O EXCLUSIONES: EL VIAJE HACIA *L'ART POUR L'ART*

Cae en un lugar común la consideración de la doble autonomía del arte y de la estética como un elemento constitutivo de la cultura moderna. Es en Lessing y en Kant donde encontramos, respectivamente, las tesis inaugurales del proceso de «liberación» seguido por ambos dominios. Recuperemos las palabras de Lessing en relación a esta cuestión.

En *Laocoonte* (1766), formula Lessing un cierto criterio de identificación y reconocibilidad de la obra artística que, a los ojos modernos, resulta fundacional y vaticinador de una nueva etapa para las artes que ha sabido darse la (¿ilusoria?) libertad de la que había carecido en épocas anteriores: «Ahora bien, como de entre las obras antiguas sacadas a la luz hay piezas de todas clases, sólo quisiera dar el nombre de obras de arte a aquéllas en las

que el artista se ha podido manifestar como tal, es decir, *aquellas en las que la belleza ha sido para él su primera y última intención*. Todas las demás obras en las que se echan de ver huellas demasiado claras de convenciones religiosas no merecen este nombre, porque en ellas el arte no ha trabajado por mor de sí mismo, sino como mero auxiliar de la religión, la cual, en las representaciones plásticas que le pedía el arte, atendía más a lo simbólico que a lo bello o que, condescendiendo con el arte o el buen gusto de un siglo, haya llegado a ceder tanto a este buen gusto que haya podido parecer que es éste el que ha acabado teniendo primacía». La relevancia que cobrará esta absolutización de la belleza (en concordancia con el pancalismo del neoclasicismo winckelmanniano) para el curso de la modernidad no lo será tanto por la perdurabilidad de la que disfrute la belleza como categoría regia (ya que en esa misma época deberá empezar a compartir reino con otras categorías: lo pintoresco y lo sublime y, tras ellas, lo feo, lo grotesco,...) sino por la operación de *exclusión* desde la que se erigen las pretensiones de la nueva autonomía. Y es este motivo el que quisiera enfatizar para la mejor comprensión de lo que en momentos posteriores de la modernidad irá sucediendo. La inauguración de un estatuto de autonomía se produce mediante la condición de la exclusión, o, dicho de otra manera, por vía negativa. A partir de ahora, el arte, más que responder a una identidad precisa, sobre todo no habrá de responder a determinadas identificaciones heterónomas. Por lo demás, la autonomía de la obra de arte (que es sobre todo autonomía de la belleza: Lessing es filósofo) deberá ser instaurada desde las lindes internas de las artes.

Después de haber situado la génesis de la autonomía artística entre las líneas del *Laocoonte*, quisiera hacer elipsis de las secuencias históricas que avanzan en esta misma dirección para derivar lo antes posible hacia una de las consecuencias (una especie de final de trayecto) del proceso mencionado. Transcurrido un siglo desde la aparición de la obra mayor de Lessing, la obtención de «libertades» por y para las artes se cifrará en el incremento progresivo de la *autorreferencialidad formal*. Será entonces en este dominio en el que culminará el itinerario de exclusión de cualquier dependencia o vínculo a otros órdenes (el religioso, el moral..., lo metafísico y lo ideológico), itinerario que habrá de significarse en las importantes conquistas formales logradas por las artes (en buena medida sólo por ellas, internamente) especialmente a partir del último tercio del siglo XIX (Mallarmé, Cézanne, Manet, Mahler, Stravinsky,...) y que, a través de la nueva ideología estética del *purismo* formal, de las «formas puras», suelen consignarse bajo la fórmula de «crisis de la representación». Como fórmula inaugural de este periodo, como el principio del fin del trayecto de la modernidad, parece pertinente proponer aquella propugnada por Théophile Gautier en el prólogo a su novela *Mlle. de Maupin*, de 1835: *l'art pour l'art*.

Pues bien, como veremos, será contra el esteticismo del arte por el arte como tome toda su dimensión la crítica del nihilismo decadentista a la que se consagra la obra de Nietzsche, sobre todo en los fragmentos publicados póstumamente con el título de *La voluntad de poder*.

Pero el formalismo absolutista al que llegan las artes hacia finales del siglo XIX, y ya con toda evidencia en las poéticas abstractas del siglo XX, debe comprenderse como complemento del proceso de autonomía de la actitud, experiencia, placer y valoración estéticos que, desde mi punto de vista, dista entre Kant y Schopenhauer, y que podría expresarse como un progresivo *contemplacionismo* estético. La identidad que la filosofía estética confiere al *estado* de la subjetividad que es específicamente el estético pasa también, y de manera no menos necesaria que en el caso de la autonomía artística, por la exclusión de otros elementos que parecen constitutivos del sujeto humano tomado en toda su dimensión antropológica. Será Kant el que agudamente dé la condición de tal actitud de la subjetividad prescribiendo para ella la exigencia de su *desinterés* (presente ya en Shaftesbury) respecto de la «existencia empírica» del objeto. De este modo, la experiencia estética que habrá de juzgar lo bello podrá diferenciarse —esto es, excluir y excluirse— de la experiencia de lo agradable y del concepto de lo bondadoso.

A pesar del merecido reconocimiento que la sistemática kantiana debe recibir por parte de toda la estética posterior, especialmente por haber aportado las coordenadas epistemológicas de la facultad del juicio de gusto estético, sin embargo conviene observar que el requisito de «desinterés» que debe primar en el juicio estético (valorativo de la belleza) de la representación libre de sujeción a la empiricidad restringe enormemente los cauces normativos para la realización del placer estético (en este aspecto, la descriptiva *formal* llevada a cabo por Kant en su tercera *Crítica* conlleva en su reverso una cierta normativa del placer y juicio estéticos; una cierta «legislación» que exige su cumplimiento: la *Crítica del juicio* es una preceptiva del placer estético —del placer para que pueda ser placer estético). Surge entonces la posibilidad de pensar el honorable desinterés postulado por Kant en el sentido de una cierta *indiferencia* respecto de ámbitos antropológicos que parecen quedar desterrados del «purismo estético» (una muy sutil ideología burguesa) entronizado por el filósofo. Es ahora cuando el problema se hace patente en toda su radicalidad y —anticipémoslo— nos reconduce justamente hacia Nietzsche: ¿qué valor tiene para la *existencia* humana un criterio de apreciación de la belleza tan restringido, tan ajeno a las exigencias mundanas del sujeto empírico?

¿Y cuál es, en rigor, la ontología de la belleza desde la que Kant formula sus condiciones del juicio estético? En el §16 de la *Crítica del Juicio* analiza Kant la diferencia entre belleza libre y belleza adherente, y es a la primera a la que concede la mayor relevancia por ser sólo ésta la que está *libre* de toda

servidumbre conceptual. En este contexto, ofrece el autor algunos ejemplos con los que ilustra su definición de belleza libre (*¿belleza absoluta?*): «Muchos pájaros (el loro, el colibrí, el ave del paraíso), multitud de peces del mar, son bellezas en sí que no pertenecen a ningún objeto determinado por conceptos en consideración de su fin, sino que placen libremente y por sí. Así, los dibujos *à la grecque*, la hojarasca para marcos o papeles pintados, etc..., no significan nada por sí, no representan nada, ningún objeto, bajo un concepto determinado, y son bellezas libres. Puede contarse entre la misma especie lo que en música se llama fantasía (sin tema), e incluso toda la música sin texto». Y concluye Kant: «En el juicio de una belleza libre (según la mera forma), el juicio de gusto es puro».

Pues aquí tenemos el concepto de belleza sobre el que el filósofo erige su analítica del juicio de gusto. Además de las similitudes que podemos encontrar entre las líneas de Kant y las de Lessing arriba citadas, en el sentido de que ambas participan del mismo *reduccionismo* excluyente, en el caso de Kant se formaliza algo que en Lessing sólo es objeto de intención: lo que la actitud estética debe darse como objeto privilegiado (por no decir exclusivo) es la *forma* de la representación, de la que se podrá deducir el juicio –puro– de belleza *formal*.

En síntesis, la objeción que desde la conciencia de la modernidad cabría dirigir a la autonomía estética fundada por Kant es la de habernos traído un perfil de *experiencia* antropológicamente *disminuida*: el purismo del juicio estético, a causa de su intención universalizante, exige la discriminación de otras regiones de lo humano en tanto que éstas no se ajustan a las restricciones identificatorias del «ámbito estético». Me parece que si la sistemática del juicio de gusto elaborada por Kant es sobre todo una epistemología de la facultad del (juicio de) gusto, a cambio, el resultado obtenido en lo relativo a la ontología del *sujeto estético* supone un empobrecedor alejamiento de éste respecto de toda «empiricidad», respecto de todo lo que afecta a las condiciones concretas y particulares del gusto individual.

El purismo al que me vengo refiriendo puede tomar el semblante del esteticismo (juzgar la «mera forma», dice Kant) si lo tamizamos a través de la definición y los ejemplos de «belleza libre» dados por el filósofo. Y así se hace posible desplegar el sentido latente de la fórmula de *l'art pour l'art* en la derivación que le es más propia, la de *la forma por la forma*. Abundando un poco más en la expresión de Gautier, valdría considerar el arte por el arte como límite hacia el que se extiende la autonomía artística y –complementaria– la forma por la forma como consecuencia en la que toma todo su relieve la autonomía estética. En cualquier caso, el rótulo de la forma por la forma puede ser también revelador del esteticismo artístico y no sólo estético.

El absolutismo de la forma se configura entonces como el destino de un proceso de exclusiones que, a cambio de la supuesta autonomía, debe aceptar el adelgazamiento al que las artes (limitadas a formas-formales) y la estética

como experiencia (limitada a la apreciación placentera de las meras formas) han sido conducidas. El arte por el arte, la forma por la forma, *son* en tanto que se liberan de la subordinación a la metafísica de la verdad, a las ideología de la moral, a los credos de la religión. En este aspecto, la esfera de lo artístico se desvincula –y es éste el rasgo que Weber y Habermas han identificado como específico de la modernidad tardía– de los demás ámbitos «de la vida». Y, volviendo al fin a Nietzsche, no será esta independencia respecto de los órdenes mencionados la que reciba su oposición. Y esto debe ser claramente comprendido: el motivo por el que Nietzsche está en contra del manifiesto del arte por el arte no radica en alguna posible nostalgia de la unidad entre aquellos ámbitos. No hay nada que objetar al desprendimiento que las artes han logrado para sí respecto de la metafísica de la verdad, mucho menos en lo relativo a la moral. El rechazo nietzscheano del esteticismo reside más bien en la pérdida de la heteronomía irrenunciable, la del arte hacia, *para* la vida.

En el §24 del *Crepúsculo de los ídolos* («*L'art pour l'art*») escribe Nietzsche: «La lucha contra la finalidad en el arte es la lucha contra la tendencia *moralizante* en el arte, contra su subordinación a la moral. *L'art pour l'art* quiere decir: «¡que el diablo se lleve la moral!» –Pero incluso esa hostilidad delata la prepotencia del prejuicio. Cuando del arte se ha excluido la finalidad de predicar moral y mejorar al hombre, no se sigue de ello todavía, ni de lejos, que el arte en cuanto tal carezca de finalidad, de meta, de sentido, en suma, no se sigue *l'art pour l'art* –un gusano que se muerde la cola–. «¡Es preferible ninguna finalidad a una finalidad moral!» –así habla la mera pasión. Un psicólogo pregunta, en cambio: ¿qué es lo que todo arte hace?, ¿no alaba?, ¿no glorifica?, ¿no selecciona?, ¿no pone de relieve? Con todo eso *fortalece* o debilita ciertas valoraciones... ¿Es que esto es sólo marginal?, ¿un azar? ¿Algo en lo que el instinto del artista no habría participado en modo alguno? O: ¿no es esto el presupuesto para que el artista *pueda*...? ¿Tiende su instinto básico hacia el arte, o tiende más bien hacia el sentido del arte, hacia *la vida*?, ¿hacia un *ideal de vida*? –El arte es el gran estimulante para vivir: ¿cómo se podría concebirlo como algo carente de finalidad, de meta, como *l'art pour l'art*?». Según Nietzsche, el arte no puede no ser útil, si entendemos como muestra de utilidad su función estimulante *para* la vida. Creo que, en oposición al esteticismo de un arte que *no sirve*, la ontología de la ficción (o en el arte o en la vida: en el arte para la vida) que Nietzsche va trazando en el trayecto de su obra se rige por el postulado de la utilidad: la ficción debe ser ficción útil. Esto, que donde mejor se aprecia es en los fragmentos recogidos póstumamente en *La voluntad de poder*, obtiene en *El nacimiento de la tragedia* un tratamiento especialmente matizado. Veamos brevemente cómo actúa, para qué sirve la ficción en esta escrito de juventud.

La reconocida influencia de Schopenhauer en *El nacimiento...* queda manifiesta en el primado que en ella tiene el *estado estético* sobre la praxis de la creación artística, primado que será rechazado posteriormente por el propio Nietzsche y que da explicación de su alejamiento de Schopenhauer. Además de la caracterización de los dos instintos «creadores», el apolíneo y el dionisiaco, lo que para nuestro interés debe destacarse es la función consoladora de lo apolíneo, función de representación para hacer del mundo un espectáculo soportable. En la medida en que el mundo y la existencia sólo pueden justificarse como *fenómeno estético*, y por lo tanto como «apariciencia», pesa la sombra de Schopenhauer y lo horrible dionisiaco queda redimido mediante un uso de la ficción (uso apolíneo, representativo, apariencial) que consigue hacer del mundo un mundo «contemplable» y, entonces, estéticamente *a distancia*. Se ve así la fidelidad que, vía Schopenhauer, conserva esta obra de 1872 a los postulados tradicionales de la estética moderna según ésta se ha conducido desde Kant. La figuración de la tragedia como síntesis de los dos instintos mencionados ratifica la todavía vinculación de Nietzsche a la concepción de la estética nacida en el siglo ilustrado. En cualquier caso, conviene advertir las poderosas insinuaciones que empiezan a anunciarse en dirección a una «metafísica de artista» que, sin embargo, y sólo en esta obra temprana, debe más bien entenderse como una metafísica *estética* en la que se perciben los efectos de *El mundo como voluntad y representación*.

II. CONTRA LA BELLEZA: HACIA UNA TEORÍA DE LA CREACIÓN

La abundancia de los comentarios de Nietzsche acerca de «lo artístico» nos persuade de que su interés mayor no es indagar en el entramado de los problemas constituyentes de la moderna disciplina estética, los cuales se definen en torno a la cuestión del sujeto receptor (y en este aspecto el problema de la belleza no es más que un problema residual de la tradición premoderna; incluso lo es para Kant, más preocupado por el gusto), sino que lo que Nietzsche privilegia es más bien lo concerniente a la creación, tanto del sujeto creador (son constantes sus reflexiones en torno a artistas y a la figura misma del artista) como de las condiciones y significados de la *poiesis*. Como vengo apuntando desde el principio, la *filosofía del arte* de Nietzsche (que deja pronto de responder a una «metafísica» *more* Schopenhauer) es fundamentalmente una filosofía del crear o, diciéndolo con precisión, una *metapoética*.

De este modo, y sobre todo en el entorno de su último periodo, cuando su propuesta de la vida como obra de arte cobre su mayor dimensión, busca Nietzsche la confrontación con el *adelgazamiento* experimentado por las artes

y la estética en el periplo «autonomista» de la modernidad. La conquista de la máxima autonomía (significada en *l'art pour l'art*) supone para Nietzsche la manifestación más cumplida de la decadencia y el nihilismo. La decantación del autor hacia la *poiesis*, como objeto de la filosofía pero, en primer lugar, como dominio de la acción y de la invención de sí, es –paradójicamente, desde muchos puntos de vista– anhelo de *reintegración de la vida* en todas sus posibilidades: nociones matrices en la prosa de Nietzsche, como fuerza, embriaguez, exceso, energía..., la misma voluntad de poder entendida por él prioritariamente como voluntad de creación, son *utilizadas* para combatir el decadentismo nihilista al que ha quedado reducida la cultura occidental del fin-de-siglo. El poeta, como modelo humano, se perfila como un anti-nihilista, como un (embriagado) productor de vida.

Por otra parte, la crítica de Nietzsche al *nihilismo estético* (que debe entenderse como esteticismo), la cual se desarrolla como un aspecto más de su *crítica de la cultura*, pasa por el cuestionamiento de la categoría de la belleza por el motivo de que ésta ha estado desde sus primeras teorizaciones platónicas cercada por el orden de la contemplación; de un modo u otro, la belleza ha pertenecido al ámbito de la percepción de formas (aunque hablemos de percepción «intelectual» y de formas «ideales»), al ámbito de las apariencias, que es preeminentemente el estético. Y, al contrario, ha marginado de sus ocupaciones los problemas de la creación. En este sentido, no deja de ser curioso que la revalorización del helenismo llevada a cabo por Winckelmann se centre en la recuperación exclusivista de lo apolíneo y sus connotaciones, esto es, de la *visión*, las artes de la representación o espaciales, la contemplación quietista,... en perjuicio del carácter *a-morfo* de lo dionisiaco.

Nietzsche asimila la belleza a la vida, a la que se refiere mediante un campo metafórico que va desde lo fisiológico y lo orgánico hasta el impulso sexual o los estados de embriaguez provocados por causas diversas, apartándose de la concepción clásica de la belleza como forma (como objeto de espectáculo) y hallando en la(-s) *fuerza(-s)* el centro de su teorización sobre la creación. En paralelo a esto, el rechazo del concepto tradicional de belleza se concreta en otros dos enfrentamientos: contra la «perfección» como requisito y cumplimiento del ideal clásico de belleza, perfección que fundamentalmente se juzga en base a resultados técnico-formales; y, en segundo lugar, contra el *contemplacionismo* que a ella se asocia y que ha tenido en la estética de Schopenhauer uno de sus exponentes mayores. Tanto el problema de la perfección, cifrada como teleología de la obra de arte concreta, como el del contemplacionismo son dos maneras de seguir refiriéndonos al esteticismo pancalista (o sea, panformalista) en el que consecúa la estética moderna.

Todos estos rasgos, que para Nietzsche serían expresivos del nihilismo decadente, habrán de ser combatidos mediante la formulación de una ontolo-

gía de la creación en la que el cuerpo se instituye como núcleo de toda la reflexión. El cuerpo, que Nietzsche coloca en la cúspide de sus aportaciones de la última etapa, será un *cuerpo excesivo* con el que se contrarresta el proceso de descorporalización que ha hecho de la estética una ascética de la contemplación (a pesar del aparente sensualismo sobre el que se trama la experiencia estética), una *ética de la apathé* difícilmente conciliable con las condiciones *reales* de la experiencia estética.

III. LO SUBLIME COMO ESTÉTICA DE LA ILIMITACIÓN

La escisión que marca la diferencia entre las categorías de la belleza y de lo sublime está producida por la relevancia que irá cobrando la función imaginante en la definición de cuál es el estatuto del receptor espectador. El tránsito que tiene lugar entre las dos categorías tiene su momento de mayor tensión en el interior mismo de la tercera *Crítica* kantiana y se cifra en correspondencia con un binomio de enorme interés, el que constituyen la percepción y la imaginación. En este sentido, la «aparición» en el siglo XVIII de la imaginación *creadora* entre las líneas del discurso estético coincide con la revalorización de lo sublime como categoría rival de la belleza. Lo que quiero decir es que justamente y en la medida en que la imaginación es juzgada favorablemente se hace posible la instauración de lo sublime tal como ocurre desde los empiristas británicos (Addison y Burke) y con toda su tensión en la obra de Kant.

Antes de comentar la relevancia que en el filósofo de Königsberg tiene lo sublime (y con ella la imaginación como función) conviene entrar en el lugar que ocupa la imaginación en la sistemática de Baumgarten. Parece apreciarse, entre ambos autores, un giro importante en lo relativo al estatuto e inclusión de dicha facultad-función en la producción artística y en el placer estético.

La Sección IV de la Tercera parte de la *Metafísica* de Baumgarten está dedicada a la imaginación. Ésta es concebida en estricta subordinación a la percepción, no teniendo otra función que la de reproducir «percepciones de objetos que lo han sido de la sensación pero que, en el momento en el que los imagino, están ausentes». En este sentido, «no hay nada en la imaginación que no haya estado previamente en los sentidos». El §571 sintetiza bien cuál es el tratamiento que el «fundador» de la estética moderna da a la facultad de imaginar: «Si la imaginación representa sus objetos exactamente como ellos han sido dados en la sensación, las imaginaciones son verdaderas y no son ni *vanas imaginaciones* ni falsas imágenes, incluso si su percepción no es de una claridad absolutamente igual. La aptitud para formar vanas imaginaciones es *la imaginación sin freno*; la imaginación *controlada* es la aptitud para formar imaginaciones verdaderas». Me parece que este epígrafe de Baumgarten nos ilustra suficientemente acerca de cuál es todavía la dependencia de este

autor respecto del privilegio de la percepción sobre la imaginación, primado que nos revela el estrecho vínculo de la percepción con el realismo metafísico.

No habrá que esperar demasiado, sólo hasta la analítica kantiana de lo sublime, para que *la imaginación sin freno* pierda las connotaciones negativas que hasta ahora tenía y empiece a instaurarse como uno de los fundamentos de la modernidad menos deudora de la tradición clásica. En este punto, me gustaría destacar que si, como vimos, la analítica de lo bello y de las condiciones del juicio estético puede entenderse como el arranque del formalismo *fin-de-siècle*, la estética kantiana de lo sublime tendrá sus consecuencias en las poéticas de la subjetividad exaltada apreciable en los románticos y el simbolismo. Por otra parte, y en correspondencia con esto, las propuestas de Kant acerca de lo sublime se revelan no tanto como su principal aportación a la estética moderna (y sus poéticas), sino sobre todo como el momento en el que se consagra el distanciamiento de la tradición a la que todavía seguía adscrito su celebrado Baumgarten. Este distanciamiento se cifra en el giro que entre lo bello y lo sublime se produce en relación a las *formas*. Vayamos a Kant. Después de poner de manifiesto las similitudes entre ambas categorías, escribe Kant en el §23: «Pero hay también entre ambos diferencias considerables, que están a la vista. Lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada *ilimitación* y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma, de tal modo que parece tomarse lo bello como la exposición de un concepto indeterminado del entendimiento, y lo sublime como la de un concepto semejante de la razón». De este modo, la categoría de lo sublime se define como el centro de una *estética de la ilimitación* que debe concebirse como una *poética de la transforma(liza)ción*. Es bajo estas condiciones como el espectador trasciende la función meramente receptiva (perceptiva) *de las formas* dadas en su completud para actuar a través de una cierta erótica de lo irrepresentable constatable en el movimiento de la *ilimitación*: «pues lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan sólo a ideas de la razón, que, aunque ninguna exposición de ellas sea posible, son puestas en movimiento y traídas al espíritu justamente por esa inadecuación que se deja exponer sensiblemente».

La imaginación es a lo sublime lo que la percepción a las formas de la belleza. Lo sublime reclama una imaginación de lo irrepresentable, imaginación cuyo objeto no está a la vista en su totalidad y debe más bien «imaginarse» allende las formas precarias e insinuantes que se dan al ojo. «*Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que*

supera toda medida de los sentidos». Lo sublime es el movimiento que empuja a la percepción hacia la imaginación (la imaginación de ideas), y este movimiento (que lo es hacia «lo desconocido» grandioso, terrorífico,...) es el que genera la *heterotopía* en la forma del temor. «Nada, por tanto, de lo que puede ser objeto de los sentidos puede llamarse sublime, considerándolo de ese modo». Mediante lo sublime se avanza en el proceso de subjetivación que da definición a la experiencia estética moderna.

Se da entonces la posibilidad de cierta aproximación entre lo sublime kantiano y lo que de manera menos precisa podría reconocerse como lo sublime nietzscheano. Para esto, conviene recordar cuál es para Kant la máxima expresión de lo sublime: «...hay que mostrar lo sublime, no en los productos del arte (verbigracia, edificios, columnas, etc.), donde un fin humano determina, tanto la forma como la magnitud, ni en las cosas naturales *cuyo concepto lleve ya consigo un determinado fin* (verbigracia, animales de una determinación natural conocida), sino en la naturaleza bruta (y aun en ésta sólo en cuanto no lleve consigo, en sí, encanto alguno o emoción de verdadero peligro), en cuanto solamente encierra magnitud, pues en esta clase de representación, la naturaleza no contiene nada que sea monstruoso (ni espléndido ni horrible)». Así, parece oportuno atender a este predominio de la *naturaleza bruta* como objeto de lo sublime buscando su concordancia con *lo fisiológico* según Nietzsche y todo el campo semántico que este autor extrae del concepto de *physis*. Quizás sea esta aproximación la que mejor nos conduzca a la comprensión nietzscheana de la naturaleza como fuente de la creación. Lo orgánico, la embriaguez, las fuerzas, la desmesura, los impulsos de los instintos –en particular el dionisiaco–, precisamente por lo que tienen de *apenas* representables (pero representables), manifiestan el sentido más consistente y persistente de la metapoética que Nietzsche elabora como una poética de la *ilimitación*, de lo orgiástico, de la destrucción de las formas entregadas por la percepción estática (estética). Es así como la voluntad de poder consigue imponerse como voluntad de creación. Llegados a este punto, quisiera dedicar la última parte de este trabajo a Antonin Artaud, manifestando así mi convicción de que es en el autor de *El pesa-nervios* donde se perciben en toda su tensión los puntos cardinales de la *estética fisiológica* propugnada por el último Nietzsche.

IV. HACIA NIETZSCHE POR ARTAUD: CERRAR DISTANCIAS

Las propuestas que, a modo de programa para el teatro contemporáneo, ofrece Antonin Artaud en *El teatro y su doble* pueden ser comprendidas desde un doble punto de vista: por una parte, se contienen en ellas muchas de las intuiciones que Nietzsche extrajo del concepto de *physis*; además, la dramaturgia de cuño artaudiano supone una vuelta de tuerca al proceso de estetización-

formalización llevado a cabo por la tradición estética moderna, entendida ésta como disciplina filosófica y como un modo específico de experiencia propio de la subjetividad moderna. En algún sentido, me serviré del primero de estos puntos de vista para justificar la consideración del autor francés en relación al segundo, en el que se llevan al límite (y a su disolución) las paradojas que se han venido tramando a través de la concepción de la «experiencia estética».

El programa de Artaud supone una recuperación del concepto de *aisthesis*, en la forma de recuperación de la sensorialidad como instancia irreductible de la experiencia estética, frente a la ascesis de descorporalización, y, con ella, de *an-aisthesis* (de «anestesia» o insensibilización), que ha dado su constitución al sujeto estético. De este modo, las tesis de Artaud sobre teatro, a la vez y en la medida en que reclaman una estética de la presencia y no de la representación ficcional, rompen con los modos modernos que han fundamentado el placer estético en la supresión de lo sensible o, más exactamente, de lo sensual. Mientras que la disciplina y la experiencia que llamamos estética se inscribe en la condición de un *tomar distancias* psíquico e incluso espacial (un «tomar distancias» requerido para el *desinterés*), en el caso de Artaud se trata más bien de un *cerrar distancias*, de un implicarse en el que se suprime el desinterés y el espectador pasa a ser un «experimentador» al que la obra le impele sensorialmente. «Tomar distancias» y «cerrar distancias» son los dos términos entre los que se dirime la cuestión tan nietzscheana de aunar arte y vida.

Querría relacionar estos breves comentarios con otra de las figuraciones que pueden reconocerse como características del sujeto estético perfilado por la modernidad: éste es un sujeto *inalterable*; capaz de cierta «sentimentalidad» de índole mental(-ista), dotado de emoción, pero carente de «sensación» —de *aisthesis*. Y esta peculiaridad posee importantes consecuencias de tipo ético. Hablar del sujeto estético como sujeto «inalterable» significa asumir la imposibilidad de que puede sentirse vivencialmente modificado, *alterado*, *extrañado*. Precisamente es en el personaje del *esteta* donde se distingue con la mayor nitidez la equivalencia entre ser portador del «buen gusto» y permanecer *inmutable* a los presuntos efectos de la experiencia estética (efectos perversamente para no ser efectivamente performativos).

Las palabras de Artaud a este respecto son contundentes: «El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior. (...) Nada significan el humor, la poesía, la imaginación si por medio de una destrucción anárquica generadora de una prodigiosa emancipación de formas que constituirán todo el espectáculo, no alcanzan a replantear orgánicamente al hombre, con sus ideas acerca de la reali-

dad, y su ubicación poética en la realidad». Esta declaración permite pensar en una especie de *sujeto estético total*, en el mismo sentido en el que se habla de obra de arte total. No se está por tanto ante el sujeto adelgazado, aparcado en regiones independientes (en esferas autónomas) de las cuales una sería la estética, sino ante un sujeto en el que se coimplican todas sus dimensiones antropológicas, y esto deberá realizarse concediendo a la sensorialidad, a la corporalidad, a lo orgánico, el lugar de privilegio que progresivamente ha ido perdiendo.

La constitución de un *nuevo espectador*, desde los postulados y la efectividad del teatro de la «crueldad», se rige entonces por el rechazo del desinterés, por la razón de que este desinterés suponga una cierta «indiferencia» y, con ella, una estética paradójicamente anestésica cuyo sujeto permanezca sustantivamente inmutable, inalterable. Se ve así con qué justeza el recorrido moderno de la estética deriva hacia un esteticismo para estetas: un *arte por el arte* cuya condición receptiva es la de aislar una parte de la totalidad antropológica con el fin de poder emitir un juicio puramente formal, como puramente formal es la figura misma del esteta. «Y he aquí la conclusión general —escribe Artaud—: El teatro no es ya un arte; o en todo caso es un arte inútil. Se ha conformado en todo a la idea occidental del arte. Estamos hartos de sentimientos decorativos y vanos, de actividades sin objeto, consagradas solamente a lo amable y a lo pintoresco». ¿Cuánto hay en estos comentarios de Artaud de crítica del nihilismo al modo nietzscheano?

Y, contra la autocomplacencia del nihilismo esteticista, Nietzsche y Artaud se encuentran en la propuesta de una ética de la ficción que es una poética de la transformación (y de la autotransformación) del sujeto estético. Así se reconcilian arte y vida: mediante la búsqueda de nuevos dispositivos de la ficción que devuelvan a la sensorialidad la potencia necesaria para generar una *aisthesis* sostenida en un «cerrar distancias». La posibilidad de que el espectador pueda hacerse autor (sobre todo autor de sí) requiere la creación desde las artes y, en general desde los medios de la ficción, de un sujeto *vulnerable*, dispuesto a la inestabilidad. Sólo así podrá la experiencia estética alcanzar su proyección antropológica más allá de las exigencias del «buen gusto»; más allá también del estrecho recinto de las bellas artes.