

EL SEÑORÍO DE LA INTERPRETACIÓN
The Domain of Interpretation

Sixto Castro
Universidad de Valladolid

RESUMEN: En este artículo reviso la idea de interpretación artística y la de obra de arte a la luz de las ideas de Nietzsche, y estas a la luz de tesis ontológicas, epistemológicas y estéticas contemporáneas. Analizo el descrédito del gusto en el arte contemporáneo en términos de resentimiento y culpa, siguiendo el análisis nietzscheano de *La genealogía de la moral*. Finalmente, subrayo la importancia de la belleza en los escritos nietzscheanos sobre arte como un recordatorio para el arte del futuro.

Palabras clave: interpretación – belleza – arte

ABSTRACT: In this paper, I review the ideas of artistic interpretation and of work of art in the light of Nietzsche's ideas, and these in the light of some contemporary ontological, epistemological and aesthetic thesis. I analyze the discredit of taste in contemporary art in terms of resentment and guilt, following the Nietzschean analysis in *The Genealogy of Morals*. Finally I stress the importance of beauty in Nietzsche's writings on art as a reminder for future art.

Keywords: Interpretation – Beauty – Art

1. EL SEÑORÍO DE LA OBRA Y EL SEÑORÍO DE LA INTERPRETACIÓN

La interpretación común de «interpretación», valga la redundancia, se funda en una ontología y una epistemología realista y singularista: hay un objeto primario, real, que llamamos texto (u obra), y un objeto secundario que llamamos interpretación, de tal modo que el objetivo de la interpretación sería acertar con o adecuar el conocimiento y el *ob-iectum*. Nietzsche fue muy certero al señalar que tal correspondencia nunca es un mero reflejo de «las cosas», sino que implica siempre una transformación¹: «forzar, ajustar, abreviar, omitir, rellenar, inventar, falsificar y cualquier otra cosa que pertenezca a la esencia de interpretar»².

La misma noción de obra va unida de modo necesario a la noción de interpretación. No hay una obra que después interpretamos sino que no hay obra

1. Las obras de Nietzsche citadas en el texto son GM, Madrid: Alianza, 1972; VP, ed. D. Castriño, Madrid: EDAF, 2000; MBM, Madrid: Alianza, 1992; GC, ed. L. Jiménez Moreno, Madrid: Austral, 2000; HH, ed. A. Brotons, Madrid: Akal 2007.

2. GM III § 24.

hasta que la interpretamos como obra. La idea de obra, entendida como una realidad fijada y estable en su escritura o fábrica, firmada por un autor y protegida por una serie de derechos —y que es la que nos inclina, de manera un tanto inopinada, hacia esa consideración realista de *la* obra que obliga al intérprete, el cual es intérprete de *la* obra, a la que le debe una fidelidad—, no es de siempre. En el caso paradigmático de la música no abarca más de un par de siglos de historia de la música occidental, y en la génesis de la misma no son asunto menor las demandas del mercado. La actitud estética contemplativa y otra serie de elementos anexos que parece exigir esta obra no existen en lo que Hans Belting ha llamado la época del «arte antes del arte» ni en lo que Arthur C. Danto denomina la poshistoria del arte³.

La música es un arte temporal, las interpretaciones musicales son efímeras y no hay dos iguales, por eso los músicos y los filósofos modernos han tratado de sustentar la identidad de la obra musical en una abstracción conceptual que esté fuera y más allá del carácter físico, sensible, temporal e individual de las ejecuciones musicales. Lo que comenzó como una ayuda mnemónica para la ejecución —la partitura— se convirtió en una entidad autónoma que acabó gobernando las interpretaciones, a la cual estas debían ser fieles y frente a la cual son responsables. Este es el movimiento platónico contra el que Nietzsche⁴ nos advertía: la inversión por la cual el concepto de «hoja» se convierte en la causa de las hojas particulares o, en el ámbito musical, una entidad abstracta no musical, puramente conceptual, se convierte en la causa ejemplar de las interpretaciones musicales. Si tomamos la música en su dimensión de acontecer, solo tenemos ejecuciones (interpretaciones) musicales, cada una de las cuales es diferente de la otra en mayor o menor grado. No es fácil ir mucho más allá, en términos ontológicos —oscilando entre el nominalismo y el platonismo— del «parecido de familia» wittgensteiniano que se da entre las diversas ejecuciones para identificar algo como una «obra» musical, cuya interpretación siempre es una creación.

Lydia Goehr sostiene que el concepto de obra empezó a regular la práctica musical a finales del siglo XVIII. Por supuesto que había «obras» antes, pero el término «obra» carecía del significado regulativo que el concepto adquiere en torno a 1800, cuando la obra se identifica con el producto y no con el proceso o la interpretación. La obra se convierte en el referente estético, sin contexto cotidiano, mundano o extramusical y se vuelve objeto de contemplación. Antes de esa época, la compleción de la partitura dentro de unos modos más o menos aceptados era práctica común, sin que tuviese mucho sentido hablar de un método único de interpretación correcta (aunque hubiese muchos que se considerasen incorrectos). La historia de la práctica musical es la historia de la revisión de esas prácticas. Solo en el siglo XIX se asigna un número de *opus* a las composiciones, se determina la notación y el término «obra» viene a significar «cualquier composición original, completa e íntegra, instrumental o vocal»⁵. Surge con ello el ideal de la *Werktreue* como *Texttreue*: ser fiel a una obra es ser fiel a la partitura,

3. Cf. H. Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2010; A. C. Danto, *Después del fin del arte*, Barcelona: Paidós, 2010.

4. VM, ed. M. Garrido, Madrid: Tecnos, 2010, p. 29.

5. L. Goehr, *The Imaginary Museum of musical Works*, Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 203.

con lo que la obra acaba mostrándose también como un constructo histórico⁶. Pero la fidelidad, al igual que la utilidad, supone también una fe, en la perspectiva nietzscheana.

Es probable que estas reflexiones musicales puedan ser ampliadas al conjunto de las artes. La tesis nietzscheana de que no hay hechos, sino interpretaciones⁷, choca claramente con esta concepción moderna de la obra entendida como un hecho bruto, pero seguramente no con la concepción premoderna, donde la obra ni siquiera aspira a eternidad, es un puro interpretarse que da lugar, ciertamente, a un señorío de la interpretación, que no es el moderno señorío de obra/hecho al que rendir cuentas. El «hecho» —*Faktum/Tatsache*—, incluso etimológicamente, no es algo encontrado, sino algo, como su nombre indica, hecho. Al igual que en el idealismo berkeleyano *esse est percipi* en Nietzsche *esse est interpretari*. En aquel caso no hay objetos al margen de nuestras representaciones. En el nietzscheano, el señorío de la interpretación acaba por estetizar el mundo, que queda constituido por algo semejante a las ideas estéticas kantianas, que hacen pensar mucho sin que se pueda encontrar un concepto adecuado a las mismas (entendiendo el concepto como el final del proceso cognitivo). En un mundo estético nietzscheano no se acepta la soberanía de la obra, que pasa por ser una detención normativa de la interpretación que se vuelve ella misma *normans non normata*.

Contemporáneamente, el debate, especialmente en el ámbito estético, toma la forma de respuestas a preguntas tales como: ¿es posible establecer qué convierte a una interpretación en correcta o preferible a otras? ¿Es siquiera admisible la noción de corrección en la tarea interpretativa? ¿Por qué es mejor una interpretación feminista de una novela que una interpretación marxista, psicoanalítica, etc., en el caso de que sea posible establecer una jerarquía? En general, los contemporáneos se ubican y defienden dos tesis extremas: una es la tesis «popular» del singularismo, que postula una lógica bivalente (una segunda interpretación opuesta a una primera es contradictoria con esta, por lo que hay que suponer que una de ellas es inadmisibles y, por lo mismo, rechazable), mientras que los multiplicistas no entienden esta oposición en términos bivalentes, sino que sostienen que la tensión existente entre las diversas interpretaciones no implica exclusividad de una u otra. El multiplicismo acepta que hay interpretaciones inadmisibles y que es posible establecer una jerarquía interpretativa, en función de algo que se considere «buenas razones». Nietzsche mismo no acepta cualquier interpretación. De hecho, su obra es una constante postulación de ciertas interpretaciones sobre otras interpretaciones en razón de algún criterio primordial que sustenta las valoraciones.

Hemos transitado, en términos de Luis Enrique de Santiago, «de la pluralidad matemática a la pluralidad polémica»⁸. Si no hay hechos privilegiados, si las

6. M. Foucault, «¿Qué es un autor», en *Entre filosofía y literatura*, Barcelona: Paidós, 1999, p. 334.

7. VP §480. A veces, no obstante, el discurso no es coherente, como cuando habla de la Revolución francesa, sobre la que se han proyectado las propias indignaciones y entusiasmos, «hasta que el texto desapareció bajo la interpretación» (MBM § 38), o cuando habla de «la falsificación de la interpretación religiosa de todas las vivencias» (FP III 34[48]).

8. L. E. de Santiago, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid: Trotta, 2004, p. 439.

«obras» han perdido la solidez sobrevenida, se abre el espacio al juego creativo de las interpretaciones, en devenir, sin que parezca posible solidificar la obra en una interpretación que pueda decirse que constituye *su* significado, su decir sin querer ya decir más, *el significado*. No cabe hablar ya de descripción absoluta de lo que hay ni de un único modo correcto de comprender el mundo, sino que el mundo existe de muchas formas o, en otros términos, hay muchos mundos a los que responden diversas interpretaciones, y una interpretación solo tiene como alternativa otra interpretación. Este relativismo ontológico, en términos de Guervós, «repudia la idea de que todas estas versiones del mundo puedan eventualmente converger para formar un cuadro total del mundo»⁹.

Esta idea es clave en la hermenéutica y su apuesta por la pluralidad de interpretaciones, sin que el círculo hermenéutico nos permita encontrar hechos brutos que sean punto de partida previo a una precomprensión que colorea nuestra consideración de las cosas en nuestro trato con el mundo, como condición de posibilidad del mismo. El mundo estético de la hermenéutica ya no es el mundo kantiano. Pero tampoco lo era el mundo nietzscheano. Desde *El nacimiento de la tragedia* ya no tratamos con obras de arte en el sentido kantiano de «estético», y la idea de interpretación tampoco puede entenderse sin más en su sentido «elucidatorio», como un intento de descifrar lo que ya está ahí dado. En las artes, claramente, cuando se interpreta, no solo cabe decir que se hace de innumerables maneras diferentes, sino que se hacen innumerables cosas distintas.

Y así volvemos a la cuestión de la obra. Un tema recurrente del debate musicológico es qué *desviaciones* de la partitura «se permiten»¹⁰. Con esta sola pregunta (desviaciones, se supone que respecto a algo que se constituye en norma, la norma) volvemos de nuevo a la noción de interpretación como posibilidad (una entre otras que puede ser evaluada conforme a un canon preexistente definitivo y normativo) y olvidamos la idea de que no hay obras (identidades), sino interpretaciones de obras, lo cual nos lleva al ámbito de la ontología, donde sigue viva la polémica entre realismo y constructivismo en sus diversas manifestaciones. Y es ahí donde encuentran asiento las diferentes interpretaciones de la «interpretación».

2. REALISMO Y CONSTRUCTIVISMO

Como decía Azorín, «vivir es ver volver». El debate entre realistas y no realistas está, en el ámbito anglosajón, más vivo que nunca. El realismo subraya la independencia lógica de cómo son las cosas respecto a las representaciones humanas. Hilary Putnam caracteriza el realismo metafísico como aquel que afirma que «el mundo consiste en una totalidad fija de objetos independientes de la mente. Hay exactamente una descripción verdadera y completa de 'el modo en que el mundo es'»¹¹.

9. *Ibid.*, pp. 445-446 y 465.

10. Nelson Goodman no permite ni la más mínima variación en este punto. «La ejecución más infeliz sin errores concretos será una tal presentación, mientras que la ejecución más brillante con una sola nota falsa, no» (*Los lenguajes del arte*, Barcelona: Seix Barral, 1976, p. 193).

11. H. Putnam, *Reason, Truth and History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 49.

El constructivismo, por su parte, rechaza la idea de un mundo que consista en una totalidad de objetos independientes de un modelo, de una mente, de un esquema o marco interpretativo, es decir, al menos algunas de las propiedades del objeto están constituidas por prácticas interpretativas. Y el «algunas» abre un espectro enorme de tesis, común a las cuales es la idea de que un «objeto» está en un sistema de símbolos, sin que podamos salir del esquema conceptual para encontrar un «algo» independiente del mismo. Como afirma Goodman, «no podemos encontrar ningún rasgo del mundo independiente de todas las versiones. Todo lo que se pueda decir verdaderamente de un mundo es dependiente del decir [...] informado por y relativo al lenguaje u otro sistema simbólico que usemos»¹². Es la célebre tesis que enuncia en su obra *Maneras de hacer mundos*. No hay una materia bruta que esté más allá de una versión de la misma. Para Goodman, todo conocimiento e investigación (científico, estético, etc.) consiste en habitar y producir «mundos» o «versiones». No existe un mundo único dado, sino que existen diversos mundos o versiones que son ellos mismos construidos a partir de otros mundos o versiones¹³.

Quienes mantienen cierto grado de determinación previa de la realidad se refugian bajo un *tertium quid* que denominan realismo constructivo, con diversas versiones, la mayoría de las cuales son difícilmente distinguibles, en términos generales, del constructivismo. El mismo Putnam, que denominó en algún momento a su propia posición filosófica «realismo interno», cuestiona el presupuesto realista de que los objetos tengan una existencia en el mundo que no esté ya descrita en una teoría que organiza el mundo de una determinada manera y hace de los «objetos» algo relativo a sistemas de descripción. Putnam salva su realismo al admitir la existencia de *inputs* que existen previamente al sistema, pero de estos no cabe decir *que admitan solo una descripción, independiente de todas las elecciones conceptuales*¹⁴. Parafraseando en cierto modo a Vico, Putnam sostiene que «lo real es construido y lo construido es real».

¿Qué puede ser ese *aliquid* presistémico que está más allá de la interpretación? Sea lo que fuere parece que nos lleva ineludiblemente a la problemática kantiana de la cosa en sí, aquella que, para los realistas, soporta nuestras interpretaciones, con la que Nietzsche considera que Kant se convierte en la zorra que vuelve a enjaularse tras haber escapado de su jaula¹⁵. Para Nietzsche, tanto la idea de soporte como la de sujeto son problemáticas. En su opinión, la interpretación es constitutiva tanto del mundo como del sujeto de la interpretación¹⁶. La interpretación, entendida más como una relación de violencia que de elucidación, no puede considerarse representación adecuada, sino que es un elemento más en ese juego de lucha de interpretaciones que intentan imponer su poder. La interpretación es más. «Todo subyugar y enseñorearse es un reinterpretar»¹⁷.

12. N. Goodman, «On Starmaking», en P. McCormick (ed.), *Starmaking*, Cambridge: MIT Press, Mass., 1996, p. 144.

13. Cf. N. Goodman, «The Way the World Is», en *Problems and Projects*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1972, pp. 24-32.

14. H. Putnam, *op. cit.*, p. 54.

15. GC § 335.

16. VP § 480.

17. GM II § 12.

Por eso, la historia es una cadena de interpretaciones, donde las nuevas imponen su dominio y el valor/valoración de las cosas se establece en función de su interpretación.

En estos términos de interpretaciones generadoras de valor es como Boris Groys entiende la economía cultural. La cultura es una constante transmutación de valores, en la medida en que crea y se mantiene sobre una jerarquía de valores, que son confirmados y/o modificados por cada acción cultural, por cada interpretación que se archiva en forma de texto¹⁸. Los urinarios (profanos) pasan a ser «fuentes duchampianas» (cultura) y las fotos de Marilyn que se venden en los kioscos se transmutan en arte que se exhibe en el MOMA. Las interpretaciones, así, luchan por imponerse y alcanzar un determinado lugar en la jerarquía que se archiva en la forma de memoria cultural y que abre las sendas de las interpretaciones futuras. No cabe entender, entonces, la interpretación que constituye la cultura como una suerte de recubrimiento de «realidades» profanas o preinterpretadas. La cultura es un conjunto de valoraciones en transmutación sustentadas por infinidad de prácticas de reinterpretación y, así, es un movimiento constante que eleva objetos de uso cotidiano (profanos) a la categoría de culturalmente valiosos (*readymade*). La misma posibilidad de esa transmutación viene dada por el hecho de que el límite entre lo profano y lo culto no desaparece, sino que se desplaza, se transmuta.

El mismo Arthur Danto, desde su perspectiva analítica, reconoce que el carácter artístico de algo no existe previamente a la interpretación. No hay un punto de partida del análisis estético que sea preinterpretativo (en lo que viene a coincidir con la crítica heideggeriana a las teorías estéticas que consideran el arte como «cosa más algo»): la obra de arte se distingue de lo que no es obra de arte o de otra obra de arte (aun cuando sean perceptivamente indiscernibles) en términos de la interpretación constitutiva. Es la *transfiguración del lugar común*. Para Danto, «un objeto *o* es una obra de arte *O* solo bajo una interpretación *I*, donde *I* es un tipo de función que transfigura *o* en una obra: $I(o)=O$. Entonces, aunque *o* sea una constante perceptiva, las variaciones en *I* constituyen diferentes obras»¹⁹. Interpretaciones diferentes constituyen obras distintas, de modo que una interpretación crea, en sentido literal, un objeto artístico si y solo si trae a la existencia un objeto que no existía antes de que se hiciese la interpretación y tal objeto es un objeto artístico. Así pues, parece que fuera de la interpretación nada es ontológicamente tal o cual.

Ahora bien, aunque estas tesis de sabor tan nietzscheano funcionan en todos los dominios de la estética, hay un grupo de resistentes que, frente a esta pluralidad interpretativa hacen valer lo que denominan «restricción singularista»: hay solo un modo en el que el mundo y sus objetos pueden ser en un momento dado, es decir, en ese momento solo pueden tener un conjunto de propiedades no contradictorias. La bivalencia implica oposición excluyente (*aut-aut*), pero si

18. B. Groys, *Sobre lo nuevo*, Valencia: Pre-Textos, 2005, pp. 50-51.

19. A. C. Danto, «Interpretación e identificación», en *La transfiguración del lugar común*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 184. De Danto es la obra *Nietzsche as philosopher*, New York: Columbia University Press, 1965. Aunque Danto sostiene que la idea de transfiguración la ha tomado de la teología católica, no es descabellado pensar que su desarrollo se ha visto influido por la filosofía de matriz nietzscheana.

aceptamos una lógica multivaluada, pasamos al espacio de la oposición sin exclusividad (*vel-vel*) que incluso puede defenderse como formalmente consistente²⁰. Llegamos así a un territorio relativista que tiene su propia lógica multivaluada en la que se reemplazan los valores de verdad de la bivalencia por una serie de valores «semejantes a la verdad» u opciones aléticas que no añaden simplemente un tercer valor (indeterminado) al par bivalente verdadero/falso. Esta es la tesis que Joseph Margolis ha denominado «relativismo robusto», según la cual diversas interpretaciones, pueden ser plausibles, aptas, razonables o algo semejante, pero no, en principio, verdaderas, dado que no se excluyen entre sí²¹. Así, lo que llamamos, finalmente, plausible o apto es, como la verdad nietzscheana, un constructo pragmático²², que denota cómo elegimos sancionar nuestras pretensiones de verdad en cualquier sector de investigación²³, y que irá cambiando, ya que lo que se llama utilidad, no deja de ser una fe²⁴.

Desde un punto de vista implícitamente nietzscheano, Joseph Margolis sostiene que el relativismo es una teoría acerca de las propiedades aléticas de ciertos juicios en ciertos dominios. Esta tesis se retrotrae a Protágoras, acusado por Platón en el *Teeteto* y por Aristóteles en el libro *gamma* de la *Metafísica* de defender tesis contradictorias o incoherentes en el mismo discurso. Para sostener esta acusación, según Margolis —y en esto se asemeja mucho a Nietzsche— hay que defender que lo real posee una cierta estructura inmutable y que los cambios que ocurren solo pueden explicarse por referencia a esa estructura que no cambia, de modo que todo lo que llegamos a conocer en la realidad implica captar, aunque sea de manera aproximada, esa estructura subyacente. Cuando Aristóteles afirma que la negación de la bivalencia lleva a la contradicción, su argumento depende no de la bivalencia misma, sino de la fijeza modal de la realidad sobre la que él considera que descansa el principio de la bivalencia. Pero, para Margolis, en la senda de Nietzsche, Aristóteles no demuestra ni asegura esta fijeza, porque no hay manera de hacerlo. Los cánones de argumentación son abstracciones o idealizaciones extraídas de las prácticas argumentativas que conforman la vida de una sociedad y adaptadas empíricamente a ellas. Por eso es erróneo tratar los cánones formales o las reglas lógicas como algo inmutable a priori o como uniformemente aplicables en todos los dominios interpretados, sin referencia a las restricciones relevantes para su aplicación²⁵. Solo se puede hacer suponiendo un fundamento original preinterpretativo y anterior a lo Intencional (el mundo de los yoes, las obras de arte, el lenguaje... la cultura). Pero el mundo Intencional no está determinado, de tal modo que, por ejemplo, *Hamlet* puede identificarse como una y la misma obra aunque su «naturaleza» vaya cambiando y evolucionando a través del proceso interpretativo. Sus propiedades siguen siendo determinables, sin ser determinadas, y pueden estar sujetas a cambio de acuerdo con

20. J. Margolis, «Relativism and Interpretive Objectivity»: *Metaphilosophy* 31 (2000), 216.

21. J. Margolis, *Pragmatism without Foundations*, Oxford: Blackwell, 1986, pp. 22-23; *Art and Philosophy: Conceptual Issues in Aesthetics*, Brighton: Harvester Press, pp. 160-163.

22. FP I 19[229].

23. Cf. A. Diéguez, «Las bases evolucionistas del realismo nietzscheano»: *Estudios Nietzsche* 8 (2008), 64-90.

24. GC § 354.

25. J. Margolis, *op. cit.*, pp. 25-26.

la práctica característica de las interpretaciones cambiantes que se constituyen a lo largo de la historia²⁶. «Lo que pertenece al mundo de lo Intencional no tiene límites determinados o naturalezas asignables, en virtud de los cuales podamos decir qué hay ‘en’ una obra y qué es meramente ‘imputado’ a ella»²⁷. Así pues, la actividad interpretativa, además de construir la obra, altera o, mejor dicho, construye la naturaleza de la misma.

En esta perspectiva tiene poco sentido defender las tesis implícitas en las teorías intencionalistas de la obra de arte, que convierten la práctica artística en algo trivial: al producir una obra de arte los artistas encriptarían un significado que es, consecuentemente, descubierto en la obra por los críticos, descryptado, por así decir, y explicado en interpretaciones verdaderas. Desde luego esta no es una propiedad general de las obras de arte, y no parece sensato que conservemos y valoremos el arte del modo que lo valoramos —con todos los debates apasionados que casi siempre van de su mano—, si su único mérito fuese servir de contenedor para los significados más eficiente que el lenguaje ordinario, pero menos de fiar («nadie conoce peor a un niño que sus padres, y esto sirve [...] con respecto a todo el mundo griego de poetas y artistas; nunca han *sabido* lo que han hecho»²⁸). La teoría contemporánea (p.ej. Stanley Fish) es, a este respecto, deudora de Nietzsche: «los intérpretes no descifran poemas, sino que los hacen»²⁹. Es la comunidad interpretativa la que constituye los objetos artísticos, de modo que «no hay un ‘núcleo de acuerdo *en* el texto’, sino solo cierto acuerdo relativo a «las maneras de *producir* el texto»³⁰. Las ideas foucaultianas acerca de la muerte del autor, que convierten la escritura en un juego de signos ordenado menos por su contenido significado que por la naturaleza misma del significante, están en esta misma senda. Si se me permite la expresión, Barthes es el Nietzsche del texto, en la medida en que destruye el carácter «metafísico» del mismo, del que ya no puede desprenderse un sentido único, teológico, el mensaje del autor-Dios, sino que es un espacio en el que se concitan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original, en tanto que el texto es un tejido de citas provenientes de infinitos centros, sin que podamos destacar ni una voz ni un origen ni imponerle un autor que ejerza la función-dios, que le dota de un seguro, le provee de un significado último, explica el texto y permite su descifrado. Barthes propone seguir la escritura, sus nudos, sus niveles, pero sin llegar a ningún fondo, a ningún «secreto» del texto, es decir, presenta la lectura como una actividad «contrateológica», desfundamentadora, que rechaza «a Dios y a sus hipótesis, la razón, la ciencia, la ley»³¹. Pretender encontrar el significado último en el artista, para Nietzsche «el seno materno, el terreno, a veces el abono

26. J. Margolis, *The arts and the definition of the human*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2009, p. 93.

27. J. Margolis, «Replies in Search of Self-Discovery», en M. Krausz y R. Shusterman (eds.), *Interpretation, Relativism and the Metaphysics of Culture: Themes in the Philosophy of Joseph Margolis*, Amherst, N.Y.: Humanity Books, 1999, p. 372.

28. GC § 369.

29. S. Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980, p. 327.

30. *Ibid.*, p. 342.

31. R. Barthes, «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1984, pp. 65-70.

y el estiércol» sobre el cual crece la obra, no tiene sentido. «El indagar la procedencia de una obra interesa a los fisiólogos y vivisectores del espíritu, inunca y en ningún caso a los estetas, a los artistas!»³². La tarea desfundamentadora de Barthes sustituye las «obras» por textos, que practican un retroceso infinito del significado y se instalan en el significante: la infinitud del significante no remite a ninguna idea de lo inefable (de un significado innombrable), sino a la idea de juego y realiza la pluralidad irreductible del sentido en el que cada lectura se convierte en «semelfactiva». Por eso el autor, entendido como principio de economía en la proliferación del sentido ha de desaparecer. «Tal sustrato no existe; no hay ningún ‘ser’ detrás del hacer, del actuar, del devenir; el ‘agente’ ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo»³³.

No obstante, no podemos aplicar el calificativo de *fallax* a todo discurso, no todo *es* mentira, porque para ser falaz hay que tener también un lecho de roca que mantenga la verdad. Más bien todo es *mendax*, voluntad de apariencia que se propone como interpretación consciente de ser tal. Ese es el territorio del arte desde la antigüedad. Sucede que en algún momento se olvidó el carácter de *mendax* y se ocultó el aspecto pragmático de esa interpretación que pasa por ser la verdad. La tarea de Nietzsche será recuperar ese carácter estético de la realidad. Ahora bien, aun cuando las interpretaciones sean todo lo que hay y ellas mismas sean valoraciones, de ahí no se sigue que todas valgan lo mismo.

3. EL CRITERIO

El planteamiento fixista supone una realidad a la que se adapta la interpretación, entendida esta como un «dar con». La lectura nietzscheana implica que la interpretación «es la operación concreta de la adquisición del dominio sobre las cosas»³⁴. La interpretación no es ni un desvelamiento ni un acto de posesión del ser, sino la vicisitud misma del ser, el movimiento de su llegar a ser y del acrecentamiento de su poder. Si todo ser es un ser interpretado, no hay modo de detenerse en un sistema cerrado y concluso de conceptos, que sería el fin de la interpretación si esta no fuese un movimiento autotélico que no se dirige a nada fuera de sí mismo. En esta lucha de interpretaciones cada quien busca imponer y potenciar la suya. Nietzsche dedica buena parte de su obra a luchar contra ciertas interpretaciones impuestas. Luego lo hace en virtud de un criterio: la vida misma, que es el criterio que funda lo que Guervós denomina su «pragmatismo perspectivista»³⁵. Al igual que jerarquizamos los juicios por su utilidad para la vida, como señala en *Más allá del bien y del mal*³⁶—que no tiene nada que ver con el utilitarismo, objeto constante de la crítica nietzscheana³⁷—, podemos jerarquizar las interpretaciones por su utilidad pragmática para la vida. De cómo entendamos la vida, si puramente en términos fisiológicos o

32. GM, III § 4. Cf. MBM § 32.

33. GM I § 13.

34. D. Sánchez Meca, *En torno al superhombre*, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 173.

35. L. E. de Santiago Guervós, *op. cit.*, p. 466.

36. MBM § 4.

37. GC § 84.

de otro modo, dependerá nuestra propia jerarquía interpretativa. En todo caso, para Nietzsche, de modo constante, la vida, como quiera que se la interprete, se entiende soportable o significativa en términos artísticos y estéticos, y el arte es «el mayor estimulante de la vida»³⁸, lo más alejado del desinterés kantiano y schopenhaueriano. Esta es, a decir de Heidegger, «la proposición fundamental de Nietzsche sobre el arte»³⁹. La pregunta que le interesa a un esteta de hoy, al hilo de esta tesis nietzscheana: ¿qué tiene que ver esta fuerza artística con el panorama artístico de los últimos años?

En el ámbito del «arte de las obras de arte» de hoy, aunque suene recurrente el lamento, hay una cierta recaída en el platonismo tal como lo entiende Nietzsche (que no es, a mi entender, *todo* el platonismo): lo vital se oculta tras lo conceptual⁴⁰. Se considera ilícito apelar al gusto, quizá a esa «fisiología del arte», al sentimiento de plenitud. Se hace cierta aquella tesis de Nietzsche de que se han olvidado las «sensaciones que se despiertan más rápidamente dentro de un alma, que toman la palabra, que dan órdenes: eso es lo que decide sobre la jerarquía entera de sus valores, eso es lo que en última instancia determina su tabla de bienes»⁴¹. En términos nietzscheanos, y hablando en términos generales, la decadencia, ese término tan nietzscheano, aparece como pregunta. Es probable que Nietzsche también se manifestase intempestivo a este respecto.

No es difícil interpretar el estado de cosas actual en términos de las transmuciones que Nietzsche narra en *La genealogía de la moral*: judíos contra romanos, reformados contra renacentistas, revolucionarios franceses contra nobles... En todos estos casos hay un resentimiento de lo vulgar frente a lo bueno, fuerte, noble, que acaba sucumbiendo. Por supuesto, pensaría Nietzsche, que hay una jerarquía de valores (cuya determinación corresponde al filósofo)⁴², también en el gusto, cuyo cambio es el que trasmuta las opiniones, y cuya transformación se operará cuando los poderosos «sin sentimiento de vergüenza, expresen e impongan tiránicamente su *hoc est ridiculum, hoc est absurdum*, por consiguiente, el juicio de su gusto y su asco»⁴³. No todos los gustos, pues, son iguales.

Hay algo de este nietzscheanismo en la tesis que Susan Sontag ofrece en su ensayo *Contra la interpretación*, donde sostiene que «la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte», es «el homenaje que la mediocridad rinde al genio»⁴⁴. Independientemente de la ingenua comprensión que Sontag tiene de la «interpretación», que entiende casi como imputación gratuita de propiedades a una obra, su postulación de «una erótica del arte» —aunque la entiende en contraposición a la hermenéutica—, como una recuperación de los sentidos, enlaza bien con la idea fisiológica nietzscheana. Quizá Sontag haga una contraposición entre Hermes, que viene del cielo a contarnos una historia

38. VP § 808.

39. M. Heidegger, *Nietzsche I*, trad. de J. L. Vermal, Barcelona: Destino, 2000, p. 81.

40. Hay una escena en *Manhattan*, de Woody Allen, donde la lectura vital de Woody se contrapone (y pierde) frente a la tesis potente, de una cierta ingeniería intelectual, de Diane Keaton.

41. MBM § 268.

42. GM I, nota final.

43. GC § 39.

44. S. Sontag, «Contra la interpretación», en *Contra la interpretación*, Barcelona: Seix Barral, 1984, pp. 20-21.

y Eros, que nos cuenta esa historia a partir de lo viviente. Mas en todo caso, la erótica es ya hermenéutica⁴⁵, aunque esta, ensimismada, corra el riesgo de olvidar aquella, con lo que el carácter alegre y burlón del arte desaparece y la música ya no puede «aceptarnos como sus amantes»⁴⁶.

¿Puede explicarse la solidificación del arte y la exclusión de lo erótico del mismo en términos nietzscheanos? Arroja luz el análisis que Nietzsche hace sobre la culpa en *La genealogía de la moral*, donde postula que de este sentimiento surge la primera valoración, la tasación, que aparece en la relación entre acreedor y deudor⁴⁷. Junto a la culpa, el resentimiento ascético se dirige contra el «floreamiento fisiológico» y la expresión de este: la belleza, la alegría, que son sustituidas por un bienestar radicado en el fracaso, el dolor, lo feo, la negación de sí, el autosacrificio⁴⁸. El ascetismo (y casi todas las demás notas sacerdotales) es asumido, a partir del siglo XIX, por los artistas, que se describen a sí mismos, cada vez más, en términos para-religiosos, como vehículos de experiencias o psicagogos del misterio del mundo. Si, en términos de Nietzsche, el sacerdote es el «artista en sentimientos de culpa»⁴⁹, representante del ideal ascético, el artista no-nietzscheano cae exactamente en el mismo juego que consiste en culpabilizar a quien le ve y no le entiende, por usar la frase evangélica. Son aquellos que, al igual que afirmaba Jonathan Swift varios siglos antes, llevan a Nietzsche a decir que confunden profundidad y oscuridad⁵⁰. Nietzsche mismo sospecha de estos: «no soporto a los artistas ambiciosos que quisieran representar el papel de ascetas y de sacerdotes y que no son en el fondo más que trágicos bufones»⁵¹. El ideal ascético toma, pues, una nueva forma: el poder antivital de la moral, la religión y la filosofía lo encontramos casi punto por punto en el arte que hoy más se muestra, el que más ruido hace en el mercado⁵² y en las instituciones que lo cobijan. La experiencia de culpa, del camello, puede subvertirse en experiencia del león o, mejor del niño, cuyo juego sin culpa (sin seriedad impostada) se vuelve experiencia artística.

También desde Nietzsche podemos recobrar el instinto de un arte alegre y juguetero por medio de la transvaloración, es decir, de una nueva interpretación de la historia del arte, hegelianizada en exceso, donde cada movimiento se ve como un paso necesario del arte hacia su propia definición, como piensa Arthur C. Danto, sin que haya espacio para el artista «aristocrático», cuyos estados anímicos elevados determinan la jerarquía y crean los valores en una «estética de señores» que se enfrentaría a la «estética de esclavos», parafraseando el célebre párrafo 260 de *Más allá del bien y del mal*. Al igual que la «fundamentación de la moral» es una forma docta de la creencia candorosa en la moral dominante, una expresión de la misma, una negación de que sea lícito concebir esa moral

45. Cf. D. Sánchez Meca, «Voluntad de poder e interpretación»: *Estudios Nietzsche* 9 (2009), 119.

46. GC § 334.

47. Para Nietzsche, un progreso se mide por la masa de todo lo que hay que sacrificarle y el readymade sacrifica, de hecho, toda la historia del arte para constituirse a sí mismo. Cf. GM II 12.

48. GM III § 11.

49. GM III § 20.

50. GC § 173.

51. GM III § 26.

52. GC § 331.

como problema⁵³, la fundamentación del arte de hoy suena también, del mismo modo, a una justificación del arte dominante, que acaba por rechazar la posibilidad de que se haga de otra manera. Un claro ejemplo de esto son los escritos de Clement Greenberg, el gran teórico del expresionismo abstracto, respecto al surgimiento del arte pop: simplemente no es arte. Nietzsche mismo fue preclaro al señalar que de este arte tan alejado de la vida, por mucho que se interprete en términos de la misma (como han pensado los artistas desde las vanguardias en adelante, con su célebre eslogan de reunificar arte y vida), solo participan los «filisteos de la cultura», los «cultos» de los que Nietzsche se burla en la introducción a la segunda edición de *La gaya ciencia*, aquellos que se hacen estudiar por medio del arte, de la música y de los libros, todo lo opuesto al arte ligero, sin trabas, saltarín, un arte para artistas, de buen humor⁵⁴.

4. PULCHRUM EST PAUCORUM HOMINUM

¿Dónde ha quedado la belleza, que siembra todos los escritos de Nietzsche? A poco que leamos, o cuanto más leamos, más nos encontramos en todas las obra con la apelación a la belleza como algo que eleva y transmuta la existencia, el anhelo de «todo lo bello dos o tres veces»⁵⁵ que le lleva a decir que «la vida es una mujer». Nietzsche se opone radicalmente a la tesis kantiana y schopenhaueriana del desinterés (la estética de la contemplación desinteresada encubre un «arte castrado»⁵⁶). Para Kant, tal desinterés, la suspensión de los propios deseos y preocupaciones ordinarios mundanos, es un constitutivo de la experiencia estética. Para Schopenhauer, el desinterés es al menos un resultado de la experiencia estética, la experiencia del *Sabbath* de la servidumbre a la voluntad. A esta manera de entender lo estético Nietzsche opone a Stendhal, quien afirma que la belleza es promesa de felicidad, una promesa que, frente Schopenhauer, excita la voluntad⁵⁷. Independientemente de las lecturas más o menos fisiológicas que el mismo Nietzsche hace en ocasiones (la fisiología casi nunca es meramente «fisiología»), la idea de la belleza como constitutivo vital del arte es clave⁵⁸. En el libro II de *Humano, demasiado humano*, titulado «Contra el arte de las obras de arte», Nietzsche sostiene que «el arte debe, ante todo, embellecer la vida, por consiguiente, hacernos agradables los unos a los otros, en lo posible». Y debe también ocultar o transformar lo feo, lo doloroso, lo terrible, las cosas desagradables que, a pesar de todos los esfuerzos, y en razón del origen de la naturaleza humana, surgen una y otra vez. Esta es la inmensa tarea del arte, de modo que lo que habitualmente se llama «arte» —el arte de la obra de arte—, es meramente un apéndice. La «obra», tanto la del artista como la del filósofo, es la inventora de quien la ha creado⁵⁹, idea so-

53. MBM § 186.

54. En los *Fragmentos póstumos*, los ataques nietzscheanos contra la cultura oficial de su época son constantes.

55. GC § 339.

56. MBM § 33.

57. GM III § 6; FP III 25[154].

58. La valoración nietzscheana, en su momento, de Bizet, es en términos de la belleza de su música (MBM § 254).

59. MBM § 269 y GC § 89.

bre la que volverá Heidegger en *El origen de la obra de arte*. Un hombre que siente en sí un exceso de tales poderes embellecedores, ocultadores y reinterpretadores acaba buscando descargar este exceso también en obras de arte, y en ocasiones lo hará todo un pueblo. El problema, para Nietzsche, es que en su época se empieza el arte por el fin y se cree que el arte de la obra de arte es el arte verdadero que ha de transformar la vida⁶⁰. Y eso no funciona.

El arte, pues, más allá de su encarnación particular en la obra, tiene la finalidad de hacernos soportable la existencia⁶¹, embellecer, ocultar e interpretar. ¿Puede haber, pues, más interés en el mismo? La «parálisis de la voluntad»⁶² que operan tanto la objetividad, el cientifismo, como «el arte por el arte» —entendido como entregarse a la forma⁶³, el formalismo, el «arte estético»— supone olvidar que, al igual que el conocimiento o lo que fuere está al servicio de la vida, el arte que se ensimisma en lo estético, entendido esto como todo el complejo intelectual e institucional generado en el siglo XVIII, acaba ahogando su propia razón de ser.

Vattimo ha vinculado con las vanguardias del siglo XX la consideración nietzscheana del arte como refugio de lo dionisiaco o de la voluntad de poder, señalada en la cuarta parte de *Humano, demasiado humano*, con su exceso y su carácter desestructurador⁶⁴, en un proceso en el que los hechos desaparecen en favor de las interpretaciones, como pura pulsión de más. Sin embargo, este carácter desestructurador de lo estable acaba en la última fase de Nietzsche con la polémica contra el *romanticismo*⁶⁵, el arte que se reduce a estimular las emociones, el arte decadente, el arte de lo feo, frente a lo que reacciona el hombre estético⁶⁶, ya que se trata de un arte que niega la vida. La decadencia del gusto⁶⁷ hace pasar la corrupción por ley, por progreso que acaba provocando el resentimiento.

Célebre es el dicho de Nietzsche de que «la verdad es fea. Poseemos el arte para no perecer por la verdad»⁶⁸. Las interpretaciones de esta tesis son innumerables, desde quienes afirman que el arte crea ficciones, a quienes sostienen que el arte nos presenta la verdad sin la fealdad que nos hace perecer⁶⁹. Sea como fuere, el *Übermensch* que pasea como un turista por el jardín de la historia, tiene una mirada más estética que objetiva y veritativa⁷⁰, aunque no desdeñe el conocer

60. HH I § 174.

61. GC § 107.

62. MBM § 208.

63. MBM § 254.

64. Cf. G. Vattimo, «La voluntad de poder como arte», en *Las aventuras de la diferencia*, Barcelona: Península, 1989, pp. 91 ss. Cf. Íd., «Arte e identidad. Sobre la actualidad de la estética de Nietzsche», en *Diálogo con Nietzsche*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 187.

65. GC § 370.

66. F. Nietzsche, *Sabiduría para pasado mañana. Selección de Fragmentos póstumos (1869-1889)*, ed. de D. Sánchez Meca, Madrid: Tecnos, 2001, 14[119], p. 214.

67. El tema de la 'decadencia' en Nietzsche lo analiza Matei Calinescu en su obra *Cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos, 2003, pp. 180-198.

68. VP § 822.

69. Cf. A. Ridley, «Perishing of the Truth: Nietzsche's Aesthetic Prophylactics»: *British Journal of aesthetics* 50 (2010), 427-437.

70. Cf. G. Vattimo, «Libertad y paz en la condición posmoderna», en *Nihilismo y emancipación*, Barcelona: Paidós, 2004, p. 75.

como tal⁷¹. Lo que ocupa el lugar de la verdad —para la que no tenemos órgano⁷²— en el discurso artístico nietzscheano es el valor de la belleza, así definida: «Lo bello es para los alemanes lo ‘resplandeciente’, entre los romanos *pulcer*, lo ‘fuerte’, para los griegos lo ‘puro’»⁷³; es algo que está más allá de lo puramente lógico⁷⁴. De hecho, en la comprensión estética del mundo que postula Nietzsche, «la belleza y la grandiosidad de una construcción del mundo (alias filosofía) deciden hoy sobre su valor —es decir, es juzgada como arte»⁷⁵—. Nietzsche se opone al socratismo también por su hostilidad hacia el arte⁷⁶, al igual que al cristianismo por su afeamiento de la vida⁷⁷. Nietzsche sostiene «que el conocimiento sensible humano culmina seguramente en la *belleza* y transfigura el mundo [...] El conocimiento incesante conduce a la desolación y a la fealdad. ¡Es necesario contentarse con el mundo intuido artísticamente!»⁷⁸. Parece recuperar así la intuición baumgartiana que funda la estética, a saber la existencia de una *logica minor*, la lógica de la sensibilidad, que culmina en la belleza, que Baumgarten considera en paralelo con la *logica maior*, que culmina en la verdad. Nietzsche, también en este caso, opera una inversión: ya no hay *logica minor* ni *maior*, sino que el culmen de cualquier conocimiento posible, claramente sensible y de apariencias⁷⁹, es la belleza, que es uno de los temas recurrentes de los *Fragmentos póstumos*, en los que arte y belleza son una y la misma cosa.

Lo bello es tema constante, expresado en lenguaje schopenhaueriano, de los fragmentos póstumos de 1870-1871, donde lo expone en términos de placer, seducción, sueño, felicidad, voluntad, impulso, juego. Pero no cabe hacer una equiparación automática entre lo bello y lo apolíneo y lo sublime y lo dionisiaco, ya que «no hay superficie bella sin una profundidad terrible»⁸⁰. Hay un juego entre los conceptos de belleza y sublimidad en Nietzsche, que no son separables, sino que este parece una continuación, lo arrebataadoramente bello, en la relación que estos dos conceptos tienen con lo apolíneo y lo dionisiaco, especialmente en *El nacimiento de la tragedia*, donde la tragedia de Esquilo es apolínea (simple, bella, precisa, lúcida)⁸¹ pero bajo ella se siente una profundidad enigmática⁸². Y esto es lo que puede renacer en Wagner (Wagner en Bayreuth, 7)⁸³. Pero la belleza en Nietzsche no es un *datum*, sino que es algo que el artista anima⁸⁴, que lleva al

71. GC § 324.

72. GC § 354.

73. FP I 5[123].

74. FP I 7[1].

75. FP I 19[47] y 19[76].

76. FP I 19[70].

77. FP III 25[293].

78. FP I 19[145].

79. GC § 179.

80. FP I 7[91].

81. NT § 9.

82. NT § 12.

83. Diego Sánchez Meca explica bien las relaciones entre melodía y la imprecisión de la armonía en *Tristán e Isolda* de Wagner como ejemplo de arte dionisiaco, así como las diferentes interpretaciones que del compositor y del concepto y su relación va dando Nietzsche en sus diversas obras. Cf. D. Sánchez Meca, *La experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid: Tecnos, 2009.

84. GC § 299.

espectador a decir: «yo también quiero ser como ese héroe»⁸⁵, que puede tomar muchas formas, en la medida en que solo se siente como bello lo que corresponde a un ideal de los propios instintos⁸⁶ y que puede ser relacionado con lo apolíneo de las bellas formas⁸⁷. Pero es más que la forma. La belleza no es algo ahistórico, sino algo que se transvalora. Esto supone que no se pueden identificar sin más belleza de la existencia con Apolo⁸⁸, como no cabe identificar la concepción nietzscheana de la belleza con la kantiana, ya que la belleza es una necesidad vital que constituye el final del deseo⁸⁹, la sombra de la perfección⁹⁰. Asimismo, el placer de la apariencia y el dolor de la misma como constitutivos del arte⁹¹ corresponden bien a la experiencia fenomenológica de la belleza, que causa placer y dolor ella misma. Si exaltamos la apariencia, exaltamos la belleza, que es fugaz (como se hace evidente en *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann) y seguramente trágica.

«Que algún día el conocimiento haya aprendido a sonreír en silencio y sin celos de la belleza»⁹². La belleza, pues, es la alternativa al conocimiento «serio», y es, ante todo, un *interpretandum*, «la manifestación de lo que es bueno para los sentidos»⁹³. Los fragmentos póstumos están llenos de alusiones a la belleza, que no es entendida ni como algo objetivo, ni como algo que está solo en los ojos del que mira, sino que es un *faciendum*, en el que se incluyen, como en la música, las disonancias dionisiacas, que constituyen más bien un estado de ánimo que una feliz proporción.

Finalmente, Nietzsche, habiéndose referido a lo bello y lo sublime, no puede dejar de aludir al otro gran concepto de la estética que bebe de Kant, es decir, a toda la estética, el genio.

Los grandes genios son inalcanzables y verdaderamente imprevisibles para las moscas comunes. Si a pesar de eso se establece poco a poco una valoración justa de ellos, son sus espíritus afines lo que les han reconocido. Todo el conjunto de juicios estéticos se puede remitir a los grandes genios⁹⁴.

El gusto ya no es el gusto del hombre universal, despojado de prejuicios, el de Hume, el del hombre dieciochesco. Es el gusto del genio el que determina, pero ese ya no está en el arte de las obras de arte, como tampoco lo estaba en el período previo al señorío de la obra. La estética dominante de una época es

una colección de sentencias, presentada dogmáticamente y clasificada sistemáticamente, de las mentes verdaderamente capaces de juzgar, es decir, de los creadores mismos de aquellas grandes obras maestras que, como tales, sin embargo nunca están terminadas, sino que siempre esperan la revisión y el perfeccionamiento del próximo genio⁹⁵.

85. FP III 7[151].

86. FP III 7[154].

87. NT § 16.

88. Cf. «el caos de lo bello» de GC § 277.

89. FP III 9[23].

90. FP III 13[1].

91. FP I 7[154].

92. FP III 13[1].

93. FP III 13[1].

94. FP I 2[20].

95. FP I 2[23].

No queda más que crear valoraciones que estén prestas a ser destruidas⁹⁶ y eso supone, sin duda poner en entredicho los gustos epocales.

El carácter intempestivo de Nietzsche, también hoy, nos impulsa y nos invita a buscar de nuevo en el arte algo más que pura feria. Seguramente por este aspecto es sumamente actual a la par que extemporáneo.

96. FP III 234: 5[1].