

Arte e historia en F. Nietzsche: ¿Una estética de la historia?

LUIS ENRIQUE DE SANTIAGO GUERVÓS
Universidad de Málaga

RESUMEN

Este artículo trata de explicar cómo en Nietzsche se puede hablar de una concepción estética de la historia como una nueva alternativa a la concepción científica de la historia y a su pretensión de objetividad. Lo verdaderamente importante es dejar entrever o ver la profundidad de sentido, poder y belleza que hay detrás de cada uno de los hechos históricos. El historiador, como una «gran potencia artística», debería ser capaz de elevarse por encima de las cosas, ir más allá de ellas, proclamando ese saber artístico que reclama la necesidad de la apariencia, para poder seguir viviendo mediante la transformación del pasado.

PALABRAS CLAVES

HISTORIA - ESTÉTICA - SABER ARTÍSTICO - NIETZSCHE

ABSTRACT

This paper tries to explain how in Nietzsche one could speak from an aesthetic conception of the history like a new alternative to the scientific conception of the history and its pretense of objectivity. The truly important thing is to allow to see the sense depth, power and beauty that there is behind each one of the historical facts. The historian, like a «great artistic power», it should be able to rise above the things, to go beyond them, proclaiming that artistic knowledge that claims the necessity of the appearance, to be able to continue living by means of the transformation of the past.

KEYS WORDS

HISTORY - AESTHETICS - TO KNOW ARTISTIC - NIETZSCHE

LA CONTRIBUCIÓN DE NIETZSCHE AL TEMA DE LA REFLEXIÓN FILOSÓFICA sobre la Historia es más significativa y emblemática de lo que a primera vista pueda parecer. En primer lugar, hay que valorar su posición respecto a la lógica de la

historia, después de Hegel. Frente a la filosofía de la historia, sin renunciar a la idea de historicidad del hombre, Nietzsche propone como fundamento una filosofía de la vida. En segundo lugar, establece un modelo de crítica epocal frente al historicismo, que abre al mismo tiempo un nuevo camino al lugar que debe ocupar la historia en la valoración de la existencia humana. Muchos autores consideran que esta crítica marca de manera efectiva el destino de la filosofía de la historia. En tercer lugar, porque la manera, o las maneras, que tiene Nietzsche de ver la historia constituye un ejercicio práctico prematuro del uso que luego hará de la genealogía, para llevar a cabo una crítica de los fundamentos metafísicos de la historia, ya que trata de liberar a la historia de su «fidelidad a la obediencia metafísica»¹. Pero detrás de esta posición de Nietzsche frente a la historia, descrita de una manera brillante en su segunda consideración intempestiva, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* (1874), se puede apreciar el gran dilema² que se le plantea a Nietzsche desde el principio, y que marca sus primeros escritos de juventud: se trata de la dialéctica entre la *ciencia* y el *arte*, entre el valor de los hechos interpretados *objetivamente* o la *fuerza creadora* del hombre, que tiene sus raíces más profundas en la vida. No es, por eso mismo, extraño que ya desde el principio la valoración que hace de la ciencia filológica, en cuanto instrumento científico para interpretar los hechos del pasado, esté mediatizada por su concepción del arte.

Partiendo de estos supuestos, se puede afirmar que la concepción de Nietzsche sobre la historia no es posible entenderla, por tanto, sin el anexo necesario que da vida a su originalidad: las implicaciones de su concepción del arte en el desarrollo de su pensamiento inicial. Los referentes de su teoría estética habían quedado ya perfilados y esbozadas en la «Lección inaugural» en la Universidad de Basilea, el 28 de mayo de 1869, bajo el título «Homero y la filología clásica», y serían posteriormente expuestos de una manera determinante y polémica en su primera gran obra, *El nacimiento de la tragedia*, de 1872. Allí se perfila de una forma nítida cómo debían entenderse las relaciones entre el pasado y el presente, el proyecto de una «cultura viva», la posición de la filosofía, en relación con el arte y la ciencia, que se había de enfrentar a los prejuicios de su época. Frente a la metafísica de la historia Nietzsche opone en sus primeros escritos, como es sabido, una «metafísica del arte» que define su perspectiva sobre la ciencia, la historicidad y la idea de desarrollo y progreso. Será la «óptica del arte», entonces, la que esboce en última instancia las líneas maestras de su «revolución estética», que llevará a cabo en un primer momento

1 Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos, 1988, p. 51.

2 Sobre la relación entre filología y arte se puede consultar mi trabajo: «Filología, arte y filosofía: los centauros del joven Nietzsche. A propósito de 'Homero y la filología clásica'», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 15 (1998), pp. 149-146.

de la mano de Schopenhauer y de su maestro Wagner, sin olvidar la contribución de la filosofía de Heráclito y de los presocráticos en general. Lo apolíneo y lo dionisiaco marcarán la referencia bipolar de una teoría del arte que hace las veces de paradigma en la visión que tiene Nietzsche de la realidad.

Por eso, al tratar de analizar sus ideas sobre el arte en relación con el problema de la historia habrá que preguntarse, entonces, si se puede hablar de una *teoría estética de la historia*; o si el camino del arte es un planteamiento adecuado para superar el historicismo de la época o el «exceso de historia» que se había instalado en la sociedad como una verdadera «enfermedad». Tendríamos que preguntarnos también si es consistente la alternativa que nos plantea Nietzsche en relación a la pretendida objetividad de la ciencia histórica. Verdaderamente, como veremos, encontramos elementos suficientes en sus escritos como para poder formular una tesis de estas características, que viene a corroborar una vez más cómo desde un principio Nietzsche se instala en la vía de la estética o del arte como criterio para juzgar los valores de la modernidad. Lipperheide, por ejemplo, considera que se puede hablar de una «estética de la historia» en Nietzsche, «que se enfrenta a la filosofía de la historia optimista, a la posthistoria cultural del s. XIX y a la posthistoria técnico-social del siglo XX»³. Su consideración estética de la historia surge, por lo tanto, como una reacción a la consideración científica de la misma, mediatizada por su crítica a la manera de entender la filología como una ciencia. La preferencia por una historia artística, es decir, por una teoría estética de la historia, viene dada por la imposibilidad de mantener el criterio de la *objetividad histórica*. Una teoría estética de la historia se dirigirá ante todo contra la conciencia histórico-científica contemporánea, la cual en alianza con las ciencias naturales activa una reducción abstracta de la multiplicidad y del potencial enorme del pasado para el presente y el futuro. «Dirigimos ahora contra el saber el arte: retorno a la vida. Represión del instinto del conocimiento. Fortalecimiento de los instintos morales y estéticos»⁴. En definitiva, se trata simplemente de elevar la subjetividad a su más alto grado, teniendo en cuenta que el medio del historiador está constituido por sus propias representaciones, las de su época y la interpretación intencional de sus fuentes. Y para ello es necesario analizar la relación entre arte, historia y ciencia en el marco de una concepción de la realidad cuyo carácter propiamente histórico debe hacer frente a los prejuicios de su época.

3 Christian Lipperheide, *Nietzsches Geschichtstrategien. Die rhetorische Neuorganisation der Geschichte*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, p. 15.

4 KSA, 7,430. [Citamos con estas siglas el volumen y la página de los *Nachgelassene Fragmente* de la edición: *Kritische Studienausgabe*. Ed. de G. Colli y M. Montinari. München: Walter de Gruyter, 1999].

I. CIENCIA, ARTE E HISTORIA

Nietzsche plantea, aunque no de una manera estructurada o sistemática, una especie de *teoría estética de la historia*⁵, como alternativa a los efectos «bárbaros de la ciencia»⁶, contra el «exceso» de cientificismo y, sobre todo, contra la conciencia histórico-científica de sus contemporáneos, la cual en unión con las ciencias naturales ejercía una dirección abstracta y pálida, al mismo tiempo que una reducción de los múltiples sentidos que encierra el pasado. «El arte huye cuando inmediatamente cubris vuestras acciones con el tolo histórico» (1, 280)⁷, y la razón más profunda de esta huida es precisamente el hecho de que los instintos han sido expulsados por medio de la historia, hasta el punto de convertir al hombre no en el artista que es y debe llegar a ser, sino en una pura abstracción y en una sombra de lo que es. Nietzsche cifra la razón profunda de este modo de ser en que «el individuo se ha replegado a su interioridad y ya no se descubre ni rastro fuera de él» (1,281). Ante esa situación del hombre frente a la historia, en la que el individuo ha perdido su propia libertad y se encuentra en un estado de indigencia respecto a su propia personalidad recubierta y enmascarada por categorías abstractas y universales, Nietzsche acude al *arte* como el remedio necesario para que el hombre arriesgue y se manifieste creativamente como lo que es, en sus efectos, en sus obras. A ese hombre artista-filósofo, al que Nietzsche quisiera dar todo su protagonismo, se le podría aplicar el eslogan que Kant quería para su hombre ilustrado, emancipado y mayor de edad: «¡atrévete a salir de tu propia interioridad!», a salir a la luz y superar el corsé que supone la formación histórica que convierte a los hombres en «máquinas de pensar, escribir y hablar», o en simples «figuras formadas históricamente», «*nur schlechte Form*» (1,283). En realidad, Nietzsche lo va centrando todo en esa falta de valentía y de confianza en sí mismo, lo cual le proyecta a suplir esa debilidad hacia la historia, como único camino para poder comprenderse a sí mismo. Y es que sólo el *arte* es capaz de poner un freno a la tendencia ilimitada de la ciencia. Si el vacío que dejó la metafísica fue compensado por los ideales científicos, es ahora *el arte* el que debe crear esa síntesis del «artista-filósofo»⁸ con la esperanza del nacimiento de la nueva cultura. Es una nueva manera de contemplar los hechos, otra perspectiva distinta de la objetividad, una nueva mirada dirigida por la fuerza artística humana lo que le impulsa a *hacer* por sí mismo la historia y a convertirse en un artista del pasado.

5 Así titula su obra Katrin Meyer, *Ästhetik der Historie. Friedrich Nietzsches «Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben»*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998.

6 KSA, 7,424.

7 Citamos en el texto (tomo y página de las KSA) su *Segunda Intempestiva: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* («Sobre la utilidad y las desventajas de la historia para la vida»).

8 KSA, 7,431.

Este proyecto de una descripción artística de la historia en Nietzsche tiene también su referencia paradigmática en la Antigüedad griega. Nietzsche sigue insistiendo en que el modelo de Grecia tiene todavía validez para nuestros días, pues ellos supieron enfrentarse a los elementos culturales ajenos, supieron «organizar el caos» (1,333), reflexionando sobre sus auténticas necesidades y, de este modo, «tomaron posesión de sí mismos». Pero sobre todo, se sirvieron para ello del arte, que fue lo que realmente los salvó. También los filósofos presocráticos contribuyeron a ello. Ahí está la concepción estética fundamental del *juego del mundo* en Heráclito, que se opone a cualquier interpretación teleológica de la historia, la inocencia del devenir, su génesis semejante al modo de crear de los artistas que, partiendo de su impulso interior, crean⁹; y la idea de azar en Empédocles, que disuelve la idea de causalidad clásica y de necesidad a la hora de describir los acontecimientos históricos. Pero esa experiencia estética de la realidad, que vivieron los antiguos presocráticos, fue reemplazada por la ilustración llevada a cabo por Sócrates a través de la estricta separación entre arte y realidad. Con ello, los filósofos posteriores provocaron un proceso de «aniquilación de la cultura a través de la ciencia», proceso que sigue su curso en el propio presente. Esto explica que en *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche propusiese como tarea filosófica el renacimiento de la tragedia, para reconducir hacia la vida el propio presente.

Así pues, tenemos dos modos distintos de experiencia, el de la ciencia moderna y el de la estética antigua, pero es en éste en el que el arte se convierte en el concepto dinámico de la vida como fuerza plástica que oscila entre sus dos impulsos fundamentales: lo dionisiaco y lo apolíneo. En el prólogo a *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche partía del principio estético de que «el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida»¹⁰, y en una de sus secciones añadía que «el arte es un suplemento de la ciencia». Estas ideas quedaban confirmadas en el *Ensayo de Autocrítica* de 1886, cuando afirmaba que había que «ver la ciencia con la óptica del artista y el arte con la de la vida», uniendo así las tres perspectivas que habían convertido a Nietzsche en un centauro: ciencia, arte y vida. Pues bien, la historia entendida como ciencia, o la concepción optimista hegeliana del saber absoluto, quedan sometidas al juicio de la vida y a la óptica del arte a través de la actitud creativa y activa del hombre.

No es, pues, extraño que Nietzsche se apoye en los principios de la «metafísica de artista», expuestos en *El nacimiento de la tragedia*, para dar un contenido vitalista y estético a su teoría sobre la historia¹¹. En el escrito sobre la historia, la *Segunda Intempestiva*, se amplía de una manera *existencial* lo que en *El nacimiento de la tragedia* se hacía de una manera metafórica y simbólica. En este sentido,

9 Cf KSA, 1, 830, *La filosofía en la época trágica de los griegos*.

10 *El nacimiento de la tragedia*, (NT), tr. Andrés S. Pascual. Madrid: Alianza, 1984, p. 39.

11 Katrin Meyer, *op. cit.*, p. 99.

parece que lo dionisiaco estaría representado por la figura de lo *no histórico*, como el olvido pasional del pasado que libera al hombre de su conciencia racional. Y es que lo dionisiaco¹² representa el poder de la vida, el despliegue de las fuerzas vitales, la «ardiente pasión», y bajo su magia es como la naturaleza se reconcilia con el hombre, se rompen los límites de la necesidad y el ser humano se convierte en una «obra de arte». Este momento extático se contrapone al momento de quietud representado por lo apolíneo, momento que estaría representado por el *horizonte cerrado* del olvido, que no es más que la rememoración schopenhaueriana del principio de individuación¹³. Lo apolíneo y lo dionisiaco, dice Meyer¹⁴, no son sólo «momentos ‘lógicos’» que actúan unidos en la génesis de lo estético, sino que también representan un «fenómeno estético» en el que no se excluyen pasión y autorreferencialidad en el olvidar, sino que se condicionan recíprocamente. «Son estéticos, *porque* expresan una polaridad». La tensión paradójica entre esos dos impulsos impregna, por tanto, el concepto nietzscheano de la *vida no histórica*. La temporalidad de la vida apolíneo-dionisiaca es lo no-histórico tanto en el sentido de la suma presencia, o como negación de lo histórico, que redime al *Dasein* imperfecto. Así pues, el autodesencadenamiento dionisiaco, que sirve como principio estético de lo propio, funda la intensidad apasionada del momento. Y es que en Nietzsche lo no-histórico, como conciencia temporal negada y como expresión de la autojustificación estética del hombre, recibe un estatus enfático. No olvidemos que cuando Nietzsche habla de que la historia tiene que estar al servicio de la vida, quiere decir que la historia está al servicio de un poder no histórico, o lo no histórico como condición de posibilidad de lo histórico (1, 257). Por eso, se habla de ese estado de «concentración» en el que se experimenta intensamente un hombre y se despliega creativamente en una especie de erupción violenta. Además, parece que hay una clara relación entre ese sentido de lo no-histórico con el *Mittags* de Zaratustra¹⁵ Como presencia llena, el mediodía es como el símbolo de una plenitud dionisiaca, que es autooriginaria.

12 Cf NT, 44.

13 Recordemos cómo Nietzsche asociaba en NT a Apolo con el principio de individuación (NT, 43): «Más aún, de Apolo habría que decir que en él han alcanzado su expresión más sublime la confianza inconcusa en ese *principium* y el tranquilo estar allí de quien se halla cogido en él, e incluso se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del *principium individuationis*».

14 Katrin Meyer, *op. cit.*, p. 101.

15 *Así habló Zaratustra*, IV, (KSA, 3,342). Heidegger en su *Nietzsche*, Pfullingen: Günter Neske, 1961, I, p. 402: «la hora del mediodía es la hora en que la existencia humana es explicada cada vez en su suprema altura y en su más fuerte voluntad». Sobre el sentido de la «presencia absoluta» me remito a la interesante obra de Kart Heinz Bohrer *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994.

Ese horizonte subjetivo en el que se encierra el hombre, se puede señalar como la capacidad de *concentrarse* sobre algo determinado, rememorando la doctrina delfica que aconseja «conocerse a sí mismo», es decir, reflexionar sobre sí mismo, tomar posesión de lo que uno es. «Partiendo de este punto desechar ardientemente lo que es extraño y, partiendo de sí mismo, superarse, no adaptarse a algo que está fuera de nosotros. Para organizar el caos se adopta el arte y la religión: esta última ofrece el amor por los hombres, el primero amor por la existencia».¹⁶ Esa concentración sobre algo, que expresa el momento y la atemporalidad, coimplica el olvido, pero sobre todo lleva implícita una fuerza e intensidad con la que el artista se ve impulsado a crear. Citando a Goethe dice Nietzsche: «el hombre que actúa siempre carece de conciencia, así es él también sin saber, olvida la mayoría de las cosas para hacer sólo una cosa y ser injusto frente a lo que está detrás de él y sin reconocer más que un derecho: lo que debe realizarse en ese momento. El derecho de aquello que debe ser en ese momento». Y termina diciendo: «Las mejores acciones acontecen en semejante exceso de amor» (1, 254).

Partiendo de estos supuestos, en los que Nietzsche perfila los fundamentos antropológicos de su teoría estética sobre la historia, es necesario analizar ahora, cómo de una manera implícita se va alejando de la figura del historiador-científico que manipula los hechos del pasado fríamente y de una manera neutral, y cómo se va acercando a esa otra forma de «hacer historia», que es la del historiador-artista cuya meta no es tanto la objetividad de los hechos históricos, sino la manifestación de su fuerza vital y el poder de la vida. Pero ese modelo de historiador, como veremos, es algo reservado a los «individuos excepcionales».

II. EL HISTORIADOR-ARTISTA O CÓMO «HACER LA HISTORIA»

Frente a las tendencias analíticas y antiartísticas de su época, Nietzsche sostiene que conocer el pasado es un *acto creativo*, no una simple objetivación de los hechos del pasado, pues lo importante es *hacer historia*, y no registrar los hechos tal y como ocurrieron realmente: «Ningún respeto ante la historia. Tened el valor de *hacer historia*»¹⁷, decía Nietzsche. Pero hacer historia es una tarea propia de artistas: el historiador se asemeja al artista que construye una historia y se sirve del material positivo de la ciencia histórica, como el artista se sirve de los materiales brutos para imprimirles la forma que irrumpe desde sí

16 KSA, 7, 708.

17 KSA, 7, 611.

mismo. Por eso, Nietzsche cree que los objetos de la historia hay que tratarlos como si «de los bloques de los hechos históricos nosotros tuviéramos que sacar sólo estatuas»¹⁸, es decir, el pasado se convierte en un objeto estético y desde los datos empíricos crea esa forma artística¹⁹. En este sentido, el hombre produce la historia, en la que se debe elaborar poco a poco a sí mismo, sin llegar a ser nunca perfecto, (*imperfectum: existencia humana*) como en un proceso infinito que sólo será interrumpido por la muerte. (1,249) ¿Acaso no es la historización lo que convierte al individuo en una obra de arte? ¿Y la historización no es el carácter poietico y formativo de la vida?²⁰ Con ello Nietzsche vuelve a poner el acento en que el hombre es su propia creación, la «obra de arte» de la que hablaba en *El nacimiento de la tragedia*, dinamizando la relación historia-vida y liberándola de las patologías hipertróficas del sentido histórico.

La historia se puede definir, entonces, como un «acontecimiento estético» en cuanto a su forma de realización concreta. Como tal fenómeno estético, Katrin Meyer indica que «la historia es una forma de expresión subjetiva de la vida que no sólo da una explicación sobre la historia, sino también sobre el historiador»²¹. En este sentido, se puede comprender el porqué Nietzsche propone como tesis fundamentales para valorar el sentido histórico las siguientes: comprender históricamente «lo semejante por lo semejante» y el principio de que «sólo desde la suprema fuerza del presente podéis interpretar el pasado» (1,294), uno de los criterios fundamentales que Nietzsche utiliza a la hora de valorar el sentido histórico. El acento sobre la actualidad del presente y sobre la propia subjetividad enfrenta una forma de ver la historia *artísticamente* y otra manera de contemplarla *objetivamente*, a la manera de la ciencia. Pero es que, además, la visión objetivista de la historia, en realidad, no es otra cosa que pura subjetividad, en cuanto que el historiador está determinado por sus propias representaciones, las de su época y la interpretación de sus fuentes. Ya en sus primeros escritos niega que el desarrollo de la historia esté sometido a la regularidad de una necesidad racional. La objetividad y la racionalidad de los hechos para el historiador se deducen simplemente de observar cómo el observador ve que después de una causa viene un efecto, como ocurre en las ciencias de la naturaleza, algo puramente ficticio y de lo que se deduce una conexión.

18 Edición de la obra de Nietzsche: *Musarion Ausgabe*, München, 1920. Bd I, p. 283.

19 Cf Gerhard Hauptner, *Die Geschichtansicht des jungen Nietzsche. Versuch einer immanenten Kritik der zweiten Unzeitgemässen Betrachtung: «Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben»*, Stuttgart, 1936, p. 197.

20 Sobre el problema de la historización me remito a la obra de Eugenio Mazzarella, *Nietzsche e la storia. Storicità e ontologia della vita*. Nápoles: Guida, 1983, especialmente el capítulo primero: «*Restitutio in integrum* ed “Imperfecto mai compiuto...”», pp. 27-65.

21 Cf Katrin Meyer, *op. cit.*, p. 123.

Ese poder creativo del hombre y su capacidad para hacer cosas depende de lo que Nietzsche denomina centros de poder²², entendiendo «poder» como un concepto existencial, en cuanto que permite mediante la acción producir cambios en el mundo²³. Al fin y al cabo, la subjetividad no es más que una interpretación reflexiva de prácticas intencionales a través de las que el individuo proyecta su biografía hacia el futuro. El poder (*Macht*), por lo tanto, se distingue de la fuerza (*Kraft*), y está relacionado con procesos reflexivos de autoconstitución. No es por tanto ni efecto, ni algo observable, sino que está relacionado con la experiencia del yo como transformador del pasado en el futuro. La experiencia de ser un sujeto que se crea y transforma a sí mismo al mismo tiempo que crea y transforma las cosas, es decir, lo sido en lo que será, constituye un elemento esencial de la configuración de la historia. Pero hay que tener en cuenta que para Nietzsche esos «poderes» son algo «no-histórico», es decir, son poderes vitales estrechamente relacionados con la fuerza artística, pues atañen a la sensibilidad, al sentimiento, a las pasiones, deseos o necesidades. Lo «no-histórico», ese concepto clave en la lectura de la Segunda Intempestiva, viene a ser entonces como la condición de posibilidad de la manifestación artística del hombre.

La historia, por lo tanto, ha de ser una reacción desde el espíritu de lo estético. En este sentido, el historiador, que es el que *hace* la historia, busca en la *apropiación* del pasado un símbolo de sí mismo, en el que los dos relatos – el pasado y el yo – se constituyen originalmente al mismo tiempo²⁴. Por eso, el historiador, no es un simple observador que mide los hechos del pasado, sino el «gran hombre» que tiene una fuerza o poder para volver la mirada hacia atrás y colocar de nuevo sobre la balanza los «miles de secretos del pasado que salen de sus escondrijos – hacia *su* sol» (1, 294); y en esa medida, en virtud de sus cualidades superiores, podrá ser capaz de conocer lo que es «grande» y lo que hay que conservar, pues «lo semejante se descubre por medio de lo semejante». Así pues, el yo se debe medir en la grandeza del pasado, pero al mismo tiempo la grandeza del pasado se constituye sólo según el patrón o criterio del yo. Esta interdependencia recíproca la compara Nietzsche con la interpretación del oráculo: «la sentencia del pasado es la sentencia del oráculo» (1, 294). El oráculo no tiene ningún sentido objetivo, ofrece al que busca el punto de partida para

22 Mark Warren, *Nietzsche and Political Thought*. Cambridge: MIT Press, 1988, p. 8

23 Recordemos lo que Dilthey decía al hablar de la historia: «Somos en primer lugar seres históricos antes de ser contempladores de la historia y sólo porque somos lo primero podemos ser lo segundo». W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, vol. 7, ed. de G. Misch. Stuttgart/München: Vandenhoeck und Ruprecht, 1966, p. 277. También afirmaba: «la primera condición de posibilidad de la ciencia histórica reside en el hecho de que yo soy un ser histórico y que el mismo que investiga la historia es el que la hace», *ibid.*, p. 278.

24 Cf KSA, 3, 404, la *Gaya Ciencia*, § 34.

encontrar el sentido, y aquel que mejor conozca el pasado será el que mejor interprete la voluntad de los dioses y su propio destino.

¿Qué quiere decir, entonces, que la objetividad de los hechos depende de la fuerza histórica o del «impulso artístico»? ¿Cómo se expresa el «impulso artístico en el hombre»? Para Nietzsche, el momento creativo «más poderoso y espontáneo» está en el interior del artista, es como la experiencia del pintor que «en medio de un paisaje tormentoso bajo rayos y truenos, o sobre un mar embravecido, contempla allí la imagen que tiene en su interior» (7, 290). Sería absurdo pensar que el hombre en ese estado de «embriaguez» dionisiaca se representase las cosas tal como son, en su propia esencia. El resultado de esa experiencia nunca puede ser una verdad histórica, es decir, ese acto creativo tiene como resultado «un cuadro artísticamente verdadero, no históricamente verdadero» (*ibid.*) y ese «impulso artístico» lo compara también Nietzsche con una «red» que el hombre va tejiendo sobre el pasado, como el dramaturgo teje la trama.

II. 1. *EL CONCEPTO DE HORIZONTE*

La actividad creadora y generadora de sentido en relación a los hechos históricos tiene lugar, según Nietzsche, dentro de un *horizonte* constitutivo: «todo lo vivo sólo puede ser productivo y fuerte dentro de un horizonte» (1,251). Es decir, ese carácter subjetivo del historiador viene determinado por el concepto de horizonte. Esta formulación metafórica nietzscheana tiene importantes connotaciones, especialmente de cara a la tematización de la interpretación. En primer lugar, Nietzsche individualiza el horizonte y lo hace depender de la *fuerza vital* de un sujeto particular, en este caso, del historiador, que puede ser potenciada y liberada por medio de la «embriaguez» dionisiaca. Nietzsche explica esa dinámica interna del horizonte con un ejemplo paradigmático que atañe al modo de ser del artista: la fuerza de la pasión. «Imagínese un hombre arrastrado e impulsado por una pasión hacia una mujer o hacia un ideal... ¡Qué cambiado está su mundo! Mirando hacia atrás se siente ciego, si mira a su alrededor, para percibir lo extraño, lo oye como un sonido sordo sin ningún significado. Todo lo que percibe nunca lo percibió en general tan realmente, tan palpablemente cercano, colorido, vibrante e iluminado, como si ahora él comprendiera el mundo con todos sus sentidos» (1,253). Este estado que describe Nietzsche, se ajusta al estado dionisiaco descrito en *El nacimiento de la tragedia*, bajo la fuerza de la «embriaguez». Es el estado del artista que quiere alcanzar su «imagen pretendida», pero antes tendría que haber pasado por ese estado «no-histórico» en el que la fuerza del deseo y del anhelo le impulsa a crear. Y es que toda acción artística, las obras de arte, como toda acción humana en general, surgen como resultado de un «exceso de amor» (1, 254), de una pasión, ya que es la pasión la que transforma el mundo, la que hace que las

formas pierdan su definición, la que agudiza sobremanera la percepción. Es un estado que Nietzsche califica, curiosamente, de «injusto», pues es angosto, ciego, sordo, pero es desde ese estado desde donde nace la acción y la obra de arte. A la potencia artística del historiador le pertenece un «ser que ama que penetra en los datos empíricos, una poética elaboración de los tipos dados»²⁵, pues el trabajo del historiador no consiste en la investigación de los hechos ficticios, sino en el trabajo con materiales concretos, con fuentes, etc., que elige y que deben ser formadas para tener sentido.

¿Pero qué características tiene ese horizonte? ¿Esa línea es una línea fija y estable o se desplaza continuamente? El horizonte, dice Nietzsche, puede desplazarse (1,252), pero en cuanto se desplaza debilita al hombre. Ahora bien, si comparamos esta situación del hombre-historiador con la del animal, vemos cómo en éste su horizonte es «unidimensional», estable, pues habita en ese horizonte de una manera totalmente «no-histórica», y por lo tanto feliz, como el niño, es decir, en la forma originaria, ya que constituye el fundamento sobre el que se puede elevar lo «auténticamente humano». Así pues, el horizonte es presentado como una especie de *límite* o línea divisoria que separa lo asumido y lo negado, lo que se ha integrado y forma parte del más acá de lo que está fuera de los límites, lo recordado y lo olvidado. Parece obvio que en esta dialéctica que establece Nietzsche entre el «adentro» y el «afuera», la memoria y el olvido, se vislumbra la posibilidad de un desarrollo en el que el horizonte representa una fase determinada sobre su escala. Como indica Geijssen²⁶, entonces parece que el horizonte es como «una medida determinada de la autolimitación», que como tal es «creadora» (1,351) o autoformadora. Pero ese límite a su vez es condición de posibilidad del desarrollo del hombre, o de un pueblo. Nietzsche hace depender la «serenidad, la buena conciencia, la acción alegre, la confianza en el porvenir» (1, 251) de que exista un límite, una línea, que separe lo que se puede abarcar con la mirada y lo que se oculta en la oscuridad detrás de la raya del horizonte. El límite, por lo tanto, es condición de que nuestro conocimiento pueda ser perspectivista, pues la perspectiva alcanza a todo aquello que se deja ver más acá de un horizonte, de tal manera que fuera de esa perspectiva lo único que domina es la incomprensión²⁷. De esa manera, Nietzsche establece indirectamente como criterio de la comprensión la claridad u oscuridad, lo familiar y extraño, el recuerdo

25 KSA, 6, 292.

26 Cf J.A.L.J.J. Geijssen, *Geschichte und Gerechtigkeit. Grundzüge einer Philosophie der Mitte im Frühwerk Nietzsches*. Berlin: Walter de Gruyter, 1995, p. 111.

27 Thomas Böning señala (*Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche*. Berlín. Walter de Gruyter, 1998, p. 134): «Los diversos aspectos del 'mundo' pueden ser potencialmente infinitos, pero el 'mundo' de la vida solo puede ser finito, es decir, perspectivista y dentro de un horizonte, porque la vida se realiza progresando de punto de vista en punto de vista».

y el olvido, que delimita esa línea del horizonte, pues el bienestar de una vida se decide, en última instancia, en ese *equilibrio* entre el olvidar y el recordar, pues el olvidar significa la capacidad «de sentir no-histórico abstrayendo de su duración» (1,250); mientras que el recordar se refiere al sentido histórico.

Tan determinante es ese límite, que Nietzsche también lo establece como criterio para poder distinguir «cuándo es necesario sentir históricamente y cuando no-históricamente» (*ibid.*). El horizonte significa para Nietzsche, entonces, dos cosas: una vez se refiere a la *limitación* que crea la presuposición para el poder ser uno mismo – en ese caso el horizonte está en relación con el olvidar en el sentido de una exposición de la validez del mundo; otras veces se refiere el horizonte a la consumación que se manifiesta en la integración llevada a cabo por la fuerza plástica. En otros términos, para Nietzsche, el horizonte del historiador marca una limitación generada subjetivamente, que al mismo tiempo se constituye en condición de posibilidad del *olvidar*. Pero a la vez, el primado de los intereses subjetivos apunta a la exigencia de la *apropiación* selectiva del pasado. El pasado hay que leerlo correctamente, pero leerlo según la propia necesidad: «para nosotros solamente vale el criterio estético: lo que es *grande* es digno de ser investigado históricamente, no mediante una descripción icónica, sino mediante una *pintura histórica productiva y estimulante*»²⁸, que Nietzsche en textos posteriores irá poco a poco asimilando a la «interpretación»²⁹.

II.2. LA «FUERZA PLÁSTICA» COMO MEDIO Y MEDIDA DE LA HISTORIA

Nietzsche establece un nexo entre el «hacer historia» y el «horizonte» mediante el concepto de *fuerza plástica*, término que juega un papel importante en su concepción de la historia y que, probablemente, lo tomase de Jacob Buckhardt.³⁰ Pero, ¿qué función tiene esta idea en el esbozo de su estética de la historia? Es una fuerza que «crece por sí misma y desde sí misma», es una «fuerza para transformar lo pasado», y al mismo tiempo se trata de esa «fuerza de asimilación de lo extraño» para asumirlo; por último, tiene la capacidad de «regenerar las formas destruidas (1, 253)³¹. Ese conjunto de connotaciones nos

28 KSA, 7,430.

29 En *La genealogía de la moral*, tr. Andrés S. Pascual. Madrid: Alianza, 1984, p. 174, cuando habla de la esencia de la interpretación o de lo que la incumbe habla de: «el violentar, reajustar, recortar, omitir, rellenar, imaginar, falsear», como ingredientes que acompañan a todo acto interpretativo.

30 Buckhardt lo toma en un sentido psicológico y lo considera como una propiedad de la juventud: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, ed. de Ludwig Geiger, vol. 2, Leipzig, 1908, p. 219.

31 KSA, 1,251; 271; 329.

indican ya la relevancia de esta idea en su teoría de la historia. Esa fuerza, que ya en sus primeros escritos tiene una finalidad *transformadora*, la de transformar lo pasado y lo extraño en familiar, mediante el ejercicio de la *apropiación y asimilación*, «pensando, reflexionando, comparando, separando y sintetizando» (1, 252), es la fuerza que hace «crecer a un individuo, a un pueblo, a una cultura», que «hace curar las heridas, reemplazar lo perdido, regenerar las formas destruidas» (1,251). Esa fuerza plástica es, en definitiva, la fuerza interpretativa y creadora del mundo entorno, sin la que no se podría vivir y la que convierte ese mundo en un mundo histórico. Pero lo importante de esa «fuerza plástica», que permite transformar el pasado en parte de la vida presente, es que a través de ella podemos determinar los *límites* «en los que el pasado debe olvidarse para no convertirse en sepulturero del presente» (1, 251). Ahora bien, «¿dónde se encuentran esos hechos que el hombre es capaz de realizar sin antes haber ingresado en esa capa vaporosa de lo no-histórico?» (1, 253). Lo no-histórico, como una especie de capa vaporosa, es condición de posibilidad de la acción, de los hechos que el hombre realiza. Así pues, lo que acontece en una conexión consciente con algo que ya ha acontecido y la relación con el pasado pertenecen a un presupuesto íntimo de las acciones humanas. La acción es la determinación externa de aquello que puede ser considerado como un existente histórico. En este sentido, la historia (*Historie*) pertenece también a esa fuerza que utiliza el pasado al servicio de la vida.

La dimensión estética de esa fuerza tiene evidentes reminiscencias con aquella otra fuerza plástica encarnada en el impulso artístico apolíneo, que se basa en el contener y en el reprimir (transformar y asimilar), y a la fuerza dionisiaca, que se basa en el «desencadenamiento» de los instintos (crecer por sí misma, formarse desde sí). Esa fuerza plástica de la historiografía se prefigura también en la imagen del sueño apolíneo. De la misma manera que en la formación de los sueños el historiador «recupera lo perdido y regenera las formas destruidas» (1,251), también «transforma» y «asimila». Por eso, para Nietzsche la historia es en grado sumo *constructiva*, en cuanto que la fuerza plástica transforma los hechos históricos y en esa medida el hombre se transforma a sí mismo, pues, en realidad, quien cultiva la historia, se busca a sí mismo en los hechos del pasado.

El hombre, por tanto, necesita la historia para interiorizarse con el propio origen: la necesita para superar lo que ya ha sido, apoyándose en los impulsos de su presente para proyectarse hacia el futuro. Nada del pasado está definitivamente muerto, como un hecho frío y aislado: continúa reviviendo en el presente. El pasado se descubre, aunque parezca ya conocido, y se convierte en un nuevo impulso. Ese saber tiene que ser vivo, testimonia a la historia verdadera, y jamás se sabe de modo definitivo lo que ha sido. Todo lo que ha sido depende de lo actual, del presente, a partir de cuyos impulsos la historia vuelve

a ser lo que le corresponde: medida, modelo e imagen. Por eso, los verdaderos historiadores, serán aquellos que posean la «fuerza de volver a formular lo ya conocido como algo nunca visto antes» (1,259). Esos son para Nietzsche, los arquitectos del futuro, los que tienen una experiencia superior, los artistas. Y ellos son también los «maestros» que adivinarán lo que es grande en el pasado: «¡Lo semejante se descubre por medio de lo semejante!» (1,294). He aquí el «fenómeno ‘histórico’ primordial»³². La vida exige la «equiparación» del presente con el pasado, y este impulso hacia lo ejemplar y lo clásico implica violentar y deformar los hechos. Para Nietzsche esta es la forma de tratar el pasado «con arte» y con una «fuerza artística» transfiguradora y no la forma en que la ciencia histórica, como impulso hacia la verdad, trata de entender los hechos sin deformarlos ni idealizarlos.

Ahora bien, si el historiador da forma nueva a lo que ha sido destruido y reemplaza aquello que se ha perdido, se puede decir sin rodeos que es realmente el historiador el que *hace* la historia, en la medida en que ésta es *construida* a través de la *fuerza plástica* que cambia y transforma los hechos históricos, los asimila *incorporándolos* a su propio ser. Esto significa, según Nietzsche, que el instinto histórico somete el material histórico a sus necesidades subjetivas y, precisamente, «que el hombre tienda su red sobre el pasado y lo domine es instinto de arte: no instinto de verdad. La forma perfecta de la historiografía es una pura obra de arte; sin una chispa de la verdad común»³³. Las metáforas de la asimilación y de la represión con las que Nietzsche describe la idea de apropiación subrayan el primado del sujeto, dejando a un lado el criterio de objetividad que persigue el historicismo y anticipándose a la hermenéutica contemporánea al señalar el primado de lo subjetivo en el proceso de la apropiación histórica del pasado. Esta idea todavía sigue presente en sus escritos posteriores. En la *Genealogía de la Moral*, por ejemplo, de nuevo vuelve a describir la lógica de la historia mediante la analogía de la «asimilación»: «que algo existente, algo que de algún modo ha llegado a realizarse, es interpretado una y otra vez, por un poder superior a ello, en dirección a nuevos propósitos es apropiado de un modo nuevo, es transformado y adaptado a una nueva utilidad; que todo acontecer en el mundo orgánico es un *subyugar*, un *enseñorearse*, y que a su vez, todo subyugar y todo enseñorearse es un reinterpretar, un reajustar, en los que por necesidad el ‘sentido’ anterior y la ‘finalidad’ anterior tienen que quedar oscurecidos o incluso totalmente borrados».³⁴

Por eso se puede decir sin rodeos que es realmente el historiador el que *hace* la historia, en la medida en que ésta se *reconstruye* a través de la *fuerza plástica*

32 KSA, 7, 636.

33 KSA, 7, 674.

34 *La genealogía de la moral*, tr. Andrés S. Pascual. Madrid: Alianza, 1984, p. 88.

que cambia y transforma los hechos históricos, los asimila *in-corporándolos* (haciéndolos carne y sangre) a su propio ser. Esto significa, según Nietzsche, que el instinto del historiador se dirige fundamentalmente hacia el material histórico para convertirlo en algo útil en relación a sus necesidades subjetivas. En los *Fragmentos*, en un texto de la misma época se expresa en términos parecidos a propósito de la objetividad histórica, cuando afirma que es el hombre, el historiador, el que domina el pasado mediante un «impulso artístico», y en este sentido, se puede decir que «la forma perfecta de una tal historiografía es una pura obra de arte»³⁵. Es «absurda» la objetividad histórica, por tanto, pues pensar un acontecimiento como algo «puro», como una «contemplación desinteresada», o como un «proceso intelectual», sin más, supone una superstición si se cree que con ello se nos revela la verdadera esencia de las cosas. Por el contrario, habría que llenar de un nuevo contenido el término «objetivo», pues en realidad es una «condición del historiador», es «contemplación artística». Como dice Nietzsche, ese «es el momento propiamente creativo de la obra de arte, un momento compositivo del tipo más elevado de todos. En eso la voluntad individual duerme. El cuadro es *artísticamente verdadero*, pero ciertamente todavía no históricamente verdadero; no se trata aquí de los hechos, sino de su textura y del nexo que en este caso está superpuesto y que casualmente puede ser verdadero: pero si él es falso, puede ser siempre 'objetivo'»³⁶.

III. EL GENIO Y LA HISTORIA: LOS SERES EXCEPCIONALES

Nietzsche condiciona los resultados de la historia a que ésta sea elaborada por los «espíritus más excepcionales», es decir, por el *genio*, por aquellos que mediante el *impulso artístico* entretejen el pasado y lo llevan a la unidad estética, a la nueva objetividad. Ellos son los que harán «lo más elevado» y «lo más grande» (historia monumental), puesto que «sólo a través del máximo esfuerzo de vuestras propiedades más nobles adivinaréis lo que es digno de saberse del pasado, lo que es digno de conservarse y lo que es grande» (1,294). Esto le lleva a Nietzsche a decir que la grandeza de los acontecimientos depende también de la grandeza del historiador-artista que reconstruye los hechos históricos, pues según el principio estético antes mencionado, «lo semejante se descubre por medio de lo semejante.» En este sentido todo recordar es un comparar, es decir, equiparar. Nos lo dice cada concepto; se trata del fenómeno «histórico» primordial, y esto es así porque «la vida exige la equiparación del presente

35 KSA, 7, 674.

36 KSA, 7, 674.

con el pasado; de tal manera que con el equiparar siempre va unido una cierta violencia y deformación. Defino este impulso como el impulso hacia lo clásico y ejemplar: el pasado sirve al presente como arquetipo. A esto se opone el impulso anticuario, que se esfuerza en captar el pasado como pasado y en no deformarlo ni idealizarlo. La necesidad de vida exige lo clásico, la necesidad de verdad lo anticuario. Lo primero trata el pasado con arte y con una fuerza artística transfiguradora»³⁷.

Por eso, el autentico y verdadero historiador tiene que poseer «la fuerza de volver a formular lo ya conocido como algo nunca antes visto y anunciar lo general de una manera tan sencilla y profunda que haga pasar lo profundo como simple y lo simple como profundo. No se puede ser al mismo tiempo un gran historiador, un artista y una cabeza hueca» (1,294)³⁸. Los que acumulan datos, los «trabajadores» de la historia, tendrán que estar al servicio de aquel que es el «gran historiador», el «experto» por excelencia, es decir a aquellos que han vivido de una manera más grande y alta, aquellos cuya *experiencia* es tan grande que se desborda, como en el artista, para expresar algo. Nietzsche recomienda que no se crea en una historia que no haya sido elaborada por esos individuos que tienen esa «fuerza poderosa» del presente. Él tiene fe y espera que llegará el tiempo en que «dejaremos sabiamente de lado todas esas construcciones de ‘procesos del mundo’ o de la ‘historia humana’, un tiempo en el que ya no se considere a la masa, sino de nuevo a los individuos, los cuales forman una especie de puente sobre la corriente desértica del devenir» (1,317) y construirán un diálogo como entre grandes espíritus. Estos, lejos de continuar ningún proceso, vivirán un presente intemporal, porque gracias a la Historia, que permite tal cooperación, viven como esa «*república de genios*» de la que hablaba Schopenhauer: «un gigante llama a otro a través de los intervalos desiertos de las épocas, y serenamente en medio de la petulancia de enanos que gruñen debajo de ellos, continúa el diálogo de espíritus en las alturas. La tarea de la historia consiste en ser la mediadora de estos prestando sus fuerzas y proporcionando cada vez más la ocasión para la producción de lo grande. No, la meta de la humanidad no puede colocarse en el final, sino solo en sus más altos ejemplares» (*Ibid.*)³⁹.

La importancia de estos seres extraordinarios es verdaderamente significativa en la concepción global de la historia en Nietzsche, pues realmente el *sentido* de la historia se encuentra en esos momentos creativos, en los que se pone de manifiesto toda la *grandeza*. Pero esos grandes momentos son

37 KSA, 7, 636.

38 Cf también *Más allá del bien y del mal*, «Nosotros los doctos», § 204 ss.

39 KSA, 7, 648.

los que forjan esa gran «cadena» formada por los eslabones de las diversas interpretaciones. «Que los grandes momentos forman una cadena, que éstos como una cordillera unen a la humanidad a lo largo de milenios, que para mí lo más grande de un tiempo pasado también es grande, y que se cumpla la creencia, henchida de presentimiento, del ansia de gloria: tal es le pensamiento fundamente de la *Cultura*» (1, 756). Con ello Nietzsche parece que cierra el círculo de la historia: la meta de la historia, o sea, del movimiento y de la movilidad de la vida (ese poder oscuro, e impulsor), está en los ejemplares superiores, en aquellos individuos excepcionales, La tarea de la historia es «dar ocasión a que se produzca lo grande» (1,317), que los hombres se *liberen* del poder ciego de la realidad y lleven al primer plano la autorrealización de la vida. Pero ese momento todavía no ha llegado. Primero debería ser restablecido de nuevo el equilibrio entre historia y vida, entre lo histórico y lo no histórico.

El historiador futuro, que habría de servir a esa vida más elevada no debe convertir su estudio en destacar causas, fuerzas impersonales o cualquier proceso. Él colocaría a los individuos ejemplares en el centro de la cadena de los eventos históricos. De esta manera, los historiadores no solamente preservan la memoria de la grandeza del pasado, sino que también redescubren las «posibilidades bellas de la vida». Por eso, aquel que narra los eventos del pasado para los fines de la cultura debe ser no sólo historiador sino también artista, incluso filósofo. Porque no solamente debe poseer una intuición profunda para su materia, sino poseer «gran facilidad artística, visión creativa, absorción amorosa en los datos empíricos, capacidad de imaginar el desarrollo posterior de un tipo dado» (1, 292). Y es que el historiador-artista debe de fijar la mirada sobre su propia época cuando se vuelve para reconstruir el pasado. Pero para ello hay que llegar también a esa especie de «mayoría de edad» que Nietzsche exige para todo aquel que tenga el valor de atreverse a interpretar el pasado. De ahí que Nietzsche formule su criterio de objetividad histórica en estos términos: «*Sólo desde la fuerza poderosa del presente tenéis el derecho de interpretar el pasado*» (1, 293-4). Para él, ciertamente, el saber y la fuerza del pasado debilitan y pueden llegar a destruir la fuerza vital. Y precisamente por eso, y para superar la «enfermedad histórica» que aqueja a su época, la estrategia de Nietzsche es la *inversión*, es decir, volver el proceso de la historia contra la historia (*Geschichte* contra *Historie*), quebrar el poder de la historia mediante el saber histórico: «La historia (*Historie*) misma tiene que resolver el problema de la historia, el saber tiene que hacer volver contra si mismo su propio agujijón» (1, 306). Pero volver el agujijón del saber contra el saber, es una forma de decir que hay que *poner limites* al saber, lo mismo que a la historia. Por lo tanto, no solo la historia, sino el saber en general, es el que tiene que volverse contra sí mismo. Algo parecido a lo que Stirner decía cuando había que «disolver los pensamientos a través de

los pensamientos»⁴⁰. Así pues, volver la historia contra sí misma no significa negar la historia, sino *ser libres* frente a la historia, es decir, que el poder libre del hombre se siga manifestando en su actividad creadora, y que el que cree la historia esté por encima de ella. Pero el que crea la historia, como el artista, no puede quedar prisionero de su propio pasado, aunque lo determine, pues el hombre ha de *superarse* siempre a sí mismo.

Esto es lo que para Nietzsche significa el *espíritu nuevo*, volver la historia contra la historia, y de nuevo retrotraernos por encima de nuestra cultura alejandrina hasta los modelos originarios de la Antigüedad griega, donde encontraremos una cultura esencialmente «no-histórica», y por lo tanto llena de «vida». Y de nuevo la vuelta a los orígenes y a la antigüedad griega, que todavía no piensa históricamente, es un referente que puede proporcionarnos normas adecuadas que guíen sabiamente y de un modo artístico la vida, a fin de poderse proteger de la historia. Y de la misma manera que el arte salvó a los griegos del caos, también puede salvar a nuestra modernidad del exceso y agresión de la historia para la vida y crear un espacio u horizonte en el que la vida pudiera desarrollarse en su plenitud. Así pues, el historiador, no menos que el artista, o el filósofo, es requerido para contribuir a la realización de ese nuevo ideal de cultura en el que siempre habrá un espacio para el genio. Pues si la historia ha de tener una relación creativa con la vida, no se debe centrar sobre «procesos», «leyes» o «medidas», como hace la historia de la época presente. La historia futura debe centrarse sobre figuras excepcionales y personalidades fuertes, esos grandes individuos «que forman una especie de puente que cruza la corriente turbulenta del devenir [...] un gigante llama a otro a través de los intersticios desolados de las épocas, y, sigilosamente, en medio de enanos ruidosos y petulantes que gruñen debajo de ellos, continúa el diálogo superior de los espíritus» (1, 317). Para Nietzsche esto supone preservar la legalidad de la grandeza.

Desde esta concepción estética de la historia se plantea la nueva alternativa a la concepción científica de la historia, una *nueva forma de objetividad* que no está ligada tanto al sentido que da la historia a sus juicios generales. Lo verdaderamente importante es dejar entrever o ver la profundidad de sentido, poder y belleza que hay detrás de cada uno de los hechos históricos. El historiador, como el artista, debería, en palabras de Nietzsche, «parafrasear con ingenio un tema conocido, una melodía cotidiana» (1, 292). Con ello se afianza la idea de la necesidad de una «gran potencia artística» que sea capaz de elevarse por encima de las cosas, ir más allá de ellas, y que pueda convertir su investigación en «un abismarse amoroso» en los datos empíricos, en última instancia, esa nueva forma de hacer historia nos llevaría a una «continua poetización de los tipos dados».

40 Stirner ejerció un gran influjo en la obra de Nietzsche.

Es en este sentido artístico en el que Nietzsche pretende entender la objetividad, que deja de ser una mera «frase» para convertirse en una «propiedad positiva». No hay que entender, sin embargo, la tarea del historiador como un ojo artístico en calma, callado, imperceptible, pues es completamente absurdo que a quien no le «interesa» un momento del pasado, porque tiene que salvaguardar la objetividad de los hechos, sea aquel que mejor nos puede describir el pasado histórico. Para Nietzsche hay dos intereses del conocimiento distintos entre la consideración estética de la historia y la consideración científica. Ésta busca ante todo la neutralización del sujeto, mientras que la primera sabe transformar en verdad artística lo diferente y extraño. El saber artístico y la necesidad de la apariencia se oponen así a la disolución de lo desconocido en el concepto.

Luis Enrique de Santiago Guervós es profesor Titular de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga. Director de la revista *Estudios Nietzsche* y vicepresidente de la *Sociedad Española de Estudios sobre F. Nietzsche* (SEDEN). Ha escrito diversos artículos sobre Nietzsche y el arte, y sobre temas relacionados con la hermenéutica. Recientemente ha publicado *F. Nietzsche. Escritos sobre Retórica*. Madrid: Trotta, 2000; y *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta, 2004.

Dirección postal: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, Campus de Teatinos, 29071 - Málaga

E-mail: lesantiago@uma.es