

ARTE Y VERDAD, UNA ESCISIÓN ESPANTOSA

Art and truth, a frightening split

Sergio González Bisbal

Universitat de les Illes Balears (UIB)

RESUMEN: A partir de algunas afirmaciones de sus períodos inicial y tardío de Nietzsche en las que se manifiesta la naturaleza escindida de arte y verdad y la conciencia temprana que tuvo de ella, profundizamos en dicha problemática relación y desarrollamos el acercamiento y análisis que Heidegger hizo a ella en sus lecciones de los años 30 para intentar comprenderla mejor.

Palabras clave: Arte – Voluntad de poder – escisión – espanto – ser – Heidegger

ABSTRACT: Starting from some statements from Nietzsche's early and late periods in which the split nature of art and truth and his early awareness of it are manifested, we delve into this problematic relationship and develop the approach and analysis that Heidegger made of it in his lessons from the 1930s in order to try to understand it better.

Keywords: Art – Will to power – split – terror – being – Heidegger

1. UN SAGRADO ESPANTO

La cuestión del arte es de vital importancia en el pensamiento de Nietzsche. Si queremos atisbar el fondo de sus ideas hemos de acudir de forma inevitable a sus reflexiones en torno al arte, las cuales aparecen a lo largo de toda su producción filosófica. Ya desde *El nacimiento de la tragedia* se muestra el carácter central del arte dentro de los esquemas nietzscheanos. Allí, en el prólogo a Wagner, se define el arte como «la tarea suprema y la

actividad propiamente metafísica de esta vida»¹. No obstante, los apuntes más interesantes sobre el arte los hemos de encontrar en la etapa final de su pensamiento, en la época de la voluntad de poder, donde aparecen aforismos tan sugerentes como el que nos lleva a escribir el presente artículo, el cual dice que «he llegado extremadamente pronto a tomar en serio la relación entre el arte y la verdad: y todavía ahora me encuentro ante esa escisión con sagrado espanto»² a partir del cual, y con la ayuda de Heidegger, reflexionaremos en torno a la cuestión de la relación entre arte y verdad.

Tomamos como punto de partida estos dos asertos puesto que se encuentran en los extremos de la producción intelectual nietzscheana. El primero de ellos corresponde a su primera obra publicada en 1871, mientras que el segundo es un fragmento póstumo de la primavera-verano de 1888, unos meses antes del colapso mental. Entre ellos se establece una conexión directa, ya que se evidencia que en lo que respecta al arte, alcanzó bien temprano una concepción que no varió en lo sustancial. Más en concreto, lo que no cambió fue su actitud ante la relación entre arte y verdad, la cual siempre tomó en serio y ante la que manifiesta un sorprendente sagrado espanto. Además, dicha relación entre arte y verdad es discrepante, hay una escisión entre ambas instancias. ¿Cómo hemos de entender esta discrepancia que provoca un espanto que además es sagrado?

2. ARTE Y METAFÍSICA

Para intentar desentrañarlo, acudamos a la primera de las afirmaciones que Nietzsche nos brinda en *El nacimiento de la tragedia*. Con ello queda colocado en una posición esencial para el ser humano y su relación con el mundo. Ello es así porque en el arte se muestra su pavorosa realidad y gracias a él se puede soportar. Se trata de poner de manifiesto y sacar a la luz el fondo dionisiaco de la existencia, el magma del cual todo emana y a partir del cual las formas apolíneas se destacan y acaban ocultándolo y poniéndonos en el peligro de caer en su desgarradora órbita.

De forma habitual nos movemos entre las formas apolíneas, que nos brindan seguridad y confort. Toda nuestra cultura trabaja en la dirección de establecer un suelo firme en el que asentar nuestras vidas. Pero el dionisiaco fondo abismático desde el cual emanan las formas está siempre ahí, así como el juego de creación y destrucción que en él se produce. No conviene desdeñar esta realidad, que a menudo queda oculta y olvidada por el mundo apolíneo. Hay un arte apolíneo que juega con las formas y que busca la belleza que en

1 GT «prólogo a Wagner» (OC I, p. 337).

2 FP IV 16[40] 7 (primavera-verano de 1888).

ellas se manifiesta, que tiene la individuación como finalidad y trasfondo³. A este arte, además de apolíneo, podríamos llamarlo estético, y es en buena medida el que en general se tiene en mente cuando de arte se habla: en él predomina la armonía y su objetivo es la representación de las formas bellas. Nietzsche se refiere a las artes plásticas clásicas y a la poesía épica griega cuando habla de dicho arte apolíneo⁴. Pero hay otra forma de arte, más pura, más radical, que tiene que ver con la mostración de la verdad profunda que se esconde tras el mundo cotidiano, la cual no es otra que la no existencia de nada definido y la más pura indiferenciación: el abismo, la radical ausencia de suelo. Esta realidad resulta incómoda y terrible, insoportable, y nos habría de abocar al deseo de arrojarnos en la sopa primordial de lo dionisíaco y desaparecer en él. Pero el arte acude al rescate, y a la vez que nos pone ante esta realidad, nos la presenta de tal modo que la podemos soportar y continuar con la existencia. Esta idea la expresa con claridad prístina en el fragmento de la época tardía al que nos venimos refiriendo y del cual emanan estas reflexiones: «*tenemos el arte* para no perecer a causa de la verdad»⁵. El arte se revela de este modo no como un medio para deleitar nuestros sentidos y embellecer nuestra vida, algo que lo convertiría en mera decoración, sino que se trata de algo mucho más profundo y necesario: una forma de soportar el trasfondo de la realidad, de poder mirar al abismo y aún así seguir queriendo vivir, algo que no sería posible de otro modo (de hecho, a la luz de lo dicho, las formas artísticas apolíneas, junto a las diversas manifestaciones civilizatorias que así podríamos calificar, son una forma de velar y apartar la mirada de dicho trasfondo). De este modo se puede entender el comentario hecho por Nietzsche en el prólogo a Wagner en *El nacimiento de la tragedia*: «el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida»⁶.

En la época tardía de su pensamiento, si bien bajo otros parámetros, esta preeminencia del arte y su relación con el trasfondo de la realidad se mantiene inalterable, lo cual le lleva a la afirmación comentada más arriba acerca del temprano vislumbre de la relación entre arte y verdad y su peculiar relación. En esta etapa final la realidad metafísica es la voluntad de poder, y es a partir de ella y de su despliegue que se conforma el mundo y la realidad humana. Nietzsche se ha desprendido de la tradición que le lleva a expresarse hablando de divinidades y términos con demasiada carga histórica como la metafísica, los cuales pueden llevar a confusión. Con la voluntad de poder pretende

3 «[...] la justificación, alcanzada en aquella intuición, del mundo de la individuación [individuación], justificación que constituye la cumbre y la síntesis del arte apolíneo.» GT 22 (OC I, p. 427)

4 «[...] provocan con sus obras de arte el escultor y él poeta épico, o sea, los artistas auténticamente apolíneos [...]» *Ibid.*

5 FP IV 16[40] 6 (primavera-verano de 1888).

6 cf. nota 1.

subrayar la inmanencia de los procesos conformadores de la realidad. Ya no es nada oculto y misterioso que queda velado por los productos de su actividad, sino que es el mismo proceder de la realidad misma, que va adoptando formas según los distintos equilibrios de fuerzas que se establecen.

Todo es voluntad de poder, esta es la hipótesis que Nietzsche nos propone. Pero al mismo tiempo denuncia que en los últimos siglos de la vida humana se ha producido una alteración en el orden natural de las cosas, conduciendo a una situación delicada y perniciosa para su propia supervivencia: merced al platonismo y su heredero el cristianismo se ha producido una inversión de las fuerzas, con lo que los impulsos más débiles de la sociedad se han impuesto a los fuertes provocando toda una serie de fenómenos que en última instancia atentan contra la naturaleza espontánea de la realidad. La situación se ha forzado y ha desembocado en un camino autodestructivo que amenaza con acabar con la misma humanidad. Gracias a la hipótesis moral cristiana se ha logrado mantener un cierto equilibrio y durante algunos siglos se ha dado la espalda a la cruda realidad de la voluntad de poder, pero ésta de un modo u otro acaba manifestándose, lo cual ha conducido a una vorágine de debilitamiento y autodesprecio bajo la forma del nihilismo⁷. Y en este punto es en el que llega Nietzsche y su profeta Zarathustra con la buena nueva de la voluntad de poder, una hipótesis no moral y mundana para combatir la hipótesis moral trasmundana del platonismo/cristianismo. ¿Y qué tiene que ver el arte con esto? Exactamente es reivindicado con el mismo papel que en la época de *El nacimiento de la tragedia*: es el heraldo de la verdad, el lugar en el que se muestra el auténtico proceder de la realidad, donde quedan sobre la palestra las ficciones enmascaradoras y nihilistas. Porque ficción también es la voluntad de poder (ya hemos dicho que se trata de una hipótesis), pero es una ficción que se sabe tal y que no pretende pasar por verdad absoluta, por Verdad en mayúsculas. Por eso, al igual que hablamos de arte apolíneo y dionisíaco, podemos ahora hablar de arte nihilista y arte auténtico, siendo el nihilista el que contribuye al debilitamiento y huye de la realidad estableciendo velos y escondiéndose en otros mundos con los que condenar a este, y el auténtico el que nace del juego de fuerzas, las muestra y contribuye al acrecentamiento de ellas. Sólo que ahora este arte ya no es metafísico (ya no cabe nada metafísico en esta época del pensamiento nietzscheano), pero con él se produce el mismo efecto que cuando el arte era la actividad propiamente metafísica de la humanidad.

7 Ver a este respecto el fragmento póstumo titulado *El nihilismo europeo* (FP IV 5[71]) donde realiza un recorrido de cómo el cristianismo generó el impulso de veracidad, que a la postre ha acabado conduciendo al nihilismo..

3. ARTE Y VERDAD

Vemos que el arte tiene relación con la verdad, pero Nietzsche se refiere a esta relación con el término escisión, y además se trata de una escisión que le provoca un sagrado espanto. Resulta necesario profundizar en cada uno de estos términos -escisión, sagrado y espanto- para aclarar lo que nos quiere decir. En primer lugar existe una escisión entre arte y verdad. La palabra escisión nos habla de desvinculación y cisma, con lo que hemos de entender que verdad y arte no son lo mismo. Sin embargo, hemos visto que en el arte la verdad profunda del mundo se muestra como tal -como magma telúrico del cual emergen las formas en el caso de lo dionisíaco, y como juego de la voluntad de poder en la época tardía-, algo que puede resultar contradictorio. Esta aparente contradicción se comprende mejor si acudimos a la distinción entre Verdad y verdad que el mismo Nietzsche expresa en algunos lugares. La Verdad, en mayúscula, con un peso metafísico y filosófico profundo, sería aquella instancia que sirve de modelo a imitar y que por tanto se encuentra distanciada de las cosas para las que sirve de modelo. Es el esquema del platonismo nuevamente, al cual luego se añadió el matiz teológico y moral del cristianismo, para quien la Verdad es lo que hay que buscar y desenmascarar (en el sentido literal de la *alethéia* griega), puesto que se halla oculta más allá del velo de las cosas. Así, sólo aquellas mentes privilegiadas y especialmente entrenadas para ello, lograrán alcanzarla y verla (la versión cristiana le añadiría la gracia divina). Es la verdad tal y como se entiende comúnmente y la que mayor carga histórica y conceptual posee. Pero cuando Nietzsche habla de verdad se refiere más bien al juego desde el que se generan todas las cosas, que no son más que un fruto suyo. La verdad nietzscheana no es fija, es algo dinámico, es el dinamismo como tal, que puede quedar enmascarado por la aparente fijeza de sus productos y su afán por persistir, generándose así un juego de velamiento y desvelamiento muy similar al de la Verdad tradicional. Pero nada más lejos de la realidad, y por eso hay discrepancia, porque esta verdad escindida del arte es la primera verdad, la habitual, y el arte, el verdadero arte (al que se refiere Nietzsche cuando usa el término arte a secas, y así lo haremos también nosotros) lo que hace es mostrar la auténtica maquinaria del mundo, sepultada y olvidada tras siglos de verdades fijas, inamovibles y lejanas, las cuales deben ser eliminadas para que la verdad en minúsculas se manifieste a través del arte⁸.

8 En el capítulo de *El crepúsculo de los ídolos* titulado *Cómo el "mundo verdadero" acabó convirtiéndose en fábula* (OC IV, pp. 634-635) Nietzsche nos resume la historia de la concepción de la verdad y el llamado mundo verdadero en seis etapas, siendo las dos últimas el momento en que hay que eliminar el mundo verdadero porque es «una idea que se ha hecho inútil, superflua, por siguiente una idea refutada» (OC IV, p.635), y lo que queda tras esta eliminación no es el mundo de las apariencias, sino que este también ha quedado eliminado junto al verdadero. Lo que queda es el

Y es por el peso de todos estos siglos sedimentados sobre la verdad, de toda la Verdad, que esta discrepancia es espantosa. Reconocer que la realidad funciona de este modo es algo incómodo y pavoroso. Tras la hipótesis moral cristiana Nietzsche se asoma a un abismo más allá del bien y el mal, el cual no puede hacer otra cosa que estremecer. Es la experiencia trágica de la vida, la visión dionisíaca del mundo, que ya alcanzaron los griegos antiguos, pero que ahora reaparece después de una larga travesía del desierto en la que nada se ha atisbado de ella, lo cual redobla el efecto espantoso y desasosegante que provoca. Y además, esta experiencia toca de pleno lo religioso, es quizás el lugar desde el que emanan todas las religiones, el material al que intentan dar forma, de ahí que dicho espanto sea sagrado.

4. EL ANÁLISIS HEIDEGGERIANO DEL ARTE EN NIETZSCHE

Hechas estas consideraciones en torno a algunos aspectos de las concepciones nietzscheanas sobre el arte y en concreto sobre la sugerente afirmación de los póstumos sobre la discrepante relación entre arte y verdad, a las cuales nos hemos intentado acercar desde una óptica interna (es decir, desde el propio pensamiento de Nietzsche y sus principales ideas), vamos a intentar iluminarlas desde otro ángulo para ver si podemos entresacar algo más de ellas. Para ello acudimos al análisis que Heidegger hizo de algunas de las principales obras e ideas de Nietzsche principalmente en algunos de los cursos de los años 30 del siglo XX, los cuales versaron sobre el arte y su relación con las ideas fuertes del pensamiento nietzscheano. En concreto nos acercaremos al curso de 1936-37, que bajo el título *La voluntad de poder como arte* desarrolló una interpretación que nos ha de resultar de interés para el asunto que nos ocupa.

En dicho curso Heidegger nos habla de la importancia que el arte tiene dentro del pensamiento nietzscheano, hasta el punto de afirmar que «la meditación sobre el arte tiene dentro de ella una preeminencia decisiva»⁹. Esta afirmación hemos de entenderla desde dentro del pensamiento heideggeriano y los análisis que realiza, en este caso, de la obra de Nietzsche y sus ideas en torno a la voluntad de poder y el arte. En concreto debemos encuadrarla en lo que dice sobre la voluntad de poder en tanto que la «esencia más íntima del ser»¹⁰. En términos heideggerianos al hablar de ser se está refiriendo al ser del ente, aquello que hace que los entes sean, y por lo tanto para Nietzsche el ser sería voluntad de poder, con lo que todo ente emana de ella y tiene en ella

el mundo sin más, y ese es justo el momento en el que el arte puede brillar y manifestarse, el momento de la llegada de Zarathustra.

9 HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. p. 73.

10 FP IV 14[80] (primavera de 1888).

su esencia¹¹. Pero, ¿porqué es el arte tan importante dentro de este esquema? Hemos visto que el arte es la instancia en la que esta esencia, la voluntad de poder, se manifiesta de forma más clara, y así se comprende su importancia. Sin embargo, Heidegger realiza varias precisiones que nos ayudan a comprender mejor este carácter fundamental del arte.

En primer lugar, está el *topos* del arte. A lo largo de siglos de reflexión en torno al fenómeno del arte, se ha hecho hincapié en distintos lugares en los que reside la verdadera experiencia artística. Fundamentalmente se puede encontrar en tres sitios: el artista, el espectador y la obra de arte. Para Heidegger, Nietzsche entiende que el arte reside en el artista, que es quien produce la obra de arte, y precisamente es ese carácter productor el que resulta de vital importancia, ya que «el concepto y obra de arte se extiende a todo poder producir y a todo lo esencialmente producido»¹², y el ente es producido y la voluntad de poder es productora de entes, en tanto que esencia más íntima suya. De este modo, en el artista, que es quien produce y trae al mundo unos entes especiales (las obras de arte), se pone de manifiesto el mecanismo productor de la realidad, en él se manifiesta de forma prística el flujo del mundo, la producción de sentido y la verdad del ente, que consistiría en su ser producido merced a la voluntad de poder y su potencia creadora:

El arte, pensado en sentido amplio como lo creativo, es el carácter fundamental del ente. De acuerdo con ello, el arte en sentido estrecho es aquella actividad en la que el crear llega a sí y se vuelve más transparente, no es sólo una forma de la voluntad de poder entre otras sino su forma *más elevada*. A partir del arte y como arte la voluntad de poder se vuelve propiamente visible.¹³

En el arte, y más en concreto en la figura del artista, se muestra la voluntad de poder en todo su esplendor, es la instancia en la que mejor se muestra y merced a la cual podemos contemplarla en acción, es la auténtica forma en que se despliega, en el acto creador, y no tanto en sus productos. Pero si la obra de arte tiene algún interés, es en primer lugar como resultado de la acción creadora y de sobreabundancia donadora del artista, pero también porque puede situar al espectador en un estado análogo al del artista cuando la creó. Este estado es para Nietzsche la ebriedad¹⁴. Pero no se refiere a una ebriedad

11 Para Heidegger, Nietzsche sigue dentro del esquema tradicional de la filosofía occidental, marcada por la presencia y por el ente, con lo que al final todo gira en torno al ente, dejando de lado la cuestión del ser. Nietzsche, a pesar de su carácter intempestivo y disruptor, no se aleja ni un ápice de esta corriente principal, es más, la lleva a su acabamiento, representando el punto culminante de la ontoteología, y por tanto participando en grado sumo del nihilismo (en sentido auténtico, tal y como Heidegger lo entiende).

12 HEIDEGGER, Martin. *Op. Cit.*, p. 74.

13 *Ibid.*, pp. 75-76.

14 «Para la psicología del artista. —Para que haya arte, para que haya cualquier tipo de acción

caótica, desenfrenada y disoluta, sino que en ella ve Nietzsche un «sentimiento de fuerza y de plenitud»¹⁵ y un «efecto idealizante»¹⁶, es decir, un ir más allá de sí y un estar abierto a todo, tal y como los interpreta Heidegger¹⁷. Y este estado de ebriedad desde el cual el artista crea y el espectador capta y en cierto modo reproduce, es el propio de la voluntad de poder, es la voluntad de poder misma. Es, utilizando el lenguaje tradicional, la verdad del mundo, que transparece en el fenómeno del arte.

Este es el análisis por parte de Heidegger de las concepciones nietzscheanas sobre el arte en el contexto de su relación con la voluntad de poder, reflexiones que se dan en la época en que realiza la afirmación que nos ocupa. Pero, ¿qué nos dice Heidegger sobre dicha afirmación?

5. LA ESCISIÓN SEGÚN HEIDEGGER

Para empezar su análisis, Heidegger nos señala un hecho evidente y sobre el que ya hemos hablado más arriba: la verdad, y todos los términos fundamentales de la filosofía tienen varios significados. Pero esto no es un accidente o un capricho, es algo histórico, bien porque cada significado funda historia, bien porque en cada uno de ellos se puede rastrear el latido de cada época¹⁸. Hay que precisar que en Heidegger lo histórico hace referencia al devenir interno del ser y su despliegue, y no tanto a la mera historiografía. Dicho esto, Heidegger se apresura a afirmar que en Nietzsche no hay un verdadero preguntar por la esencia de la verdad, lo cual lo inserta de pleno

y de contemplación estéticas, para ello es indispensable una condición fisiológica previa: la ebriedad.»
GD «Incursiones de un intempestivo» §8.

15 FP IV 17[9] (mayo-junio de 1888).

16 *Ibid.*

17 «De acuerdo con lo que se acaba de decir, el acrecentamiento de fuerza hay que entenderlo como la facultad de ir más allá de sí, como una relación con el ente en la que el ente se experimenta de modo más ente, más rico, más transparente, más esencial. El acrecentamiento no quiere decir que “objetivamente” aparezca un plus, un incremento de fuerza, sino que debe entenderse en la dimensión del temple de ánimo: estar en subida, ser llevado por la subida. Del mismo modo, el sentimiento de plenitud no se refiere a una creciente acumulación de sucesos internos sino, sobre todo, a ese estar templado que se deja determinar de modo tal que para él nada es extraño ni nada es demasiado, que está abierto a todo y pronto para todo: el mayor frenesí y el riesgo supremo, uno junto al otro.» HEIDEGGER, Martin. *Op cit.*, pp. 101-102.

18 «Las palabras fundamentales son históricas. Esto no quiere decir sólo: tienen diferentes significados en las diferentes épocas de su pasado que podemos recorrer historiográficamente, sino: son, ahora y en el futuro, fundadoras de historia, dependiendo de la interpretación que en ellas se vuelva dominante. La historicidad así entendida de las palabras fundamentales es lo primero que es necesario tener en cuenta al reflexionar sobre ellas. [...] Lo otro se refiere al modo en que tales palabras fundamentales tienen significados diferentes. Se dan aquí vías principales, dentro de las cuales oscilan a su vez los significados. Este oscilar no es una mera negligencia del uso lingüístico sino el aliento de la historia.» HEIDEGGER, Martin. *Op cit.*, p. 140.

en la tradición filosófica occidental¹⁹, si bien se trata de una culminación y de un cierto punto de inflexión precisamente por llevarla hasta sus últimas consecuencias, estableciendo un *non plus ultra* que obliga a una nueva reflexión, que es lo que Heidegger aportaría.

Por lo tanto, se pregunta Heidegger en primer lugar qué entiende Nietzsche por verdad, y afirma que es lo verdadero, que es «lo verdaderamente ente, lo en verdad real»²⁰. La verdad nietzscheana es aquello que pertenece al ámbito del conocimiento, lo que puede ser verdadero o falso²¹ y eso no tiene que ver con otra cosa que no sea el ente en cumplimiento del afán nietzscheano de invertir el platonismo (donde lo verdadero era la idea, es decir, lo suprasensible²²). Con Nietzsche la región de lo verdadero está en lo sensible, al igual que la del arte, y en virtud de la voluntad de poder, ambas tienen que ver con la formación de lo sensible²³. Como vemos, Heidegger utiliza el criterio de la inversión del platonismo en su aproximación al pensamiento nietzscheano, en la medida en que ambos suponen los dos extremos de la historia de la metafísica de occidente y dada la voluntad explícita del filósofo decimonónico de darle la vuelta a las ideas del clásico.

Si Nietzsche invierte al platonismo y para él la relación entre verdad y arte es discrepante, Heidegger piensa que en Platón esta relación debería ser armoniosa, por eso acude a él para comprobarlo y busca en él alguna afirmación en la que se confirme dicha concordia. Sin embargo, lo que encuentra Heidegger es una concepción en la que se reniega del arte en pos de la verdad. Dicha afirmación está en la *República*: «el arte mimético está sin duda lejos de la verdad»²⁴ y la hemos de entender en el contexto de la teoría de las ideas platónica. En ella, la verdad reposa en el *ειδός*, en el que «esta o

19 «[...] en esta cuestión que provoca pavor, Nietzsche no llega, sin embargo, a la auténtica pregunta por la verdad en el sentido de un examen de la esencia de lo verdadero. Esta esencia es presupuesta como algo comprensible de suyo. La verdad no es para Nietzsche la esencia de lo verdadero sino lo verdadero mismo, lo que satisface la esencia de lo verdadero. Saber que Nietzsche no se plantea la auténtica pregunta por la verdad, la pregunta por la esencia de lo verdadero y por la verdad de la esencia, y por ello tampoco la pregunta por la necesaria posibilidad de mutación de su esencia, y que por lo tanto nunca desarrolla el ámbito de esa cuestión, saber esto es de una importancia decisiva [...] El hecho de que en el pensamiento de Nietzsche falte la pregunta por la esencia de la verdad es una omisión de un tipo peculiar, omisión que, en caso de que pueda achacarse a alguien, no sería sólo ni en primer lugar a él. Esta “omisión” atraviesa, desde Platón y Aristóteles, toda la historia de la filosofía occidental.» *Ibid.*, p. 144-145.

20 *Ibid.* p. 141.

21 «La verdad es verdad del conocimiento. El conocer es tan propiamente el suelo natal de la verdad que un conocimiento no verdadero no puede valer como conocimiento» *Ibid.*, p. 145.

22 «Invertir el platonismo quiere decir ante todo: quebrantar la preeminencia de lo suprasensible como ideal.» *Ibid.*, p. 154.

23 «Arte y verdad, crear y conocer se encuentran en una misma perspectiva conductora que se dirige a salvar y dar forma a lo sensible.» *Ibid.*, p. 155.

24 PLATÓN. *República*. 598b.

aquella cosa no está presente en su particularidad sino en lo que ella es»²⁵, es decir, en las esencias inmutables y suprasensibles (lógicamente, en lo sensible, que es múltiple y mutable, no puede residir ninguna esencia que le sirva de modelo, ésta ha de estar en otra región). Todas las cosas están en una relación de imitación en mayor o menor grado respecto a su είδος, y como el artista produce la obra de arte, Platón lo compara con otros tipos de producción (de llevar a mostrarse, en términos heideggerianos) para establecer la distancia entre arte y verdad. Así nos lo explica Heidegger:

Todo ente singular, lo que nosotros hoy, en cuanto eso singular, tomamos por lo «propriamente real», se muestra en tres modos del aspecto. De acuerdo con ello, puede ser llevado a mostrarse, es decir pro-ducirse, en tres modos. También hay, entonces, tres tipos de productores: 1) El dios; es el que hace surgir la esencia, φύστιν φύει. Por ello se le lama φυτουργός, el que procura el surgir del aspecto puro y lo mantiene preparado para el que el hombre pueda observarlo. 2) El artesano; es el δημιουργός κλίνης, produce una cama de acuerdo con su esencia, pero la hace aparecer en la madera, es decir en aquello en lo que la cama está a disposición para el uso general como esta cama en cada caso singular. 3) El pintor es el que lleva la cama a mostrarse en la imagen.²⁶

Tanto el dios como el artesano producen la cama en tanto que cama, uno en su esencia y el otro como objeto en su materialidad, dispuesto para el uso que dicha esencia marca. El artista, en cambio, produce tan sólo una imagen de la cama, una imitación de la imitación (si tomamos a la cama del artesano como imitación del είδος), es decir, una «tercera pro-ducción»²⁷, un paso más atrás respecto a la verdad que reside en el είδος. Además, la producción del artista es incompleta, puesto se sólo ofrece una visión de las múltiples que el objeto puede brindar²⁸, y por eso está por debajo del artesano. Por eso Platón afirma que el arte está muy alejado de la verdad, y por lo tanto no hay armonía ni convivencia alguna. La relación entre arte y verdad en la República es, pues, de alejamiento más que de discrepancia²⁹.

En vista de que no ha llegado a un resultado satisfactorio, Heidegger se sigue preguntando por la relación entre arte y verdad, y cambia el enfoque:

25 HEIDEGGER, Martin. *Op. Cit.*, p. 164.

26 *Ibid.*, pp. 174-175.

27 *Ibid.*, p. 175.

28 «El pintor, en cambio, sólo puede observar la mesa desde una situación determinada. Por lo tanto, lo que pro-duce es siempre sólo una visión de la mesa, un modo en el que ella aparece: si la pinta de frente, no puede pintar la parte posterior. No puede producir la mesa más que en un φάντασμα (598 b), en una visión. Lo que determina el carácter del pintor como μιμητής es no sólo que no puede producir una mesa singular que sirva para el uso, sino que además no puede ni siquiera mostrar completamente esa singularidad.» *Ibid.*, p. 176.

29 «Pero se ha mostrado que en el platonismo no hay discrepancia, sino sólo distancia.» *Ibid.*, p. 177.

ya no busca una avenencia entre ambas, sino una discrepancia invertida respecto a la nietzscheana que cumpla con su programa de inversión del platonismo³⁰. Además, la inversión puede venir por el lado del calificativo que acompaña a la discrepancia, es decir, podría ser que en Platón hubiera discrepancia pero que no fuera pavorosa sino armoniosa³¹. Inicia Heidegger la búsqueda de esta discrepancia armoniosa en Platón matizando las reflexiones que hemos detallado a partir de la República, puesto que para poder hablar de discrepancia, los términos discrepantes han de estar en un mismo plano, y ya hemos visto como además de distancia, hay una subordinación (el arte, en tanto que mimesis y además por estar tan alejado, está por debajo y en función de la verdad), por lo que se lanza a buscar lugares en los que Platón considere arte y verdad en un mismo rango. Esto lo halla en el Fedro, cuyo subtítulo tradicionalmente ha sido “sobre lo bello”, y aunque lo bello no es exactamente el arte, es a partir de aquí que Heidegger rastreará la armoniosa discrepancia entre arte y verdad.

En el Fedro se habla de lo bello a partir de la relación del hombre con los entes y con el ser, y es uno de los tópicos de la filosofía platónica popular. El ser humano ya ha estado en contacto con el ser de las cosas (con el είδος), su alma ha contemplado el ser, conoce la verdad. Pero el ser humano también es corporal, y el cuerpo está inmerso en el mundo de los entes, en una cotidaneidad que le lleva a olvidar ese conocimiento del ser de las cosas, tomando las cosas como verdaderas en sí, y no como casos particulares de un ser más general. El mundo verdadero está velado para los humanos en general, y es precisa una labor activa de desvelamiento para acceder al ser de las cosas, a la verdad. ¿Cómo se sale de esta inmersión y velamiento hacia la verdad? Gracias a lo bello. Lo bello es aquello sensible que de forma más inmediata nos llega, lo que más brilla y reluce, y que nos arrebata hacia la mirada al ser³². Entonces,

30 «Pero si a diferencia de Platón se invierte la jerarquía de la relación entre verdad y arte, y si para Nietzsche esta relación es una discrepancia, de ello sólo se sigue que para Platón también tiene que ser una discrepancia, pero invertida. Aunque la filosofía de Nietzsche se comprenda como una inversión del platonismo, esto no quiere decir que con la inversión tenga que desaparecer la discrepancia entre arte y verdad. Sólo podemos decir: si en la doctrina platónica hay una discrepancia entre arte y verdad, y la filosofía de Nietzsche representa una inversión del platonismo, en la filosofía de Nietzsche tiene que aparecer esa discrepancia en forma invertida.» *Ibid.*, p. 177-178.

31 «En efecto, si en el platonismo invertido de Nietzsche reina una discrepancia, y si ésta sólo es posible en la medida en que ya hay una discrepancia en el platonismo, y si la discrepancia es para Nietzsche pavorosa, entonces para Platón tiene que tratarse de la discrepancia inversa, es decir de una desunión que es, sin embargo, una armonía.» *Ibid.*, p. 179.

32 «Lo bello es lo que viene hacia nosotros de modo más inmediato y nos cautiva. Al afectarnos como ente, al mismo tiempo nos arrebata hacia la mirada al ser. Lo bello es ese movimiento en sí mismo antagónico que se compromete en la apariencia sensible más cercana y, al hacerlo, se eleva al mismo tiempo hacia el ser: es lo que cautiva y arrebata. Es lo bello, por lo tanto, lo que nos arranca del olvido del ser y nos proporciona la mirada a él.» *Ibid.*, p. 184-185.

según Heidegger, «verdad y belleza están en su esencia referidas a lo mismo, al ser; se copertenecen en lo único y decisivo: revelar y mantener revelado al ser»³³. Están, pues, en un mismo plano. Y la divergencia viene dada por el lugar que ocupan ambos: la verdad está en el lado no sensible, y la belleza en lo sensible, pero ambos siempre al servicio del ser en cuanto suprasensible³⁴. La relación entre belleza y arte la establece Heidegger ciñéndose al ámbito de la teoría clásica del arte, según la cual este consiste en la producción de lo bello³⁵, siendo el arte una de las instancias en la que puede destellar la esencia de las cosas y devolvernos a la contemplación y conocimiento del ser que la existencia corporal nos vela. Es por eso que esta discrepancia es armoniosa, porque en última instancia, si bien el arte es sensible y parcial, cumple la misión de reconducir nuestras almas hacia la verdad, resultando bienhechora.

Una vez establecida la relación entre arte y verdad en Platón y señalada su naturaleza armoniosa y benefactora, pasa Heidegger a rastrear la concepción nietzscheana para buscar cómo se produce la inversión del platonismo en este caso para convertir dicha relación en una discrepancia pavorosa. Para ello, analiza primero la naturaleza de la inversión misma del platonismo, la cual no es un mero poner cabeza abajo las tesis platónicas (aunque en algunos momentos Nietzsche es lo que hace), sino «una superación del platonismo desde su base»³⁶, haciendo que desaparezca toda división de mundos y cualquier establecimiento de un plano superior y verdadero y otro inferior y engañoso. De este modo se cumple el programa establecido en el fragmento *Cómo el mundo verdadero acabó convirtiéndose en fábula*³⁷: «Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿quizá el aparente?... ¡No, de ningún modo!, ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!»³⁸

Girar los términos del platonismo (poner arriba lo que estaba abajo y viceversa) mantendría un esquema de arriba-abajo, y ciertamente sería una inversión, pero en cierto modo seguiría prisionera del esquema básico

33 *Ibid.* p. 186.

34 «[...] resultará evidente que verdad y belleza, coperteneciéndose, tienen sin embargo que ser dos, tienen que escindirse. Pero esta desunión, esta discrepancia en sentido amplio, para Platón no provoca pavor, sino que es bienhechora. Lo bello eleva más allá de lo sensible y retrotrae hacia lo verdadero. En la desunión predomina la armonía, porque lo bello, en cuanto es lo que aparece, lo sensible, tiene de antemano su esencia puesta al abrigo en la verdad del ser, en cuanto suprasensible.» *Ibid.*, pp. 186-187.

35 Se trata de una idea muy vaga y amplia de lo que es el arte, que ni siquiera tiene que ver con el estado de las teorías acerca del arte en la época en que Heidegger escribió sus textos, y mucho menos con las teorías platónicas o nietzscheanas.

36 *Ibid.*, p. 188.

37 cf. nota 8.

38 GD «Fabel», 6 (OC IV, p. 635).

platónico. Pero Nietzsche señala una inversión más profunda, yendo de la división a la unificación.

Según Heidegger, en este fragmento Nietzsche recorre la historia del platonismo en 6 fases, de las cuales él es el protagonista de las últimas, con la destrucción del dualismo platónico y la devolución de toda su dignidad y plenitud a lo sensible. En realidad, no se ha hecho desaparecer el mundo verdadero en beneficio del sensible, lo que ha ocurrido es una unificación: «Lo sensible ya no es lo “aparente”, ya no es lo encubierto, es lo único real, por lo tanto lo “verdadero”»³⁹. La apariencia es una parte más de lo real, algo que se explica a partir del perspectivismo: todo es perspectiva, y cuando se fija una perspectiva por encima de las demás y se la convierte en “lo verdadero”, todas las otras perspectivas quedan reducidas a apariencia, y en última instancia lo verdadero también «es mera apariencia, error»⁴⁰. Pero es inevitable que este proceso de fijación tenga lugar, ya que es nuestra manera de habitar el mundo (nuestra y de todo ser viviente)⁴¹, y al final la verdad es una apariencia que queda fijada como condición necesaria para la existencia. Por eso Nietzsche afirma que «Verdad es la clase de error sin la cual una determinada especie de seres vivos no podría vivir. El valor para la vida decide en última instancia.»⁴². Por otro lado, afirma Nietzsche según Heidegger, existe el arte, el cual cumple con la función contraria, es decir, la de servir al impulso creativo por el que se generan nuevas perspectivas, que es la vida misma en su pleno despliegue, la voluntad de poder. El arte es la actividad metafísica de la vida⁴³ y máxima expresión de la apariencia y la esencia más pura de la realidad. Es la contrafigura de la verdad en la medida en que en el auténtico arte, en lo que Nietzsche llama el gran estilo, se pone de manifiesto el movimiento y la mutabilidad de la realidad, el perspectivismo frente a la fijación pétrea que

39 HEIDEGGER, Martin. *Op. Cit.*, p. 198.

40 *Ibid.*, p. 199.

41 «En el mundo orgánico, en el mundo de la vida corporal al que pertenece también el hombre, comienza el “error”. Esto no quiere decir que los seres vivientes, a diferencia de lo anorgánico, pueden equivocarse, sino: aquello que aparece en cada caso en el horizonte perspectivista determinante de un ser viviente como su mundo fijo, como ente, es en su ser sólo parecer, mera apariencia. La lógica humana sirve para igualar y hacer consistente y abarcable lo que sale al encuentro. El ser, lo verdadero que ella comprueba [fest-stellt] (fija [befestigt]) es sólo apariencia; pero una apariencia, una ilusoriedad que forma parte del ser viviente en cuanto tal con necesidad esencial, es decir para imponerse y afirmarse en el constante cambio.» *Ibid.*, p. 199.

42 FP III 34[253] (Abril-junio 1885).

43 cf. nota 1.

la verdad provoca⁴⁴. Se entiende entonces que Nietzsche afirme que tenemos el arte para no perecer a causa de la verdad⁴⁵.

Arte y verdad son necesarios, una para asegurar la existencia, para dotarnos de un horizonte y unas coordenadas en las que movernos, y el otro para que estas no nos estrangulen, nos anquilosen y nos hagan perecer asfixiados⁴⁶. Ahí está la discrepancia, son necesarios pero operan en direcciones distintas desde el plano del aparecer. Pero el arte está por encima de la verdad, tiene más valor, porque se corresponde más fielmente con la esencia de la realidad y ayuda al acrecentamiento de la vida, hecho fundamental de la voluntad de poder, mientras que la verdad fija y anquilosa, lo cual entra en conflicto con la naturaleza expansiva de la realidad de la voluntad de poder⁴⁷.

Lo pavoroso de esta discrepancia aparece según Heidegger a la luz de la experiencia de la muerte de Dios (del Dios moral), cuando caídos todos los valores y verdades, sólo queda la creación y la expresión de la realidad en toda su extensión, algo que ocurre de manera suprema en el arte. El par arte/verdad, divergente pero necesario, en su juego, ha conducido a una situación en la que parece que uno de ellos ya no es válido, dejando al otro solo en la tarea de sostener la realidad y al ser humano. Y es que dado que ambos son necesarios pero divergentes, parecen destinados a anularse el uno al otro (la verdad vela la realidad de la voluntad de poder, y ésta niega la posibilidad de cualquier fijación), y por eso la discrepancia es pavorosa: no hay reconciliación posible.

6. CONCLUSIONES FINALES

Hemos reflexionado en primer lugar en torno a algunas afirmaciones nietzscheanas relativas al arte y su relación con la verdad, interpretándolas e

44 «El arte es la más propia y más profunda voluntad de apariencia, o sea de que comparezca lo que transfigura, en lo cual se vuelve visible la suprema legalidad de la existencia. La verdad es, por el contrario, el parecer que se ha fijado en cada caso y que hace que la vida quede amarrada a una determinada perspectiva y se conserve. En cuanto tal fijar, la “verdad” constituye una detención y por lo tanto una inhibición y destrucción de la vida.» HEIDEGGER, Martin. *Op. Cit.*, p. 201.

45 cf. nota 5.

46 De hecho, eso es lo que denuncia Nietzsche al hablar de nihilismo, que tantos siglos de verdades inamovibles han conducido a una situación en la que, una vez han caído los valores vigentes hasta ahora (es decir, con la muerte de dios), no somos capaces de salir adelante y preferimos la nada antes que crear nuevos valores (y divinidades, cabría decir) acordes a la auténtica tramoya de la realidad, como sí hicieron otras épocas y civilizaciones.

47 «Ahora vemos también en qué medida la relación entre arte y verdad tiene que ser una discrepancia para Nietzsche y para su filosofía en cuanto es un platonismo invertido. [...] Para que lo real (lo viviente) pueda ser real tiene, por una parte, que fijarse en un determinado horizonte y permanecer, por lo tanto, en el parecer de la verdad. Pero para que eso real pueda permanecer siendo real, tiene por otra parte que transfigurarse al mismo tiempo más allá de sí mismo, superarse en el comparecer de lo creado en el arte, es decir, ir en contra de la verdad. En la medida en que forman parte de la esencia de la realidad con igual originariedad, verdad y arte divergen y se contraponen.» *Ibid.*, p. 202.

intentándolo entender desde el interior de su propio pensamiento y desde ellas mismas. Posteriormente, hemos visto como Heidegger puso en relación dichas afirmaciones e intentó explicarlas y desarrollarlas a partir de sus propias ideas. Más allá de la pertinencia de las conclusiones a las que llegó y de su coherencia con el corpus nietzscheano, la exposición heideggeriana tiene valor en tanto que confrontación desde unas posiciones, como mirada desde una perspectiva desde la cual integrar dichas ideas, algo que sí conecta plenamente con el programa nietzscheano. Igualmente es coherente con los planteamientos nietzscheanos la naturaleza contradictoria y conflictiva de las relaciones entre los términos, y más si nos centramos en términos tan potentes como verdad o arte. Nietzsche se siente cómodo en el terreno farmacológico⁴⁸ y se regocija en las paradojas, y el caso que hemos venido estudiando no es menos. Verdad y arte sirven a la vida desde lugares opuestos pero se encuentran en el mismo plano. En sentido estricto, ambos son la verdad⁴⁹, pero se anulan mutuamente, de ahí el pavor que le produce esta discrepancia. Es el mismo pavor que sentían los antiguos al descubrir la realidad dionisíaca en la tragedia, el temor del que se asoma al abismo para contemplar el verdadero rostro del mundo. Dicho espanto lo mantuvo Nietzsche a lo largo de toda su vida intelectual, buscándole acomodo en distintos conceptos que en última instancia buscaban apaciguarlo. Fue una labor creativa a la altura de la del artista, puesto que en ella trasluce la verdadera maquinaria del mundo, pero su mérito reside en que no lo hizo desde el plano de lo sensible, sino desde las ideas y en dirección a lo sensible, significándolo, consumando así otra inversión del platonismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*, traducción de Joan B. Llinares, en *Obras completas* (4 vols., edición dirigida por edición dirigida por Diego Sánchez Meca), Tecnos, Madrid, vol. IV, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Joan B. Llinares, en *Obras completas* (4 vols., edición dirigida por edición dirigida por Diego Sánchez Meca), Tecnos, Madrid, vol. I, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos póstumos* (4 vols., edición dirigida por edición dirigida por Diego Sánchez Meca), Tecnos, Madrid, vol. IV, 2006.

48 Tomamos en concepto de *pharmakon* clásico, por el cual la misma sustancia que puede curarnos también nos puede matar, subrayando la ambivalencia y peligrosidad intrínseca de algunas sustancias. Derrida lo adoptó en su *La farmacia de Platón* llevándolo al terreno lingüístico, destacando la naturaleza polisémica y en ocasiones directamente contradictoria de la realidad, que resulta muy evidente en el caso de Nietzsche y sus análisis, donde a veces el mismo concepto es considerado de forma positiva y en otras de forma negativa.

49 Lo cual se corresponde con la distinción entre Verdad (la monolítica y eterna, platónica) y verdad (la auténtica tramoya de la realidad, la voluntad de poder en el caso del Nietzsche final) que hemos hecho al inicio.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*, traducción de Juan Luis Vermal. Ediciones Destino, Madrid, 2005.

PLATÓN. *República*, trad. de Conrado Eggers Lan. Gredos, Madrid, 1988.