

NIETZSCHE Y EL ARTE AUTÓNOMO

Nietzsche and Autonomous Art

Fernando Infante del Rosal

Universidad de Sevilla

RESUMEN: La cuestión de la autonomía o heteronomía del arte y de lo estético aparece en el pensamiento de Nietzsche de forma problemática, como también lo hará en las vanguardias artísticas. Esta problematicidad está asociada a las paradojas de la condición burguesa y de su historia. Aunque los escritos de Nietzsche parecen mostrar una constante oscilación entre la autonomía y la heteronomía, este artículo pretende mostrar que el filósofo de la transvaloración resuelve la contradicción a partir de una consideración *ambivalente* del arte en la que se establecen relaciones nuevas entre las dualidades creación-recepción, apolíneo-dionisiaco e identificación-distanciamiento.

Palabras clave: autonomía estética – emoción – ambivalencia – identificación

ABSTRACT: The issue of autonomy or heteronomy of art and aesthetics appears in Nietzsche's thought in a problematic way, as it will in the Avant-garde. This problematization is linked with the paradoxes of bourgeois condition and its history. Although Nietzsche's writings seem to show a constant oscillation between autonomy and heteronomy, this article aims to show that the philosopher of transvaluation resolves the contradiction with an *ambivalent* consideration of art in which new relationships are established between the dualities of creation-reception, Apollonian-Dionysian and identification-psyche distance.

Keywords: Aesthetic Autonomy – Emotion – Ambivalence – Identification

La relevancia del pensamiento de Nietzsche para las vanguardias artísticas se ha medido usualmente por la fuerza inspiradora con la que sus figuras se introdujeron en la obra y en los escritos de los artistas de vanguardia a modo de *contenidos*. Pero el pensamiento estético de Nietzsche contiene, al mismo tiempo, una serie de planteamientos que están en la base problemática de las Vanguardias, aquellos que presentan la esencia del arte en términos de autonomía y heteronomía¹. Exponer y analizar la manera en que tales planteamientos aparecen en los escritos de Nietzsche es el objetivo principal de este artículo.

Aunque no se ha determinado de manera concluyente o completa cuál es la postura de Nietzsche respecto al asunto de la autonomía del arte y de lo estético,

1. Puede encontrarse un certero análisis y una crítica de la filiación nietzscheana de las Vanguardias en H. Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin: Akademie, 2001.

la crítica presenta simultáneamente, por una parte, su aparente defensa de la estética autónoma en los términos en que parece expresarse en *El nacimiento de la tragedia* —especialmente en las referencias al coro trágico y al espectador moderno—, a pesar de la evidente contradicción que encierra la relación de una estética y un arte autónomos con una estética como «única justificación de la existencia», y, por otra, su crítica de la «esfera estética» moderna².

Un hecho significativo parece sin embargo innegable: las ideas de Nietzsche han constituido un fundamento importante, tanto de los planteamientos teóricos que constataban el ideal de una estética y un arte autónomos, como de aquellos que proclamaban la bondad de las nuevas artes heterónomas del siglo xx; en términos algo más específicos, tanto de los que vieron en la *Vanguardia* el signo de una autonomía consumada —Greenberg o Adorno—, como de los que apreciaron en el *Kitsch* una función heterónoma conquistada por y para las masas —Benjamin—³. Del mismo modo, transportando esta dualidad estética y artística a la cultura, las ideas de Nietzsche fueron recurrentemente invocadas en las discusiones sobre los niveles de cultura de la Escuela de Frankfurt, McDonald, Williams, Eco, Debord, etcétera.

Las paradojas que plantean las canonizadas distinciones entre *Vanguardia* y *Kitsch*, o entre *alta cultura* y *cultura de masas* se reconocen presentes en los escritos de Nietzsche, al que se toma como avezado pregonero de las transformaciones artísticas y culturales del siglo xx. A nuestro entender, el contexto artístico y cultural en el que Nietzsche escribe es sustancialmente distinto de los contextos en que se producen los desarrollos posteriores del arte y la cultura, y toda transposición de las consideraciones de Nietzsche acerca del carácter autónomo o heterónimo del arte, así como de sus reflexiones sobre la «cultura superior» y la «cultura inferior», deben entenderse y valorarse únicamente desde su *perspectiva*. No obstante, es igualmente cierto que sólo entendiendo la crisis de la cultura europea a finales del siglo xix es posible apreciar la transfiguración de tal cultura a comienzos del siglo xx y que, por tanto, alcanzar a Nietzsche —aunque sea en su contexto— ayudará a comprender, entre otras transformaciones, la de las vanguardias históricas.

1. LA PARADOJA DE LAS VANGUARDIAS

Lo que une a Nietzsche con las vanguardias artísticas de manera más honda es una serie de paradojas y ambigüedades relacionadas con este asunto de la autonomía estética⁴. Eso hace que, a pesar de la diferencia de contextos, el cotejo o

2. La mayor parte de la crítica asume la contradicción. Es el caso de R. Reuber, *Ästhetische Lebensformen bei Nietzsche*, München: Fink, 1989, p. 142.

3. Aludimos aquí a los conocidos términos *Vanguardia* y *Kitsch* con los que Greenberg categorizó un arte autónomo vinculado a la alta cultura y un arte funcional adscrito a la cultura de masas, respectivamente. Cf. C. Greenberg, *Arte y cultura*, trad. de J. G. Beramendi y D. Gamper, Barcelona: Paidós, 2002.

4. Nos basamos en la dicotomía básica de lo autónomo y lo heterónimo. Menke, siguiendo a Adorno, disocia la *autonomía* de la *soberanía*, y presenta ésta como una categoría radical que no describe la validez relativa de la experiencia estética, como la autonomía, sino que rompe con otros

el diálogo entre ambos sea posible y que, además, tenga interés para una comprensión más completa tanto de Nietzsche como de las vanguardias.

Aunque generalizar sobre estas últimas llevará sin duda a una cierta injusticia e imprecisión, hay rasgos suficientemente característicos y comunes en la mayor parte de artistas y movimientos de vanguardia como para considerarlos en conjunto. No necesitamos entender las vanguardias como el movimiento definitivo de autoconciencia del arte, de despliegue completo de su idea, de autodescubrimiento y afirmación, vinculado a una lograda emancipación (aunque esta percepción de corte hegeliano sea la nuestra⁵), basta con ceñirnos a un aspecto más concreto, expresado explícitamente en muchos de sus manifiestos: la vanguardia como arte que se alza contra o al margen de la mentalidad y el gusto burgueses procurando nuevas formas, nuevos medios y nuevos públicos.

En estos términos aparece más claramente la gran *paradoja de las vanguardias*: un arte que se presenta liberado, descubierto, consciente, abierto a una experiencia estética diáfana para el gran público y que termina volviéndose opaco para éste y reabsorbido por el gusto minoritario. Un arte con cierta vocación popular que ve cómo las masas se reconocen más claramente en las nuevas expresiones vinculadas a la industria cultural. Es preciso aclarar, no obstante, que la separación *vanguardia* y *kitsch* no constituía la realidad de los artistas de vanguardia que, precisamente para dirigirse contra la mentalidad burguesa, borraron en muchos casos las líneas de separación entre *artes mayores* y *artes menores*: muchos de aquellos artistas plásticos fueron relevantes diseñadores gráficos, al igual que muchos de los principales músicos y dramaturgos compusieron y escribieron para el cine, sin la conciencia de una separación que fue más propia de la crítica.

Esta paradoja de las vanguardias es indisociable de la *paradoja de la cultura de masas*: la nueva ficción popular según los esquemas de la ficción burguesa del siglo XIX; los modelos narrativos y dramáticos del cine; la radicalización de la función emotiva y subjetiva de la música romántica en la nueva música funcional y de consumo; el culto al genio amplificado en la veneración de la estrella, etc. son manifestaciones de una palpable ironía. El gran público, la masa, cuando encuentra medios forjados a su imagen y semejanza, medios en los que el nuevo espectador se hace, como dice Benjamin, «perito»⁶, reproduce los esquemas del gusto burgués en los que se ha formado durante tiempo. De esta forma, las masas miran con recelo aquel otro arte reflexivo que va desnudando en cada movimiento alguno de sus elementos exhibiéndolo en primer término; que va, en palabras de Adorno y Horkheimer, «emancipando el detalle»⁷ (la pincelada,

modos de discurso no estéticos. La soberanía sería la auténtica autonomía, en términos ajenos a los de la razón plural, su sentido afirmativo. Cf. Ch. Menke, *Estética y negatividad*, trad. de P. Storandt, Buenos Aires: FCE-UAM, 2011.

5. Esta visión ha sido expuesta en «Emoción, identificación y autonomía estética»: *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes* 11 (abril de 2012), 56-79 [en línea, consultado 15 de agosto de 2013]. Sobre las diferentes consideraciones de la Vanguardia como fenómeno *interior* o *exterior* al proceso del arte puede verse P. Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, trad. de J. García, Barcelona: Península, 2000.

6. W. Benjamin, «El arte en la era de su reproductibilidad técnica», trad. de J. Aguirre, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1973, p. 44.

7. T. Adorno y M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, trad. de J. J. Sánchez, Madrid: Trotta, 2001, p. 170.

el color, la composición, la materia, el sonido, el propósito, el concepto, la idea, etc.), ofreciendo también una fruición que se espera más directamente artística, más integradora y cercana y, precisamente por eso, rehusada.

Ambas *paradojas* están provocadas por una misma paradoja de fondo: la de la relación histórica entre la autonomía del arte y la mentalidad burguesa. Esta relación también dificulta la lectura de Nietzsche, en quien la crítica se ve forzada a reconocer a un romántico defensor de cierto espíritu popular al tiempo que un ilustrado crítico de la superchería del populacho; al proclamador del éxtasis colectivo y viral de la experiencia dionisiaca, crítico no obstante de las masas, el igualitarismo y el socialismo. Aquí nos proponemos matizar estas incoherencias, sólo aparentes, recurriendo a esa contradicción de fondo. Para ello partimos de tres consideraciones: una sobre el estilo retórico de Nietzsche como razón de algunas de esas discordancias; una segunda sobre la necesidad de leer lo metafísico y lo cultural, lo genérico y lo particular, a un mismo tiempo, como dimensiones inseparables; y una tercera que esclarezca los sentidos que lo popular y lo culto poseen en su pensamiento. Seguidamente, en el grueso de esta exposición, pasaremos a analizar en qué medida se contienen en Nietzsche las principales maneras de entender la autonomía del arte y de lo estético.

2. TRES CONSIDERACIONES

La ambivalencia en la retórica nietzscheana. La palabra de Nietzsche no es nunca un símbolo apagado, pretende seguir siendo creación surgida del «sufrimiento de la antítesis»⁸, metáfora que no olvida su condición; herida abierta, no palabra-verdad que se cierra y se hace eterna. Por eso, la palabra nietzscheana no expulsa del todo la contradicción, y por eso asume en muchos casos la ambigüedad como rasgo inherente. La ambivalencia es característica de la retórica de Nietzsche como lo es de su gesto, «muy preocupado y despreocupado al mismo tiempo»⁹, y del mundo, generado en la contradicción de lo dionisiaco y lo apolíneo, en el que «Todo lo existente es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado»¹⁰. En el célebre texto rechazado de la primera parte de *Ecce Homo* asumía este rasgo de forma abierta: «Esta doble serie de experiencias, este acceso a mundos aparentemente separados se repiten en mi naturaleza en todos los aspectos [...]»¹¹. Tal *ambivalencia*¹² procede también del hecho de que Nietzsche no juzga la realidad, sino los juicios sobre la realidad; es consciente de que una realidad creada no tiene por qué guardar la coherencia como principio y mucho menos exigirla al lenguaje. «Libertad», «olvido», «placer» encierran dilogías y sentidos antagónicos en Nietzsche no sólo por los posibles virajes o involuciones de su pensar, o por las diferen-

8. GT «Ensayo de autocrítica», § 5, OC I 333.

9. GT «Ensayo de autocrítica», § 1, OC I 329.

10. GT § 9, OC I 373.

11. EH «Por qué soy yo tan sabio», § 3 (versión rechazada por Nietzsche), Madrid: Alianza, 2011, nota 18, p. 166. Cf. FP IV 750: 22[28] (W II 8b, septiembre-octubre de 1888).

12. Deleuze destacó este carácter ambivalente del sentido y de los valores, y Parmeggiani lo ha analizado en «La ambivalencia de sentido en el lenguaje y el pensamiento de Nietzsche», en E. López Castellón y J. Quesada Martín (eds.), *Nietzsche bifronte*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, pp. 193-222.

tes *perspectivas* desde las que los afronta, sino por la imperfección de la palabra como signo¹³. Pero, sobre todo, la ambivalencia en la expresión de Nietzsche, manifestada unas veces como contradicción, otras como ironía, procede de su crítica de la metafísica y de la crítica del «tiempo del ahora». Es la nueva relación que Nietzsche traza entre los contrarios, entre verdad y mentira, ser y apariencia, devenir y ser, dolor y placer, etc., con los que pretende minar la visión metafísica desde dentro, y la percepción de una cultura contradictoria, reforzada en la decadencia, lo que hace que su retórica se imbuya de ambivalencia y contradicción.

Hay un recurso característico de Nietzsche en el que cobra especial importancia este aspecto ambivalente: el término «nosotros». La interpretación que se haga del *wir* de Nietzsche resulta crucial a la hora de entender cuál es la posición que adopta en determinados temas, especialmente en los que nos atañen aquí. Ese plural es, algunas veces, un simple mayestático, pero otras adquiere un sentido irónico con el que el pensador se muestra inserto en un contexto y al mismo tiempo señala que no pertenece a él: «nosotros los humanos y europeos ‘modernos’»¹⁴. Y especial precaución tendremos en la interpretación de las referencias a «nuestra estética», porque sucede igualmente que unas veces tal expresión hace referencia a la propuesta nietzscheana, y otras a la estética moderna a la que Nietzsche dirige sus críticas.

La metafísica de artista y su acople con la teoría del arte y la cultura. Incluso en sus pensamientos más dilatados, en los de su *metafísica de artista*, suele establecer Nietzsche una referencia real, ya sea Wagner, Schopenhauer, Kant, Sófocles, Sócrates o Stendhal, entre otros muchos. Estas referencias no son meras ejemplificaciones ni se requieren para demostrar un hallazgo general, son inseparables de éste. La realidad histórica y cultural no es convocada para ilustrar o confirmar lo universal, ni para hallarlo inductivamente, ella está involucrada en la invención de los universales, en la creación del principal producto de la voluntad: la visión metafísica. La crítica de la metafísica y la crítica de la cultura no son, por tanto, muy diferentes, porque ambas se enfrentan a productos: «Para el filósofo trágico —afirma el joven Nietzsche— el hecho de que la metafísica aparezca sólo antropomórficamente completa la *imagen de la existencia*»¹⁵.

Lo culto y lo popular. Afirmábamos antes que la cuestión de la autonomía del arte está ligada a la de los niveles de cultura. Esto se debe al hecho de que el arte de vanguardia, arte autónomo en tanto que emancipado de leyes y funciones externas, no sólo se define por una autoafirmación que se une a la negación de su anterior estado heterónimo, sino por la presencia de las nuevas *artes masivas*, igualmente características del siglo xx. La permanencia de la vanguardia en los parámetros *sociales* de la burguesía —excepto en los regímenes socialistas, y, aun así, no completamente—, la condenó a la *alta cultura*, en contraste con la nueva *cultura popular* en la que se integran las artes de masas, a pesar de que éstas perpetuaran algunos parámetros *estéticos* de la cultura burguesa.

En Nietzsche, las categorías de lo docto y lo popular encierran ya muchas de las paradojas que definirán el arte y la cultura del siglo siguiente, aunque el arte y la cultura que Nietzsche describe son otros muy distintos. Como hemos

13. FP I 91: 2[11] (P I 14b, invierno de 1869-1870-primavera de 1870).

14. GT «Ensayo de autocrítica», § 1, OC I 329.

15. FP I 352: 19[35] (P I 20b, verano de 1872-comienzos de 1873).

apuntado, una parte importante de estas *incoherencias* se debe a las significativas variaciones producidas en la historia de la *condición burguesa* y en sus sucesivas mentalidades. La compleja relación de Nietzsche con las categorías de la Ilustración, el Romanticismo, el *naturalisme*, etc., procede en gran parte de esta variabilidad y ambigüedad de lo *burgués*¹⁶.

Podemos encontrar al menos cuatro acepciones de *lo popular* en Nietzsche. La primera es la idea protoromántica de lo popular como estado de la cultura próximo a la naturaleza. Nietzsche acepta esta concepción haciendo una importante objeción:

... esta armonía, más aún, unidad del ser humano con la naturaleza, contemplada por los seres humanos modernos con tanta nostalgia [...], no es de ninguna manera un estado tan sencillo, evidente de suyo, inevitable, por así decirlo, con el que *tuviéramos que* encontrarnos en la puerta de toda cultura, como si fuera un paraíso de la humanidad¹⁷.

No hay contigüidad en el paso de lo natural a lo cultural, ni tal transición se produce de manera plácida; el salto de la Naturaleza a la Cultura es doloroso, requiere de la inmersión dionisiaca y de la producción apolínea, está basado en la conversión del sufrimiento en placer. Aquí el concepto de Naturaleza del joven Nietzsche viene a coincidir en gran medida con la «voluntad única» y el «Uno primordial». En la medida en que Nietzsche se va desprendiendo de estas formas del Ser *trascendentes* o *preexistentes*, se va separando también de la visión romántica (y de la diferencia entre dolor y placer).

Lo dionisiaco y lo apolíneo son las fuerzas artísticas de la naturaleza con las que el mundo se produce desde lo popular, fuerzas que se aminoran en esa gran ciudad que disgustaba a Zaratustra. Por eso el arte no debe volcarse del todo hacia la cultura: «El *arte* es para nosotros la *eliminación de lo antinatural*, huida ante la cultura y la formación»¹⁸. Aunque la mirada docta perciba las acciones dionisiaco-apolíneas como «enfermedades del pueblo»¹⁹, en este sentido, lo popular es la auténtica cura de la cultura, aquello que la redirige hacia su raíz.

La segunda acepción de lo popular también está vinculada a la ideología romántica: lo popular como *esprit*, como «alma del pueblo» o «genio popular». Nivel de la cultura igualmente atado a la naturaleza en tanto que en él no se ha aplicado del todo la individuación ni el instinto de verdad ha buscado satisfacción o consolación completa. El *esprit* sigue siendo un rasgo dinámico, fuerza aún no ejercida en su fin. También en esta acepción el Nietzsche de madurez se aleja en cierto sentido del pensamiento de los años de Basilea. Su teoría estética del *gran estilo*, como arte del gran hombre, no individualizado sino individual, es la fórmula que, paralela a las ideas del *superhombre* y la *voluntad de poder*, des-

16. Puede relacionarse con esto el análisis que Vattimo hace de la lectura lukácsiana de Nietzsche y las vanguardias como síntomas de la crisis de la cultura burguesa. G. Vattimo, «Nietzsche, el superhombre y el espíritu de la vanguardia», en *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, trad. de C. Revilla, Barcelona: Paidós, 2002, pp. 141-157.

17. GT § 3, OC I 347.

18. FP I 269: 9[85] (U I 4a 1871).

19. GT § 1, OC I 340.

plaza parcialmente los valores del *esprit*: «la voluntad de GRAN ESTILO (pocas oraciones principales, éstas en la conexión más estricta; sin *esprit*, sin retórica)»²⁰.

Las otras dos ideas sobre lo popular se vinculan con la mentalidad ilustrada. Una se basa en la crítica de lo popular como manifestación de la debilidad del pueblo, de la tendencia de las clases populares a la fe en los valores impuestos. Aunque, en este apartado, Nietzsche es, al mismo tiempo, el gran anti-ilustrado, en tanto que coloca en el mismo ámbito la superchería y la erudición, la «chusma» y los «sabios famosos»²¹, por cuanto el credo popular y el saber docto que se reconoce como verdad son igualmente creencias, mentiras estabilizadas. La otra acepción relacionada con la Ilustración es la de lo popular como ámbito de lo *igualitario*. Es bien sabido que Nietzsche lanzó numerosas críticas a todas las tendencias igualitaristas, ya procedieran de una mentalidad burguesa condescendiente, ya del socialismo y el anarquismo, al entender que toda tendencia masiva implantaba como ideal un nivel medio con lo que se fomentaba la mediocridad y la consolidación del estado de cosas vigente. El *elitismo* de Nietzsche debe entenderse en estos términos y no como un elitismo de clase, aunque sus expresiones nunca fueron delicadas al hablar de los trabajos manuales y mecánicos, o de algunas costumbres de las clases populares. Para situar la valoración que Nietzsche hace de la *alta cultura* y la *cultura popular* es preciso, pues, tener en consideración estas cuatro acepciones de lo popular que hemos descrito²². Esto resulta crucial en la elucidación de sus ideas de autonomía y heteronomía artísticas y estéticas.

3. AUTONOMÍA COMO INDEPENDENCIA DE LA OBRA Y DEL ACTO ARTÍSTICO RESPECTO A LA «REALIDAD»

El sentido más radical de la autonomía estética en Nietzsche viene dado por el fundamento de su inicial *metafísica de artista*: el mundo mismo y su actividad son autónomos en tanto que, en su actividad creadora, el mundo no cuenta con ninguna forma preexistente que le sirva de norma o modelo. La vida es esa potencia productora que define su propia ley sin necesidad de ninguna trascendencia, y el arte es su forma de producir y su producto. La autonomía del arte, por tanto, es la autonomía del mundo y de la vida, ya se explique en los términos de la «voluntad única» de sus escritos de juventud, ya en los de la «voluntad de poder» de su pensamiento de madurez. Esto supone también que la vinculación del arte con la vida no implica la heteronomía del primero, porque arte y vida son autónomos en un mismo movimiento, ambos crean su propia ley en un único gesto. La autonomía es, por tanto, el estado *normal* del arte en tanto que potencia de creación, de metáfora o interpretación, y es la vinculación del arte con la vida, ya sea como actividad de ésta, ya como posibilidad y estímulo suyos, lo que garantiza su propia autonomía.

En cambio, el arte desligado de la vida, el arte que asume una postura negativa frente a la existencia, que aminora la fuerza y el estímulo de la vida, no

20. FP IV 216: 7[23] (Mp XVII 3b, final de 1886-primavera de 1887).

21. Za II, Madrid: Alianza, 32012, pp. 171 ss. y pp. 180 ss.

22. Es preciso distinguir estas nociones de la cultura inferior y superior de aquellas de las que Nietzsche habla en *Humano, demasiado humano* (*höherer und niederer Kultur*), que hacen referencia a una distinción propia, valorada según otros criterios.

puede ser auténticamente autónomo, ni siquiera puede ser auténtico arte. El arte moderno, el romántico, el *arte por el arte*, son formas de socratismo estético y manifestaciones del nihilismo que buscan su autonomía como emancipación de aspectos vinculados al ámbito de la vida y la existencia. La autonomía que estas formas procuran es, por eso, una autonomía equivocada, planteada como un ideal a perseguir, como independencia y liberación. Tales formas no alcanzan a ver que la libertad está en el fundamento mismo del arte, en la «mentira libre»²³ del arte originario.

El arte no puede autoafirmarse separándose de lo existente, de la apariencia, del fenómeno o del concepto, porque él los ha creado. Él ha generado eso que llamamos «realidad» y debe reconocerse siempre en ella. Al mismo tiempo, él es la fuerza simbólica de la vida que nos ayuda a vivir con la verdad horrenda, con el dolor, el sufrimiento y la contradicción que están en la entraña del mundo –en el Uno primordial, para el joven Nietzsche– ofreciéndonos la representación, la ficción, la mentira, que constituyen todo «lo real». Y, más aún, el arte potencia la vida, la estimula²⁴ y la amplía como potencia creadora y productora al enriquecer esa mentira, al construir y destruir el mundo a la manera de un juego, convirtiéndose así en la visión más clara de la «inocencia del devenir»²⁵. El arte, además, no nos hace olvidar el espíritu del juego y de la fiesta ofreciéndonos sus reglas y sus formas como verdades fijas, eso es lo propio de la moral. Su verdad es la de la producción de un mundo vigoroso y espléndido que genera un placer a la altura del dolor primordial. Por eso el arte es *libre*, tan libre que se autoimpone la necesidad como voluntad de poder. Al fin y al cabo, la autonomía no es más que una condición básica para la libertad en el mundo de la representación.

Este pensamiento de Nietzsche no es fácilmente acoplable a las teorías de las vanguardias y a la estética contemporánea porque las estéticas que nosotros reconocemos como autónomas son precisamente aquellas que se alzaron paralelas a la emancipación del individuo en la modernidad. Nietzsche critica ese *arte emancipado* en la misma medida y por las mismas razones por las que critica el sujeto como categoría de emancipación: porque ambos procuran su autonomía depreciando la vida y aminorando su fuerza, potencia y poder. Este desacople entre la radical autonomía *metafísica* de Nietzsche y la autonomía moderna asumida por el arte y la estética contemporáneos constituye el principal escollo en la comprensión de la posición de Nietzsche respecto al arte emancipado. A ello se une la singular posición de la vanguardia histórica, crítica con la condición burguesa pero inserta en la historia de emancipación acelerada en la modernidad por esa misma condición.

Hay, no obstante, una transformación en el pensamiento de Nietzsche que debemos empezar a considerar para ver en qué medida su inicial idea de una autonomía radical en tanto que vital es matizada o ampliada en escritos posteriores. La transformación a la que nos referimos es la que tiene que ver con el paso de lo *metafísico* a lo *fisiológico*, vinculado a su vez con el paso de la «voluntad única» a la «voluntad de poder». Este cambio es más bien una involución, en la medida en que el *cuerpo* había ocupado un lugar importante ya en sus primeros escritos,

23. FP I 368: 19[97] (P I 20b, verano de 1872-comienzo de 1873).

24. Cf. FP IV 514: 14[23] (W II 5, primavera de 1888).

25. Cf. FP III 179: 7[21] (M III 4b, primavera-verano de 1883).

y el *ser* no desapareció de su pensamiento maduro sobre el devenir: «*Imprimir* al devenir el carácter del ser — ésta es la suprema *voluntad de poder*»²⁶. Tal involución se explica en el fondo por el cambio en la consideración que Nietzsche tiene del pensamiento platónico y de la fundamental relación entre ser y apariencia: si el joven autor definía su pensamiento como «platonismo invertido»²⁷, en tanto que la meta de la vida más pura no estaba puesta en el ser sino en la apariencia, el pensador maduro reconoce que la inversión había sido ya operada por el mismo filósofo griego: «Platón, como artista que era, *prefirió* en el fondo *la apariencia* al ser: o sea la mentira y la invención a la verdad, lo irreal a lo existente, — estaba tan convencido del valor de la apariencia que le concedió los atributos ‘ser’, ‘causalidad’ y ‘bondad’, verdad, en fin, todo lo demás a lo que se le otorga valor»²⁸. El asumir esta *volteabilidad* de ser y apariencia como ficciones que se necesitan recíprocamente —una no puede crearse sin la otra— lleva a Nietzsche a los planteamientos *inmanentes* de la voluntad de poder y del eterno retorno, y esta involución añade al pensamiento *metafísico* del arte del joven Nietzsche una visión menos encendida, pero no por ello menos afirmativa del arte y de lo estético. A partir de 1885, especialmente, Nietzsche ironiza sobre sus ideales y confianzas de juventud señalando las limitaciones que el arte muestra en tanto que *realidad efectiva*: «El arte como voluntad de superar el devenir, como ‘eternizar’, pero corto de vista, en cada caso según la perspectiva: de cierto modo repitiendo en pequeño la tendencia del todo»²⁹. Y agudizando también la crítica del genio de *Humano, demasiado humano* al constatar que el gran artista es algo menos frecuente de lo que se piensa: «La música *no* revela la esencia del mundo y su voluntad, como ha afirmado Schopenhauer [...]: ¡la música sólo revela a los señores músicos! ¡Y ellos mismos no lo saben!»³⁰. El arte pierde su fuerza como creador del mundo en la medida en que el mundo creado tiende a atenuar su fuerza. Las grandes creaciones del arte, no sólo las obras de arte, sino también las normas, las convenciones, el genio, el estilo, pueden volverse contra el arte mismo. De ahí la ambivalencia y la, sólo aparente, contradicción que muestran los últimos escritos de Nietzsche.

La estética de Nietzsche se basa en la absoluta libertad del arte como creación para «hacerse ley»³¹, para establecer completamente las reglas del juego. Pero esa libertad está marcada siempre por su direccionalidad hacia la vida. La vida implica fuerza, vigor animal, salud, naturaleza, y hay leyes y convenciones artísticas que, aunque imposiciones, favorecen a la vida: el ideal *trágico* en su pensamiento de juventud, y el *gran estilo* en los últimos años de lucidez. El arte no debe, por tanto, enriquecerse en su libertad formal alejándose de la vida: «¿Qué importancia tiene toda ampliación de los medios de expresión si lo que aquí expresa, el arte mismo, ha perdido la ley para sí mismo?»³². En este sentido el arte ha de redirigirse siempre hacia su centro, hacia su origen, hacia su unión

26. FP IV 221: 7[54] (Mp XVII 3b, finales de 1886-primavera de 1887).

27. FP I 195: 7[156] (U I 2b, finales de 1870-abril de 1871).

28. FP IV 190: 7[2] (Mp XVII 3b, finales de 1886-primavera de 1887).

29. FP IV 221: 7[54] (Mp XVII 3b, finales de 1886-primavera de 1887).

30. FP IV 85: 2[29] (W I 8, otoño de 1885-otoño de 1886).

31. Cf. FP IV 526: 14[61] (W II 5, primavera de 1888).

32. FP IV 676: 16[29] (W II 7a, primavera-verano de 1888).

con la vida como fuerza productiva. Una cierta conciencia de la convención es necesaria y saludable; seguir fielmente las reglas del juego pero sin dejar de disfrutar en la conciencia de que es sólo juego, mentira y fiesta.

El distanciamiento respecto a la vida en el arte puede proceder para Nietzsche de dos ámbitos: de la libertad formal y expresiva, que antepone lo *subjetivo* a la vida, o de la búsqueda naturalista de lo *objetivo* como culto a una verdad, una realidad y una naturaleza falsas. Ni en tal *subjetividad* ni en tal *objetividad* se encuentran los caminos del arte —ésta era la gran limitación de Schopenhauer—, sino en la conciencia de su autosuficiencia, de su autonomía como vida productora y en la satisfacción efectiva de esa vida. El arte ha de procurar el placer de la mentira, reconociéndose como generador de la verdad, de la realidad, de la naturaleza: «Superación del concepto *latino* de arte: arte como convención, como tesis. Vuelta al concepto *helénico*: arte como *physis*»³³. El juego de su mentira no es mero divertimento formal realizado como evasión de una realidad inevitable, es la mentira con la que poder vivir y vivir más plenamente. Esta reciprocidad o *volteabilidad* de la verdad y la mentira, de lo objetivo y lo subjetivo, de la apariencia y el ser, colocan al arte en un terreno ambivalente en el que resulta complicado aplicar las ideas modernas y contemporáneas de autonomía y heteronomía. En Nietzsche, el arte es autónomo por una de las razones por las que se vuelve heterónimo para la mentalidad contemporánea: por su funcionalidad en la existencia; y es heterónimo por lo que resulta autónomo a dicha mentalidad: por desarrollar sus aspectos formales y expresivos al margen de la existencia. Esto forma parte de la *transvaloración* estética de Nietzsche.

4. AUTONOMÍA COMO «DESINTERÉS»

La autonomía como independencia de la objetividad y la realidad, entendida así en términos de Schopenhauer y Platón, no es aplicable a Nietzsche porque éste ha transformado las categorías de lo objetivo y lo real. Un segundo sentido de la autonomía se le presenta al joven Nietzsche con igual dureza, se trata de la idea kantiana de «desinterés», que resulta crucial para el desarrollo de la estética autónoma moderna. La influencia de la *Crítica del juicio* en este pensamiento se articula en cinco conceptos íntimamente ligados: contemplación, desinterés, recepción consciente, distancia psíquica y ausencia de función. No obstante, en *El nacimiento de la tragedia*, estas ideas aparecen filtradas por la consideración schopenhaueriana de la voluntad como lo no-estético.

La más peculiar de ellas es la *contemplación*, que no se vincula, como suele suceder, al receptor, sino al creador. Heidegger destacó que «lo decisivo de la concepción nietzscheana del arte es precisamente que ve el arte y la totalidad de su esencia desde el *artista*»³⁴. Ésta es la manera en que Nietzsche se separa más abiertamente de la estética moderna: «Hasta ahora los filósofos han *confundido* e identificado cándidamente el estado contemplativo y el estado estético: pero el primero es sólo un presupuesto del segundo y no éste mismo»³⁵. La creación es

33. FP I 407: 19[290] (P I 20b, verano de 1872-comienzos de 1873).

34. M. Heidegger, *Nietzsche*, trad. de J. L. Verma, Barcelona: Ariel, 2013, p. 73.

35. FP IV 170: 5[83] (N VII 3, verano de 1886-otoño de 1887).

la única vía para la comprensión del arte: «Si se quiere tener experiencias sobre arte, háganse algunas obras de arte, no hay otro camino para el juicio estético»³⁶. Ahora bien, esta creación integra el momento contemplativo porque éste es el propio de la *visión* apolínea; de esta manera, la recepción está contenida en la creación (y la creación en la recepción). El poeta es el primero en enmudecer ante la aparición de la imagen de la belleza que él ha generado.

Las otras ideas aparecen expuestas en uno de los pasajes más conocidos de *El nacimiento de la tragedia*: el que trata sobre el coro de sátiros, que constituye, además, uno de los acercamientos más directos de Nietzsche al asunto de la autonomía del arte en los términos de la estética moderna. Este acercamiento ha llevado usualmente, a nuestro entender, a una mala interpretación de Nietzsche. Generalmente, la crítica que el filósofo dirige a Schlegel y a su tesis del coro como «espectador ideal» ha servido para alinear a Nietzsche con la estética autónoma de corte poskantiano. Pero esto no es correcto. Cuando el joven Nietzsche afirma que «Nosotros habíamos creído en un público estético, y habíamos considerado al espectador individual tanto más capacitado cuanto más estuviese en situación de tomar la obra de arte como arte, es decir, de manera estética»³⁷, está mostrando evidentemente las claves de la autonomía estética en términos de Kant, pero en ese «nosotros» no debemos integrar completamente a Nietzsche, como hemos advertido más arriba. De manera retórica, el filósofo describe la percepción dominante en su tiempo, pero su exposición avanza hacia otro lugar, hacia una relación más honda entre creación y recepción donde pierde sentido, incluso, tal distinción.

Lo característico del coro es, como pensaba Schiller, servir de «muro vivo enfrentado a la realidad asaltante»³⁸. Esto quiere decir que el coro marcaba la auténtica autonomía de la tragedia, tanto frente a la realidad del espectador en tanto que «ser humano de la cultura»³⁹, como frente a la realidad de la escena formada por actores de carne y hueso guiados por una convención igualmente cultural. El éxtasis dionisiaco del coro de sátiros, en el que «no se han forjado aún los cerrojos de la cultura»⁴⁰, opera una «transformación» en el público y una «transferencia» en el actor: el espectador ve ante sí al dios y el actor ve transferida la imagen del dios a su cuerpo. El coro, por tanto, une aquellas dos dimensiones en un mismo acto mágico y transpone aquellas realidades empíricas a un ámbito de auténtica realidad al extraer toda su fuerza de lo hondo, de la unificación con el «seno materno», con las «madres del ser», con el «Uno primordial». De esta visión excitada y terrible, de un poder comunicativo que se manifiesta a la manera de una «epidemia», surge la visión que afecta al público y al propio coro. El coro constituye la auténtica realidad y la fuerza de su identificación primordial es la que confiere consistencia a las identificaciones psíquicas del espectador y del actor con el dios. La música es la que se sirve de este nivel psíquico y sentimental para expresar un simbolismo universal, fruto de su acceso a lo hondo. De esta forma se integran la transformación dionisiaca y la visión apolínea en la tragedia ática: Ahora bien, en tanto que dionisiacas, las experiencias del público, del coro

36. FP II 362: 23[168] (N II 3, finales de 1876-verano de 1877).

37. GT § 7, OC I 360.

38. GT § 8, OC I 364.

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*

y de la escena tienden a comunicarse y a fundirse; y, en tanto que apolíneas, tales experiencias se separan y diferencian. Esto puede explicarse en los términos anteriores diciendo que lo dionisiaco implica cierta inconsciencia, identificación y lo apolíneo consciencia y distancia psíquica. Pero no deberíamos, a pesar de esto, asociar la autonomía en sentido kantiano únicamente a los estados apolíneos, porque la transformación dionisiaca del coro de sátiros es la que contribuye a defender el «suelo poético» de la «realidad asaltante» proveniente del público y los actores hundiéndose su raíz en la honda realidad del ser.

La inconsciencia y la implicación —contrarias a la recepción consciente y a la distancia psíquica— no sólo no son incompatibles con la autonomía del arte, sino que resultan necesarias porque mitigan la *facticidad* de los sujetos espectadores y actores, reducen la presencia de lo cultural para dar acceso a la *physis*. Además, la identificación, el fenómeno que rechazan Brecht y una parte importante de la vanguardia teatral, no es un obstáculo para una recepción parcialmente consciente; es más, identificación y recepción consciente son dos dimensiones necesariamente relacionadas. La crítica a Eurípides es relevante en este sentido: éste fuerza a una recepción «consciente», atenta a un juego ajedrecista que impide la auténtica *participación* del espectador, a pesar de verse éste reflejado en la escena. La identificación basada en la transformación da paso al simple reconocimiento especular. El socratismo estético de Eurípides, para el que todo lo verdadero ha de ser consciente, es la plataforma que, a través de un «salto mortal», se transpone al drama y la estética modernas, con su ideal de una recepción distanciada y consciente que toma el arte en tanto que arte. Es interesante comprobar en Nietzsche algo presumiblemente cierto: que tal distancia y consciencia proceden más de la experiencia de las artes dramático-musicales que de las artes plásticas, precisamente porque son las primeras las que aplican una *mimesis* más adherente para el receptor, como ya expuso el Platón de la *República*. La crítica al arte «consciente» de Eurípides nos obliga a separar a Nietzsche de la creación, la recepción y la crítica conscientes y distanciadas de la modernidad, a pesar de su retórico «nosotros». En sus reflexiones de madurez, seguimos encontrando una defensa cada vez más clara de la *transparencia* del medio artístico: «Siempre que hay una gran finalidad (*Zweckmässigkeit*), NO tenemos conciencia de los fines y medios»⁴¹. Esta invisibilidad parece contradecir la importancia que Nietzsche concede al artista, pero es necesario tener en cuenta que, aunque su pensamiento estético parta de éste, para él la obra es una categoría más relevante: el genio no es grande por la cualidad de su yo-sujeto empírico hacedor, enunciador, narrador o dramatizador; no es grande por su presencia a través del estilo, sino por el ejercicio de su poder en el *gran estilo*.

5. AUTONOMÍA COMO EXCLUSIÓN DE LA EMOCIÓN EXTRAESTÉTICA

La cuestión de la emoción está ligada a todo lo anterior y constituye, además, el principal *volteo* de Nietzsche. Todos los conceptos estéticos se imbuyen de la ambivalencia nietzscheana como hemos señalado, pero el caso de la emoción consti-

41. FP III 550: 26[60] (W I 2, verano-otoño de 1884).

tuye su principal inversión. En *El nacimiento de la tragedia*, la tradicional relación entre música y emoción, convertida en metafísica por Schopenhauer, se invierte. El sentimiento pertenece al ámbito de la voluntad y, por eso, es «lo no artístico en sí, es más, sólo su completa exclusión es lo que hace posible la total concentración y la contemplación desinteresada del artista»⁴², porque, además, el sentimiento está integrado en el ámbito de la representación. Por tanto, es absurdo considerar el afecto como origen de la música y del arte, constituye sólo su objeto en tanto que «estos sentimientos sirven para simbolizar la música»⁴³. Ya no es la emoción la que se sirve de la música, sino la música la que hace uso de la emoción. Esto no supone una exclusión de la emoción en el arte, ésta es necesaria, sólo que no está implicada en la esencia del arte; es una herramienta más de las que el arte se sirve, pero en ningún caso lo define ni constituye su origen. Aun así, no resulta un obstáculo para la autonomía del arte, salvo que el sentimiento se convierta en el único efecto, como denuncia Nietzsche en cierto arte de su tiempo.

Más adelante, durante el tiempo de su estancia en Sorrento y a pesar de la reciente decepción de Bayreuth, se va a producir una inflexión muy significativa en su consideración de la emoción en el arte. Nietzsche empieza entonces a oponerse a esa estética que pretende «minimizar el sentimiento artístico y desprestigiar por todos los medios esos efectos, como si fuesen falsos o enfermizos»⁴⁴. Esto no es incompatible con su pensamiento anterior porque Nietzsche nunca había negado a la emoción su papel de material del arte, pero ahora la emoción adquiere un lugar más importante en tanto que provoca un placer por el que Nietzsche va a medir cada vez más el arte: «Se busca la emoción por sí misma, el llanto, el sobresalto (en las historias de terror), la tensión: todo lo que excita es agradable, de manera que el displacer es sentido como placer por contraposición al aburrimiento»⁴⁵. Este primer giro hacia la «*mediterraneización*»⁴⁶ de la estética del pensador es fundamental, aunque pronto da paso al movimiento contrario en los años de su regreso a Basilea y de la publicación de *Humano, demasiado humano*. Se acentúa entonces la crítica de ese arte que se dirige a «hombres no artísticos» y que procura no «un efecto artístico, sino un efecto nervioso»⁴⁷. Ahora bien, esto no supone un cambio de pensamiento: Nietzsche sigue valorando el placer y la emoción como efectos, sólo que ahora rechaza con más ímpetu la primacía de un resultado que no es vital, sino decadente. Su pensamiento de madurez lo corrobora con su defensa de una estética compatible con el afecto, la eficacia, que considera la belleza «dentro de la categoría general de los valores biológicos de lo útil, lo benéfico, lo que acrecienta la vida»⁴⁸. Nietzsche deja más claro que, aunque la voluntad sea lo no-estético en sí, las representaciones de la voluntad —los deseos y los afectos—, están implicados en la formación de lo artístico: «El mismo *error in arte*: como si todo fuera *bello* apenas se lo contempla sin voluntad»⁴⁹.

42. FP I 304: 12[1] (Mp XII 1c, comienzos de 1871).

43. *Ibid.*

44. FP II 291: 20[1] (Mp XIV 1a (Brenner), invierno de 1876-1877).

45. FP II 344: 23[81] (Mp XIV 1b, finales de 1876-verano de 1877).

46. Cf. FP IV 287: 9[166] (W II 1, otoño de 1887).

47. FP II 382: 27[30] (N II 5, primavera-verano de 1878).

48. FP IV 353: 10[167] (W II 2, otoño de 1887).

49. FP IV 272: 9[119] (W II 1, otoño de 1887).

6. CONCLUSIÓN

Lo específico artístico, la pureza artística, no se halla ni al margen de la *vida*, ni al margen de la *finalidad*, ni al margen de la *emoción*. Es posible la autonomía de lo estético como reconocimiento, conciencia, independencia de forma paralela y simultánea a una experiencia heterónoma guiada por una cierta evasión, divertimento, placer y utilidad *extraestéticos*. Lo que no resulta conveniente es que el arte descompense esta balanza derivando completamente su hacer hacia un lado —la autonomía del *arte por el arte*, por ejemplo—, o hacia otro —la búsqueda exclusiva de una excitación diseñada para «*abrumados por el trabajo* y para *distraídos* o *debilitados*»⁵⁰ —.

El mismo Nietzsche señala que la emancipación del arte respecto de la moral no tiene por qué suponer el destierro de toda dimensión heterónoma:

La lucha contra el «fin» en el *arte* es siempre la lucha contra la tendencia *moralizadora* del arte, contra su subordinación a la *moral*: *l'art pour l'art* quiere decir: «¡al diablo con la moral!». — Pero incluso esa hostilidad delata aún la preponderancia del prejuicio; si se ha excluido del arte el *afecto de la prédica moral* y del «mejoramiento del hombre», no por ello se sigue que el arte sea posible sin «afecto» alguno, sin «fin», sin una necesidad *extraestética*⁵¹.

Es cierto que el último Nietzsche necesita disolver el peso de su *metafísica de artista* en una *fisiología* (del sistema muscular, no del nervioso, que es asunto de Wagner y de Flaubert) y podría entenderse este gesto como una entrega a los brazos de la heteronomía:

No soy lo suficientemente feliz, lo suficientemente sano para toda esta música romántica (incluido Beethoven). Lo que necesito es música en la que se olvide el sufrimiento; en la que la vida animal se sienta divinizada y festeje su triunfo; con la que se quiera bailar; ¿con la que quizás, preguntando cínicamente, se digiera bien? Aligerar la vida con ritmos *ligeros*, seguros de sí mismos, desenvueltos, dorar la vida con armonías *doradas*, tiernas, amables — esto es lo que saco de toda la música. [...] Pero éstos son juicios fisiológicos, no estéticos: entonces, — ¡ya no tengo estética!⁵²

Pero, el último pensamiento estético de lucidez es conciliador respecto de la visión autónoma y la visión heterónoma:

El artista poco a poco va amando por ellos mismos los medios en los que el estado de ebriedad se da a conocer: la extrema finura y magnificencia del color, la claridad de la línea, la *nuance* del *tono*: lo *distintivo*, allí donde, por el contrario, falta habitualmente toda distinción⁵³.

La embriaguez es el fundamento del arte que muestra todo el potencial heterónimo y centrífugo de éste. Los conceptos, las figuras, las técnicas que el

50. FP IV 307: 10[25] (W II 2, otoño de 1887). El eco de este pensamiento en la Escuela de Frankfurt es evidente.

51. FP IV 272: 9[119] (W II 1, otoño de 1887).

52. FP IV 205-206: 7[7] (Mp XVII 3b, finales de 1886-primavera de 1887).

53. FP IV 522: 14[47] (W II 5, primavera de 1888).

artista usó como *medios* para simbolizar y expresar ese estado de transformación y unificación terminan percibiéndose como *fines*, queridos «por sí mismos»; aunque, aún valorados como fines, siguen cumpliendo su función: recuerdan los aumentos de fuerza extremos que produce la embriaguez, y por eso despiertan ese sentimiento de la embriaguez. Lo autónomo no termina con lo heterónimo: llegar a ser lo que se es, o atreverse a serlo, no ha de suponer el petrificarse en la identidad, sino alcanzar ésta para romperla en el juego eterno de creación y destrucción.

La relación circular y ambivalente entre los *medios-fines* artísticos y el *origen-fin* de la embriaguez lleva a Nietzsche a afirmar que el arte, en su juego de autonomía y heteronomía, describe un movimiento autorreferencial: «el efecto de las obras de arte es *suscitar el estado creador de arte*, la ebriedad...»⁵⁴. Es en este repliegue donde Nietzsche conecta con el auténtico fondo de las vanguardias.

No hemos abordado aquí otras formas de entender la autonomía del arte y de lo estético igualmente reveladoras porque tal análisis resultaría muy extenso; nos limitamos a afirmar que en todas ellas se aprecia lo expuesto —la necesaria convivencia de lo autónomo y lo heterónimo— y esperamos desarrollar tal análisis en otra ocasión. Estas formas, apenas apuntadas aquí, son la de la autonomía como independencia respecto a la moral; como exclusión del placer extraestético; como libertad del juicio de gusto; como historia de emancipación y camino a la autoconciencia; como liberación de la forma; como autosuficiencia a la manera del *arte por el arte*; como independencia del creador respecto del receptor; y autonomía del arte frente a la cultura.

En resumen, las tendencias autónoma y heterónoma no aparecen como opciones alternativas y excluyentes, sino como dos dimensiones de una misma forma de ser ambivalente del arte. El auténtico arte guarda siempre el espacio de ambas dimensiones y sabe hacerlas actuar recíprocamente. La autonomía y la heteronomía, la autorreferencia y la función externa, generan el ciclo del arte en tanto que la experiencia de resultado, el efecto de la obra de arte, busca provocar la experiencia de creación, la embriaguez; el placer de la recepción reproduce el placer de la creación que, a su vez, genera otra experiencia de recepción. La ambivalencia genera el ciclo, el ciclo eterno que condena a la libertad artística a seguir adelante sin alcanzarse jamás completamente.

No muerte del arte, no autoconciencia alcanzada, no completo autodesvelamiento, no burgués, no vanguardia, no masa. ¿Qué *über-* para el arte?

54. *Ibid.*