



Rigel

**Revista de Estética y Filosofía
del Arte**

Nº IV, noviembre-diciembre 2017

La estética de Nietzsche

Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética

II_nTÆ

Universidad Nacional de Catamarca
Facultad de Humanidades

– ISSN 2525-1945 –



**Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.**

Comité Editorial y Responsable

Director: Naím Garnica (UNCA – Conicet)

Codirector: Omar Quijano (UNCA)

Editor Responsable: Horacio Tarragona (UNCA)

Secretario de Difusión y Comunicación: Héctor Feruglio (UNCA)

Correctora: Elizabeth Reyes Garzón (UNCA)

Traducción y corrección del francés: Elizabeth Reyes Garzón (UNCA)
Claudia Vilela (Université Paris VII)

Traducción y corrección del inglés: Carolina Ferraresi (UNCA)
Viviana Inés Pascual (UNCA)

Comité Científico y Asesor

José Fernández Vega (UBA – Conicet, Argentina)

Silvia Solas (UNLP, Argentina)

Daniel von Matuschka (UNCuyo, Argentina)

Mariela Vargas (UNSa. – Conicet, Argentina)

Eduardo Peñafort (UNSJ, Argentina)

Esteban Alejandro Juárez (UNC, Argentina)

Verónica Galfione (UNL – Conicet, Argentina)

Gérard Raulet (Université Paris Sorbona, Francia)

Rodolphe Gasché (Buffalo University, Estados Unidos)

Andrew Bowie (University of London, Reino Unido)

Diego Sánchez Meca (UNED, España)

Peter Dews (University of Essex)

Robert Holub (Ohio University)

Sophie Ronsin (Université Paris III, Francia)

Iván Trujillo (Universidad de Valparaíso, Chile)

– ISSN 2525-1945 –

Indexada en: *Philosopher's Index*

En directorio: LATINDEX, LATINRev, FLACSO.

www.iintae.com.ar

www.iintae.com.ar/revistarigel

ISSN 2525-1945.

Facebook: Rigel. Revista de Estética y Filosofía del Arte

Dirección Postal: Belgrano 300, C.P. 4700.

San Fernando de Valle de Catamarca, Argentina.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Contenido

<i>Presentación</i>	4
Luis E. de Santiago Guervós: <i>Nietzsche y la experiencia artística: «la inspiración» poética</i>	11
Carlotta Santini: <i>Un certamen entre culturas. Friedrich Nietzsche sobre oralidad y literalidad</i>	33
Maximiliano Gonnet: <i>Arte trágico y metafísica de artista: notas acerca de la existencia de una “estética” nietzscheana</i>	60
Pablo Olmedo: <i>Reseña: Sánchez, Sergio, La insensata fábrica de la vigilia: Nietzsche y el fenómeno del sueño</i>	71
Rainer Rochlitz: <i>Estética y racionalidad. De Adorno a Habermas</i>	77
Pedro Sosa: <i>La comunidad de la risa. Sobre Bonino. La lengua de la Inocencia de Manuel Ignacio Moyano.</i>	94
<i>Normas para los Autores</i>	102



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Presentación

Resulta difícil sobredimensionar hoy en día, luego de transcurrido el largo siglo XX histórico, y por lo tanto también el filosófico –en la estela de cuyas no reconciliadas revoluciones y resoluciones todavía hemos de seguir pensando– el impacto que ha tenido en el panorama contemporáneo la obra y la figura de Friedrich Nietzsche (1844-1900), a tal punto que podríamos afirmar, sin ninguna originalidad, que lo que llamamos “contemporáneo” no es sino (al menos en sus mejores versiones) la desagregación de los resultados del derrotero implacablemente crítico emprendido por el autor hacia finales del siglo XIX. Muestra de la centralidad de esta obra es, vale recordarlo una vez más, el hecho de que ella haya sido objeto de las más variadas interpretaciones y apropiaciones, en el seno de tradiciones de pensamiento a menudo radicalmente divergentes (la fenomenología y la hermenéutica, la teoría crítica de la sociedad, la filosofía analítica y el pragmatismo, etc.), cuando no de vulgares simplificaciones y manipulaciones ideológicas e ideologizantes que poco tenían que ver con la sustancia crítica de la letra nietzscheana. En cualquier caso, el pensamiento de Nietzsche se ha revelado como uno de los “campos de fuerzas” más fructíferos tanto para la disección del conjunto de saberes que organizan nuestras visiones del mundo como para la tentativa de elaboración de nuevas formas de conocimiento y experiencia capaces de dar cuenta de unas necesidades asimismo nuevas.

Por otro lado, parece a esta altura un lugar común de la crítica, en cualquiera de sus formas, asumir que las preguntas filosóficas y sus posibles respuestas deberían estar cargadas *a priori* de una profunda autoconciencia acerca de los caminos recorridos por el pensamiento en el pasado y de las aporías a las que conduce toda pretensión de agotar en el “sistema” –entendido como “Idea” o totalidad conceptual sin fisuras– la generalidad de “lo real”. Autoconciencia que es también la aguda atención puesta en las tensiones constitutivas del propio tiempo que nos toca vivir, y que Nietzsche habría sido uno de los primeros en explorar, marcando un tono y definiendo unos alcances que ya no podrán soslayarse en ninguno de los diversos registros de nuestras discusiones actuales. En este sentido, la filosofía del autor nos proveería de una especie de punto de



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

no retorno a partir del cual enfocar lúcidamente la experiencia de la modernidad y los modos específicos en que ella se concibe a sí misma y se “autocerciora” como tiempo histórico, como “cultura” con “tipos” y rasgos distintivos, sin por ello compensar en la supuesta uniformidad del pensamiento y en la garantía de una “metodología” las contradicciones y ambivalencias inherentes a aquella experiencia. El “cambio de escena” (Habermas) o el viraje decisivo operado por Nietzsche sería en todo caso el que propicia una “curvatura” o la vuelta sobre sí del propio “discurso filosófico” –que no un “asalto” o una “destrucción” regresiva de la razón en nombre de una “irracionalidad” o de lo “absolutamente otro” suyo– siempre al hilo de un paciente desmontaje de lo que desde Heidegger conocemos como “historia de la metafísica” –o de “Cómo el “mundo verdadero” acabó convirtiéndose en fábula”, según la conocida fórmula de *El crepúsculo de los ídolos*–, y sin embargo con la clara apercepción de que las sombras que proyecta eso que se “destruye” pueden ser todavía grandes y opresivas.

Este trabajo de diagnóstico “desde dentro” de la cultura y el hombre “modernos”, según el cual la tarea del concepto se toca irreversiblemente con la “crítica de la cultura”, es el que funciona como hilo conductor que atraviesa de principio a fin los escritos nietzscheanos, desde sus primeros apuntes sobre la filosofía de Schopenhauer hasta los esbozos para *La voluntad de poder* –ese otro libro “imposible” que, de haber sido escrito, vendría a cerrar el círculo iniciado con *El nacimiento de la tragedia*–, desde los trabajos “científicos” y las lecciones de filología clásica en la Universidad de Basilea hasta el ejercicio libre de un filosofar experimental en los fragmentos de los años ochenta, pasando por los aforismos del “monumento a una crisis” que representa *Humano, demasiado humano* y los discursos de la “convalecencia” y el gran “mediodía” de *Así habló Zaratustra*. En otros términos, el itinerario intelectual del autor, con sus sucesivas rupturas y reconversiones, con sus pasiones y sus virulencias, podría ser considerado a la luz de los malestares y obsesiones que pueblan la existencia del “hombre moderno”, ofreciéndonos con ello una oportunidad inigualable para asomarnos al problema mismo de la relación entre “conocimiento” y “vida”, tal como él las planteara en su primer libro.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Y ello no solamente por las circunstancias estrictamente biográficas de Nietzsche, que constituyen en sí mismas un muestrario inestimable de las luces y sombras de la dialéctica de la Ilustración. Antes bien, hay razones históricas de peso que median en lo anterior y que nos permiten entender su filosofía como la manifestación más elocuente de un verdadero momento de quiebre, de una profunda crisis en el panorama de la cultura europea moderna y contemporánea. Al derrumbe de los sistemas idealistas y el encumbramiento de una racionalidad científico-técnica, con el progresivo desarrollo de las ciencias positivas que marcan el signo de época hacia mediados y finales del siglo XIX, le sigue como su correlato la pregunta crítica por la pertinencia o no, la necesidad o no de volver a pensar algún tipo de unidad en y a partir de la atomización y particularización creciente de los objetos de los saberes y de los sujetos de los discursos. La necesidad de indagar en el sentido y el valor, la posibilidad de encontrar entre los escombros de las grandes construcciones metafísicas en decadencia todavía una intensidad para la “construcción”, incluso ahí donde la tarea de “destrucción” parece agotar todas las energías. Acaso pueda decirse que la obra de Nietzsche está atravesada de punta a punta por esta “dialéctica en suspenso” entre *pars destruens* y *pars construens*, entre “genealogía” y “superación”, entre, en fin, dos temporalidades distintas: la de un reconocimiento lúcido, a veces añorante pero nunca desesperado de un “ya no”, y la urgencia empecinada por apresar los rasgos activos de un “todavía no”, aun a riesgo de que estos rasgos activos se vuelvan, como en el *Zaratustra*, proféticos y adivinatorios de un tiempo por venir. En cualquier caso, la atención siempre puesta en sacar de su abstracción a un “conocimiento” que tiende a alejarse cada vez más de aquella experiencia que le da origen y lo mantiene vivo, al punto de ya no poder dar cuenta de sí mismo, para reconectarlo con una “óptica de la vida” que pregunta por su “justificación” y su “verdad”, advertida como tiene que estarlo acerca de que el resultado que obtenga ya no será ningún “fundamento”, ninguna forma secularizada de “Dios”, sino sólo un producto “demasiado humano”, una invención de “perspectivas” con las que se pueda seguir siendo humano.

Teniendo en cuenta este marco general, la pregunta por el arte y la experiencia estética desempeñará en el pensamiento de Nietzsche una función de primera



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

importancia para intentar esa “superación” de la metafísica a la que hiciéramos mención. En este sentido, el proyecto crítico nietzscheano es indisociable de la problematización de uno de los momentos constitutivos de la modernidad filosófica, especialmente al interior de la tradición alemana, desde Kant a Adorno y todavía más acá: esto es, la modernidad estética, o la configuración misma de la estética en tanto que depositaria de una dialéctica virtuosa entre “autonomía” y “soberanía”, más específicamente, entre el “arte” entendido como ámbito diferenciado de la razón, con sus reglas y categorías propias e irreducibles a lo “extra-estético”, y el discurso sobre el arte entendido como “órganon” del conocimiento a la vez que como instancia dotada de un potencial crítico para intervenir en las otras “esferas de validez”. Aun cuando ninguno de los libros de Nietzsche responde a los cánones de los tratados sobre estética –o tal vez precisamente por eso–, la productividad de esta “dialéctica” se puede ver de modo paradigmático en cada una de sus elaboraciones conceptuales, cumpliendo el papel de telón de fondo de sus preocupaciones ya no propiamente “estéticas”. Si hiciéramos un repaso por los grandes temas que jalonan la producción de nuestro autor en su periodo juvenil –la reflexión sobre los griegos y la filología clásica, la polémica con el historicismo y los “cultifilisteos”, la pregunta por la *Bildung* y la conformación de los “centros de enseñanza”, los conceptos de “tragedia” y “trágico”, las teorías de la música y el lenguaje–, así como el tratamiento que se le da a los nombres que aparecen más recurrentemente en ella –Schopenhauer y Wagner, en primera línea, pero también los trágicos griegos, Sócrates, Goethe y Schiller, Hölderlin, Burckhardt, etc.– podríamos observar que lo que en un sentido general denominaríamos problemas “estéticos” oficia de mediación fundamental o principio de inteligibilidad de los resultados a los que el autor llega en cada uno de esos registros. En otros términos, la estrategia nietzscheana sería ya desde sus primeros escritos la de, por un lado, hacer visible la dignidad y la “seriedad” del arte, dilucidando claramente el tipo de “actividad” que su significante puede contener en medio de condiciones “modernísimas” de trabajo y pensamiento; por otro lado, extraer de ella un conjunto de motivos que le servirán al autor para “corregir” o “depotenciar” lo que considera como “errores” o, al menos, unilateralidades de la *ratio* moderna. Estos dos aspectos nunca se presentan de modo separado: por el



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

contrario, son más bien las dos caras de un mismo movimiento intelectual destinado precisamente a impugnar la separación misma, es decir, la idea de que en la modernidad el arte estaría ya no sólo confinado a un ámbito privado y abstracto, cortado de sus relaciones con la cultura y la vida, sino que también habría sido relegado, en nombre de una instancia superior que lo juzga, a mera accesoriedad de la que podríamos tranquilamente prescindir, sin consecuencias para el conocimiento y la experiencia.

La convicción sobre este punto no abandonará a Nietzsche ni siquiera cuando el “romanticismo” y el entusiasmo juvenil por los ideales artístico-culturales wagnerianos cedan su lugar al desenmascaramiento y al “congelamiento” de todos los ideales ascéticos, de los cuales ha participado, naturalmente, el arte. Nos referimos a que la “estética” de Nietzsche va mucho más allá de la decisión apresurada acerca del carácter privilegiado, originario o no del arte, clave de lectura que a menudo ha sido utilizada para colocar al autor del lado de los “anti-modernos”, es decir, de los que creen que es posible y deseable la vuelta a la patria primordial del mito por medio del arte o, peor aún, del artista individual. Independientemente de cuán hondo haya calado una creencia de este tipo en el joven Nietzsche, nos sentimos tentados a sostener que el autor nunca consideró, ni en sus más efervescentes diatribas y excesos con respecto al renacimiento del “espíritu alemán”, que el arte pudiera sin más officiar de un nuevo “evangelio de la armonía universal” –tal como Wilamowitz le reprochó en su *¡Filología del futuro!*, el ataque público que dañaría para siempre la credibilidad, el carácter “científico” de la empresa del joven filólogo– o que los contenidos y las actitudes en él depositados pudieran propiciar algo así como una religión después de la muerte de Dios. En cualquier caso, más allá de las especulaciones sobre las intenciones del autor en este punto, el arte y lo artístico serán para él todo menos la búsqueda de un nuevo e intocable absoluto a la luz del cual descansar de las tareas del “sujeto”. Y ello en abierta polémica tanto con las filosofías del arte de corte idealista –el “espíritu” que viene a la apariencia– como con las estéticas del “desinterés” y la “contemplación” en las cuales Nietzsche ve el borramiento regresivo de las condiciones que hacen posible toda actividad humana, por lo tanto también la del artista y la de su “público”. Ahí está la *promesse de bonheur* de Stendhal contra la estética de los efectos que malentende el



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

placer estético como “quietivo”, como la suspensión de todo lo que es “interés” (Kant) o “voluntad” (Schopenhauer). Ahí están también Bizet y la “música del sur” contra el pesado y decadente espíritu de la música wagneriana. Pero, en fin, ahí está también el *Ensayo de autocrítica* del propio Nietzsche, es decir, para usar los términos del *Zaratustra*, el arte del “consuelo intramundano” contra los “trasmundanos” o, según *La ciencia jovial*, la “buena voluntad de apariencia” contra toda “justificación” moral de la existencia.

Basten las breves palabras anteriores a modo de presentación del presente dossier sobre “la estética de Nietzsche”. Hemos pretendido reunir trabajos que exploren algunas de las múltiples aristas que reviste la reflexión nietzscheana sobre el arte, siempre atendiendo a la posición que ella ocupa no sólo en el todo del corpus del autor (inabarcable en varios niveles), sino también en la redefinición y reevaluación de las categorías incubadas en la tradición estética y cuyo significado sigue abriendo perspectivas provechosas para la reflexión contemporánea sobre los sentidos que puede tener aún hoy la pregunta por el arte. Una reflexión que, como sabemos desde la *Teoría estética* de Adorno, ya no puede considerar como “obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida”. Creemos que Nietzsche aporta todavía una perspectiva lúcida para pensar esta “no obviedad” del arte, como, por lo demás, la de todo en la actualidad de nuestra existencia.

Agradecemos cordialmente a los autores (Carlotta Santini, Technische Universität Berlin; Luis Enrique de Santiago Guervós, Universidad de Málaga; Pablo Olmedo, Universidad de Río Cuarto) por la gentileza con que accedieron a participar del presente dossier y la prontitud en el envío de sus contribuciones. Agradecemos también la confianza (excesiva, gratuita) de los editores responsables de la revista *Rigel* del Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética de la Universidad Nacional de Catamarca, fundamentalmente encarnada en las personas de Naím Garnica y Horacio Tarragona.

Maximiliano Gonnet
Universidad Nacional de Córdoba



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Dossier

La estética de Nietzsche

Maximiliano Gonnet
(Coordinador)



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Nietzsche y la experiencia artística: «la inspiración» poética

Luis Enrique de Santiago Guervós¹
(Universidad de Málaga)

Recibido: 02/10/2016
Aceptado: 28/11/2016

Resumen: Muchos artistas del siglo XX, sobre todo, músicos, pintores, arquitectos y poetas, llevaron a su máxima expresión el sentido de la «experiencia artística», en el nombre de la libertad de expresión y de nuevas formas plásticas, o en otros términos, encontraron en la filosofía de Nietzsche un modelo. En Nietzsche la experiencia del arte como experiencia suprema de la vida, se convierte en el modelo referencial desde el que se juzgan todas las cosas. Su filosofía experimental y el sentido de la experiencia artística encuentra su expresión en el modo de entender la «inspiración poética» en su libro *Ecce Homo*. Estamos ante un verdadero manifiesto contra el esteticismo racional y la mejor expresión de este irracionalismo que se da siempre en el artista, algo peculiar de las vanguardias del siglo XX.

Palabras claves: Experiencia artística - Inspiración - filosofía experimental-vanguardias.

Abstract: Many artists of the 20th century, mostly musicians, painters, architects and poets, led to its maximum expression the sense of «artistic experience», in the name of the freedom of expression and new plastic forms, or otherwise found in the philosophy of Nietzsche a model. In Nietzsche the experience of art as the supreme life experience, reaches the referential model from which all things are judged. His experimental philosophy and the sense of artistic experience find their expression in the way of understanding the “poetic inspiration” in his book *Ecce Homo*. We are before a real manifest against aesthetic rationalism and the best expression of this irrationalism

¹ Luis Enrique de Santiago Guervós es catedrático emérito de la Universidad de Málaga. Director de la revista *Estudios Nietzsche* y vicepresidente de la *Sociedad Española de Estudios sobre F. Nietzsche* (SEDEN). Director de la edición de la traducción de la *Correspondencia de F. Nietzsche*, 6 vols. (2005-2012); traductor y colaborador en la traducción de *Fragmentos Póstumos y Obras Completas* de F. Nietzsche (2007-2010 y 2011-2016). Es autor, entre otros libros, de *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche* (2004); *Hans-Georg Gadamer y la hermenéutica en el siglo XX* (2013); Cosima Wagner, *Cartas a Friedrich Nietzsche. Diarios y otros testimonios* (2013). Ha publicado numerosos artículos sobre Nietzsche, Gadamer, y filósofos contemporáneos. Correo electrónico: lesantiago@uma.es



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

which is always given in the artist, something peculiar to the artistic avant-gardes of the 20th century.

Keywords: *Artistic Experience – Inspiration – Experimental Philosophy – Avant-garde.*

Cuando hablamos de Nietzsche y las artes, lo primero que nos viene a la memoria es la gran influencia que ha tenido su pensamiento y su vida en el mundo de las manifestaciones artísticas del siglo XX. Es indudable que muchos artistas del siglo XX, sobre todo músicos, pintores, arquitectos y poetas, que llevaron a su máxima expresión el sentido de la «experiencia artística», en nombre de la libertad de expresión y de las nuevas formas plásticas, de una u otra manera encontraron en la filosofía de Nietzsche un modelo y un referente que inspiró gran parte de las transformaciones artísticas y culturales del siglo. El yo se había liberado en su interioridad profunda y la autorreflexión sobre el proceso creativo y la experiencia artística adquiría especial relevancia en artistas como Kandinski, De Chirico, Klimt, Magritte, Picasso, Dalí, por citar algunos nombres. Kandinsky, por ejemplo, justificaba su pintura abstracta como resultado del intento de escuchar el «sonido [musical] interior» de un alma liberada del materialismo dominante en la vida moderna, esa «voz misteriosa» que guía el pincel y mide el dibujo y el color de la obra de arte, e impulsa a crear. En su pequeño escrito de 1910, *De lo espiritual en el arte*², supo interpretar su experiencia artística hacia las formas abstractas apelando al principio de la «necesidad interior», considerando las fuerzas y pulsiones creadoras ocultas en lo profundo del individuo como un poder transformador y transfigurador, no solo del individuo, sino también del mundo, pues la primera de las necesidades míticas de ese principio es que «el artista, como creador, ha

Cómo citar este artículo:

MLA: De Santiago Guervós, Luis Enrique. “F. Nietzsche y la experiencia artística: «la inspiración» poética”. *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°4 (2017): Pp. 11-33.

APA: De Santiago Guervós, L. “F. Nietzsche y la experiencia artística: «la inspiración» poética” (2017). *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N° 4 (2017): Pp. 11-33.

Chicago: De Santiago Guervós, Luis Enrique. “F. Nietzsche y la experiencia artística: «la inspiración» poética”. *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°4 (2017): Pp. 11-33.

² Vasili Kandinski, *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos* (1912). Barcelona: Paidós, 1996, p. 147.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

de expresar lo que le es propio», pues «toda la naturaleza, la vida y todo lo que rodea al artista, y la vida de su alma, son la única fuente de cada arte.»³

No cabe duda de que la recepción de la obra de Nietzsche tuvo mucho que ver con la autoconciencia del hombre-artista, que no solo se conformó con los resultados de sus creaciones, la obra de arte, sino que tomó conciencia de la necesidad de «autoexpresarse» en sus obras, abriendo las puertas a una experiencia artística diáfana. Nunca hasta entonces se había llevado a la práctica de una manera tan contundente «afirmar» la vida como lo hicieron las vanguardias de la época en todos los órdenes de la cultura, con todas sus contradicciones, sus pasiones, arrebatos, convirtiéndose el experimentalismo, tan presente en la praxis vanguardista, en un elemento programático del pensamiento nietzscheano. Y esa impronta no se podría entender sin tener en cuenta cómo desde el principio se perfila en la filosofía de Nietzsche la «experiencia artística» como modelo en cuanto proceso creativo para poder «llegar a ser lo que uno es». De ahí que la experiencia del arte, como experiencia vital suprema, alcanza el modelo referencial desde el que se juzgan todas las cosas y, al mismo tiempo, es el mejor exponente de esa pasión por la vida que el propio Nietzsche sintió hasta extremos inimaginables. ¿Por qué Nietzsche tomó la experiencia artística como modelo de su filosofía? ¿Por qué hizo del arte el camino para liberarse de los esquemas metafísicos y morales que le imponía la tradición? ¿Por qué diseñó su propia autobiografía, -véase *Ecce Homo*- o cómo se «llega a ser lo que uno es», con los patrones de la creatividad artística?

En este trabajo trataré de explicar, en primer lugar, cómo la experiencia artística queda condicionada al interpretar Nietzsche el arte desde la perspectiva del artista; en segundo lugar expondré la importancia de la experimentalidad en la filosofía de Nietzsche; y en tercer lugar veremos como forma paradigmática de la creatividad artística la experiencia de la «inspiración».

1.- La filosofía de Nietzsche como experiencia artística.

³ *Ibíd.*, 147.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

La influencia de Nietzsche en las artes de las vanguardias tiene su fundamento sobre todo en la concepción nietzscheana del arte en la medida en que, como ya destacó Heidegger, «lo decisivo es precisamente que ve el arte y la totalidad de su esencia desde el artista»⁴, lo cual significa al mismo tiempo retrotraer el arte al dominio de la vida. Ahora bien, si la experiencia artística se define como una «experiencia creadora», en la que el arte es la expresión suprema del querer creador y del sujeto autárquico, el resultado de toda creación es una entidad concreta como manifestación de una potencia productiva. Entonces, el proceso creador es pensado en términos de fuerza y *poder* que persiste en la producción de la obra de arte. De ahí que el arte se convierta en la forma más clara en que se manifiesta la voluntad de poder, y que el origen de la voluntad de poder se muestre en la posición del artista. No hay arte, por tanto, hasta que el individuo no tome conciencia, primero de su propia plenitud, y después de la posibilidad de desbordarla y hacer partícipe a los demás de su propio poder, pues todo auténtico arte es esencialmente un «arte de apoteosis». «El arte como voluntad de poder - decía Nietzsche en un fragmento tardío de 1887 -hay que entenderlo no desde la obra de arte, sino desde el artista, pues el artista sólo sabe de la realidad puesta por él como limitada en su subjetividad»⁵. De la misma época es este otro texto en el que afirma que «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 distinción»⁶. La embriaguez (*Rausch*), para el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, es el fundamento del arte que muestra todo su potencial heterónimo y centrífugo de éste. Los conceptos, las figuras, las técnicas que el artista usó como *medios* para simbolizar y expresar ese estado de transformación y unificación terminan percibiéndose como *fines*. Por otra parte, el efecto de las obra del arte, el movimiento autorreferencial trata de suscitar la experiencia de creación, la embriaguez⁷; el placer de

⁴ M. Heidegger, *Nietzsche*, trad. de Juan Luis Vermal, Barcelona: Ariel, 2013, p. 73.

⁵ Luis Enrique de Santiago Guervós, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta, 2004, p. 619.

⁶ FP IV 14 [47], p. 522. [Citamos por la edición española: F. Nietzsche, *Fragmentos Póstumos I-V*. Ed. dir. Diego Sánchez Meca. Madrid: Tecnos, 2006-2010).

⁷ Cf. FP IV 14 [46], p. 522.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

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, en otros términos, se trata de jugar al juego eterno de la creación y destrucción. Ese anhelo de superarse siempre a sí mismo, de autoafirmación eterna, de llegar a ser lo que uno es, no es más que la manera de decir que «¡el arte no es sino la fuerza que quiere *comunicar* efectivamente aquello que uno ha vivido, y nada más!»⁸. La obra de arte queda en un segundo plano -«¡contra el arte de la obra de arte!»⁹-, puesto que su funcionalidad, como dice Nietzsche, queda reducida a un movimiento autorreferencial: «el efecto de las obras de arte es *susciar el estado creador de arte*, la ebriedad...»¹⁰.

Desde sus primeras obras, Nietzsche nos ofrece continuas referencias sobre el carácter experimental de su obra, al mismo tiempo que calificaba a los filósofos del futuro: «hombres de experimentos»¹¹, aquellos para los que la filosofía y el pensamiento deben de ser «un testimonio determinante acerca de *quién es él*, esto es, en qué orden jerárquico se disponen los instintos más íntimos de su naturaleza»¹², y para los que el conocimiento «es un mundo de peligros y victorias en el que también los sentimientos heroicos tienen sus tarimas para el baile y sus palabras para la lucha. *La vida un medio para el conocimiento*»¹³. Es decir, el experimento que hace consigo mismo el que conoce: «Somos experimentos. ¡Tengamos el valor de serlo!»¹⁴, afirma en *Aurora*. En este sentido, Nietzsche es verdaderamente un modelo único y singular, consciente de que su propia vida y su obra eran algo indisociable, de que sus pensamientos no se podían entender sin vincularlos a un cuerpo enfermo, pero paradójicamente lleno de vida. Se podría hablar en cierta manera de que su obra, más que un conjunto de proposiciones teóricas, es toda una «fisiología del pensamiento», el resultado de experiencias múltiples vividas en lo más íntimo de su ser como si se tratara de un *taller*

⁸ FP II 11[15], p. 175.

⁹ *Humano demasiado humano* II, §174 (Citamos por F. Nietzsche, *Obras Completas I-IV*. Ed. dir. Diego Sánchez Meca. Madrid: Tecnos, 2011-2016), OC III 322.

¹⁰ FP IV 14 [47], p. 522.

¹¹ *Más allá del bien y del mal* (MdM) §210, OC IV 376.

¹² *Ibíd.*, §6, p. 300.

¹³ *La gaya ciencia* (GC) §324, OC III 847.

¹⁴ *Aurora* § 453, OC III 658.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

experimental en el que se emprende el experimento de «invertir» todos los valores, y entre ellos, el arte. Pero esa inversión en Nietzsche forma parte de la experiencia creativa, del devenir y del «cómo se llega a ser»: «¡Nosotros mismos queremos ser nuestros experimentos..!»¹⁵, insistía en la *Gaya ciencia*. Y en el prólogo de *EH* cuando daba cuenta de su propio experimento volvía a corroborar esta idea: «¡Cuántas cosas sentimos por *debajo* de nosotros! — [...] Una prolongada experiencia», la historia *oculta* de nosotros mismos, del hombre «que uno es»,¹⁶ «el bajo [en la música] que va apoyando la obra», remedando aquel dicho de Goethe.

Que la obra de Nietzsche es un conjunto de formas de experimentación, o experiencias vividas, se puede apreciar también a lo largo de la evolución de su filosofía, por ejemplo: la música, el dionisismo, la decadencia, el nihilismo, etc. Sobre este último, él mismo afirmaba: «semejante filosofía experimental, como yo la vivo, anticipa a modo de ensayo incluso las posibilidades del nihilismo radical: sin que con ello se haya dicho que permanezca en un no, en una negación, en una voluntad de no. Más bien esa filosofía quiere llegar hasta lo opuesto - hasta el *dionisiaco decir si* al mundo tal como es ...»¹⁷. Es indiscutible que las experiencias nietzscheanas están cargadas de una «alta intensidad emocional»¹⁸, como decía Safranski, y su obra tiene ese valor añadido porque está llena de esa pasión interior que es lo que distingue una verdadera obra de arte de un artificio. No es por tanto extraño que se diga que sus obras son como una crónica de los complejos acontecimientos relacionados con su vida más íntima, y con el intento de tomar las riendas del poder sobre sí mismo. En el prólogo a *Ecce Homo*, en donde trata de explicar la razón de ser de sus escritos, afirma que en su filosofía siempre quiso «dar testimonio»¹⁹ de él mismo, es decir, asume como filosofía experimental su propia filosofía, aspirando de una u otra manera a hacer de su obra escrita la creación de su vida, en otras palabras, crearse a sí mismo en su obra²⁰. Esto

¹⁵ GC § 319, OC III 846.

¹⁶ *Ecce Homo* (EH), prólogo, 3. OC IV 782.

¹⁷ FP IV 13 [16[32]], p. 677.

¹⁸ Rüdiger Safranski, *Nietzsche: biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets, 2001, p. 192.

¹⁹ EH, prólogo, 1, OC IV 781

²⁰ Sobre la política y la autocreación véase Leslie Paul Thiele, *F. Nietzsche and the Politics of Soul*. Princeton: Princeton University Press, 1990, p.131ss.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

significa que, en realidad, Nietzsche aspiraba a la *autocreación* como obra de arte en su propia obra.

Uno de los testimonios más cercanos a Nietzsche y que comprendió el significado de su obra fue Lou Andreas-Salomé. Decía que Nietzsche «pensó para sí, escribía para sí, puesto que él únicamente se describía a sí mismo, sólo describía su propio yo transformado en pensamientos»²¹. Esto se puede apreciar con claridad, por ejemplo, en sus *Consideraciones Intempestivas* sobre Schopenhauer y Wagner: son escritos que no hablan en realidad sobre ellos, sino de él mismo: «Esos escritos – decía en *Ecce Homo* – hablan meramente de mí»²². El último es una visión de su futuro, el otro su «historia más íntima», «aquí toda palabra está vivida, es profunda, íntima [...] hay allí palabras que en verdad sangran». Él mismo confesaba en su *Zaratustra*: «yo sólo amo *aquello* que se escribe con la propia sangre. Escribe con sangre: y sabrás que la sangre es espíritu.»²³. Nietzsche sabía y era consciente de la apremiante necesidad de salvar la *indigencia* de la palabra, lo mismo que el pintor en su experiencia creativa es consciente de la limitación de las formas que no pueden transmitir los sentimientos más profundos, la parte de silencio que toda obra de arte lleva consigo y la plurivocidad de la misma vida. *Su vida*, o en otros términos, sus vivencias personales más íntimas, a través de un estilo peculiar, se van dibujando en pensamientos, aforismos, como esas formas que Cézanne elevó en sus *natures mortes* a una altura en la que las cosas exteriormente muertas cobraban vida, o como Schönberg que defendía cualquier medio que pudiese conducir al fin de la autoexpresión, en el que las vivencias expresivas son anímicas.

Otro ejemplo que Nietzsche trae a colación indirectamente es el de la naturaleza de los distintos sistemas filosóficos. Para él, habría que reducirlos a los hechos personales de sus creadores. En carta a Lou Andreas-Salomé le explicaba que él enseñaba historia de la filosofía en Basilea en este sentido y que decía a sus oyentes: «Este sistema está refutado y muerto, pero la *persona* que se halla detrás es irrefutable,

²¹ Lou Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche en sus obras*. Trad. de Luis Fernando Moreno Claros, Barcelona: Minúscula, 2005, p. 53.

²² EH, *Intempestivas*, 3, OC IV 823.

²³ *Así habló Zaratustra* (AhZ), I, «Del leer y el escribir», OC IV 92.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

a la persona es imposible matarla...Por ejemplo, Platón».²⁴ Y en su esbozo de historia de la filosofía antigua, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, afirma en el prólogo de 1879, dictado por Nietzsche a su madre, que «las teorías que hemos seleccionado son aquellas en las que con más fuerza resuena la personalidad del hombre que las ideó»²⁵. Esto significa que los sistemas, en realidad, no serían más que la planta que crece en un suelo fértil, y que lo verdaderamente importante es inferir las características de esa personalidad. Los grandes sistemas, aunque sean erróneos, nos llevan a los «grandes hombres», «un punto en sí absolutamente irrefutable»²⁶. ¿Se trata entonces de interpretar al artista a través del hombre que es, o más bien abrirnos a la vida del propio artista que se autointerpreta en su propia obra? ¿Son sus obras una especie «de *mémoires* involuntarias e inadvertidas»²⁷? ¿La confesión de sí mismo? ¿El experimento de su propia vida?

Detrás de este carácter experimental de la filosofía de Nietzsche, que tiene su reflejo en los artistas del siglo XX, está, sin duda, el principio explicativo de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, que determinó el fundamento de su interpretación de las pulsiones artísticas. En este sentido, las obras de arte habría que entenderlas como apariencia, superficie, que escoden esa otra realidad muda y abismal que constituye la experiencia profunda de cuya fuerza surgen como síntomas sus ideas o sus formas, como ponen de relieve los *Manifiestos del surrealismo* de André Breton²⁸. Y es que no se puede entender el significado de la experiencia creativa en Nietzsche sin tener en cuenta esa tensión dialéctica que se genera entre esos dos polos: la profundidad y la superficie, la vida interior del artista y sus manifestaciones. Por eso no es tan importante descubrir en una obra de arte o en sus propias obras una nueva visión del mundo, sino el *camino* que nos conduce directamente a ese mundo íntimo que constituye el fundamento oculto de toda la estructura arquitectónica exterior, pues no es tan significativa la obra en sí, como

²⁴ Carta a Lou Salomé, 16-9-1882. CO IV 264. (F. Nietzsche, *Correspondencia* I-VI, Ed. dir. por Luis E. de Santiago Guervós. Madrid: Trotta, 2005-2012).

²⁵ *La filosofía en la época trágica de los griegos*, introducción 2, OC I 572.

²⁶ *Ibíd.*, introducción 1, OC I 571.

²⁷ *MdB*, §6. OC IV 300.

²⁸ Cf. André Breton, *Manifiestos del surrealismo*. Trad. Aldo Pellegrini, Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

el proceso que la genera. Paul Valéry decía que «el artista vive en la intimidad de su arbitrariedad y en la espera de su necesidad.» [...] «... unas veces es una voluntad de expresión la que comienza la partida, una necesidad de traducir lo que se siente»²⁹

Esa forma de entender la relación entre vida y obra, entre la experiencia profunda del artista y su obra, exigía para Nietzsche una fundamentación nueva que inaugurase al mismo tiempo una manera distinta de interpretar el arte, o la «fisiología del arte», como le gusta decir a Nietzsche. Para él detrás de las formas, detrás de las palabras y sentimientos, está la «gran razón»³⁰, que es el cuerpo, el «sí-mismo» (*Selbst*), que es la fuerza incesante que obedece a una razón oculta. La experiencia que hacemos del cuerpo como un elemento de vida es lo que permite que tanto el filósofo como el artista sea algo productivamente abierto. Así pues, para Nietzsche el origen de la obra de arte se ha de buscar en nuestra propia fisiología, y en concreto en ese «mundo íntimo» de fuerzas³¹ y de síntomas de «un acontecer interior», que es en definitiva la «voluntad de poder». En realidad, la intención de Nietzsche parece ser la de demostrar que la experiencia que el hombre tiene del mundo, la experiencia artística, es el producto de su organización fisiológica. «Me he preguntado con bastante frecuencia— dice en el *prefacio* de la *Gaya ciencia* en relación a la filosofía —, si la filosofía en general, a grandes rasgos, no ha sido hasta ahora más que una interpretación del cuerpo y un *malentendido del mismo*»³².

Esta vía de fundamentación la vuelve a justificar en un texto retrospectivo de *Ecce Homo*, en el que hace alusión a la época de *Humano demasiado humano*: «Con pesar, me vi a mí mismo completamente demacrado, completamente famélico: las *realidades* faltaban en mi saber y las “idealidades”, ¡para qué demonios servían! — una sed verdaderamente abrasadora se apoderó de mí: desde entonces no he cultivado de hecho otra cosa que fisiología, medicina y ciencias naturales».³³ Así pues, el hilo

²⁹ Paul Valéry, *Teoría poética y estética*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1998, p. 62 y 102.

³⁰ AhZ I, «Los despreciadores del cuerpo»: «El cuerpo es una gran razón, una pluralidad con *un único* sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor». OC IV 89.

³¹ FP III 36[31], p. 803.

³² GC, *prólogo* 2ª ed., 2, OC III 719

³³ EH, «Humano demasiado humano», § 3, OC III 827. Cfr. sobre la influencia de la fisiología en la estética de Nietzsche: Sigridur Thorgeirsdottir, *Vis creativa, Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*. Würzburg: Königshausen y Neumann, 1996.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

conductor del cuerpo es para Nietzsche el sello de autenticación de su obra, pues es el fundamento para la comprensión del ser humano y de la filosofía en particular. En realidad, se trata de poner de relieve las tensiones y fuerzas que subyacen a todo querer y obrar humano, pues el cuerpo constituye el centro del hombre, del que la conciencia es un producto secundario. La sabiduría más auténtica, por consiguiente, es la sabiduría que emana del cuerpo, es la sabiduría que emana de la inmanente racionalidad de lo corporal, precisamente porque de ello surgen las fuerzas creadoras y evaluativas. Como el hilo de Ariadna, es una realidad «laberíntica» que nos sirve de guía, un conjunto de tendencias e impulsos que al final se aglutinarán bajo el signo de la «voluntad de poder». Para Nietzsche, por lo tanto, el cuerpo es el resultado de una tensión continua de seres dotados de una dinámica.

Desde este planteamiento experimental es como hay que entender la radicalidad de Nietzsche frente a la filosofía tradicional. Los modos con que la metafísica y la moral designan al «yo», sujeto, conciencia, razón, alma, son ahora referidos al cuerpo como instrumento y máscara del mismo. Dice Zaratustra: «instrumento de tu cuerpo es también tu pequeña razón, hermano mío, a la que llamas “espíritu”, un pequeño instrumento y un pequeño juguete de tu gran razón. Dices “yo” y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa más grande aún, en la que tú no quieres creer, - tu cuerpo y su gran razón: esa no dice yo, pero hace yo»³⁴. El cuerpo «hace», no «dice» la razón. La gran razón y el conjunto de instintos y pulsiones es un microcosmos rico en fuerzas que el hombre ignora. Esto quiere decir que detrás de los pensamientos y de los sentimientos, detrás de la filosofía de Nietzsche, está el cuerpo como la «gran sabiduría», puesto que es, en cuanto «creador», el que creó el valor, la voluntad, el placer y displacer, el espíritu. Los «despreciadores del cuerpo» son para Zaratustra los que son incapaces de «crear por encima de sí mismo» y no saben que para establecer ese «puente hacia el superhombre» es necesario recuperar el pleno sentido del poder, de la creatividad del cuerpo, es decir, «hay que aceptar el sensualismo, al menos como hipótesis regulativa, por no decir como principio heurístico»³⁵.

³⁴ AhZ I, «De los despreciadores del cuerpo», OC IV 89.

³⁵ MdB, § 15, OC IV 306.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

2.- La experiencia de la «inspiración» o la legitimación del poeta.

Ese carácter experiencial de la filosofía de Nietzsche alcanza su punto más álgido en *Ecce homo* (1888), el más singular de sus escritos, en el que él mismo se «autoexpresa» de una manera sublime y nos relata su experiencia creativa en una autobiografía muy peculiar en la que decide «contarse la vida a sí mismo», o como reza el subtítulo, «como se llega a ser lo que uno es». Y es precisamente en esta obra donde encontramos una página que a juicio de Thomas Mann, puede considerarse como «una obra maestra del estilo». Se trata del comentario retrospectivo que hace de su obra *Así habló Zaratustra* (1882-1885), en el que se describen, en uno de los pasajes más bellos que escribió Nietzsche, los mecanismos psicológicos de la «experiencia artística», su experiencia de la «inspiración», tratando de legitimar poéticamente el origen de su obra «sinfónica», *Zaratustra*. Nietzsche le da a su testimonio un valor emblemático para todos aquellos que alguna vez han sentido la experiencia de la inspiración y no han podido explicarla, pues su experiencia al escribir el *Zaratustra* supera a todo lo que han escrito los autores desde Platón sobre la «inspiración». Los poetas, desde tiempos inmemoriales, siempre trataron de legitimar sus poemas apelando a una «inspiración» o revelación, ya fuera de origen divino, de las Musas, etc. Platón decía que «no es mediante el arte [entendiendo el arte como técnica], sino por el entusiasmo y la inspiración, que los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas»³⁶. Nietzsche, «el poeta de Zaratustra» nos narra con vehemencia su experiencia de la inspiración:

¿Tiene alguien, a finales del siglo XIX un concepto claro de lo que los poetas de épocas poderosas denominaron “inspiración”? En caso contrario, voy a describirlo. Si se conserva un mínimo residuo de superstición, resultaría difícil rechazar de hecho la idea de ser mera encarnación, mero instrumento sonoro, mero *medium* de fuerzas

³⁶ Platón, *Ion* 353e: «En igual forma, la musa inspira a los poetas, éstos comunican a otros su entusiasmo, y se forma una cadena de inspirados. No es mediante el arte, sino por el entusiasmo y la inspiración, que los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas». Multitud de mitos y de leyendas hacen intervenir a dioses y musas en el origen de la poesía. Apolo es el dios de la inspiración poética, Dioniso no lo es menos. Ver Fedro 265a-b. Cf. Luis Gil, *Los Antiguos y la «Inspiración» Poética*. Madrid: Guadarrama, 1967, p. 16.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

poderosísimas. El concepto de revelación, en el sentido de que de repente, con indecible seguridad y finura, se deja ver, se deja oír algo, algo que lo conmueve y trastorna a uno en lo más hondo, describe sencillamente la realidad de los hechos. Se oye, no se busca; se toma, no se pregunta quién es el que da; como un rayo refulge un pensamiento, con necesidad, sin vacilación en la forma; yo no he tenido jamás que elegir. Un éxtasis cuya enorme tensión se desata a veces en un torrente de lágrimas, un éxtasis en el cual unas veces el paso se precipita involuntariamente y otras se torna lento; un completo estar-fuera-de-sí, con la clarísima consciencia de un sinnúmero de delicados temblores y estremecimientos que llegan hasta los dedos de los pies; un abismo de felicidad en que lo más doloroso y sombrío no actúa como antítesis, sino como algo condicionado, exigido, como un color necesario en medio de tal sobreabundancia de luz; un instinto de relaciones rítmicas que abarca amplios espacios de formas, la longitud, la necesidad de un ritmo amplio son casi la medida de la violencia de la inspiración, una especie de contrapeso a su presión y a su tensión.

Todo acontece de manera sumamente involuntaria, pero como en una tempestad de sentimiento de libertad, de incondicionalidad, de poder, de divinidad. La involuntariedad de la imagen, del símbolo, es lo más digno de atención; no se tiene ya concepto alguno; lo que es imagen, lo que es símbolo, todo se ofrece como la expresión más cercana, más exacta, más sencilla.

Parece en realidad, para recordar una frase de Zaratustra, como si las cosas mismas se acercasen y se ofreciesen para símbolo («Aquí todas las cosas acuden acariciadoras a tu discurso y te halagan: pues quieren cabalgar sobre tu espalda. Sobre todos los símbolos cabalgas tú aquí hacia todas las verdades. Aquí se me abren de golpe las palabras y los armarios de palabras de todo ser: todo ser quiere hacerse aquí palabra, todo devenir quiere aquí aprender a hablar de mí.») Ésta es mi experiencia de la inspiración; no tengo duda de que es preciso retroceder milenios atrás para encontrar a alguien que tenga derecho a decir «es también la mía.»³⁷

Para Thomas Mann, que considera los cinco meses del otoño de 1888, los últimos de la época creadora de Nietzsche, como únicos en los anales de la producción

³⁷ EH, «Así habló Zaratustra», sec. 3, OC IV 838.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

literaria, este texto «elogia el estado de increíble sublimidad espiritual y corporal que le permitió escribir *Zaratustra* en un período de tiempo inverosímilmente corto. [Nietzsche habla de que escribió cada una de las partes de su libro en solo *diez días*³⁸]. Esa página es una obra maestra del estilo; y desde el punto de vista del idioma un verdadero *tour de force*, sólo comparable al maravilloso análisis del preludio de los maestros cantores en “Más allá del bien y del mal”, y a la representación dionisiaca del cosmos al final de la “Voluntad de poder”³⁹. Y Stefan Zweig, con su peculiar estilo, afirmaba con rotundidad que «no hay otro ejemplo en la historia literaria universal que pueda ser comparable a esa abundancia, a ese éxtasis de embriaguez, a ese furor fantástico de creación[...]. Nunca ha tenido un cerebro una tal tensión eléctrica, sostenida hasta en las últimas vibraciones de sus palabras; nunca se han asociado las palabras a velocidades tan mágicas; la visión es ya al mismo tiempo palabra, la idea es claridad perfecta y, a pesar de esa plenitud gigantesca, no hay rastro de la violencia del esfuerzo. La creación ha dejado de ser acción o trabajo; es ya solo un *laissez faire* a las potencias superiores»⁴⁰. Y termina comparando a Nietzsche con la creatividad y productividad que experimentó Van Gogh en su jardín de Arles y en su asilo de alienados donde pinta con la misma «exuberancia creativa». Por su parte, los románticos creyeron en un espíritu trascendental que impregna el mundo como la fuente de inspiración poética y lo identificaron con el poder espontáneo creativo del lenguaje. Hölderlin, también apuntaba a que la inspiración poética no procede nunca de una idea, de un suceso ni de una voluntad, sino que es de sí mismo, del entusiasmo, de donde surge la fuerza creadora.

³⁸ «En el verano, de vuelta al sagrado lugar donde el primer rayo del pensamiento del Zaratustra había centelleado para mí, encontré el segundo *Zaratustra*. Diez días fueron suficientes; en ningún caso, ni en el primero ni en el tercero y último he necesitado más». EH, «Así habló Zaratustra», sec. 4, OC IV 837.

³⁹ T. Mann, «La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia (1947)», en *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Madrid: Alianza, 2000, p. 98; y en *Doktor Faustus* se hacía eco del texto de Nietzsche: «Una inspiración de pleno placer, verdaderamente transportada por la fe y libre de dudas, una inspiración que no dé margen para elegir, para corregir, para manipular, en la que todo sea dictado del espíritu; una inspiración paralizante y estremecedora, sublime escalofrío que convulsiona al inspirado desde la punta de los pelos hasta la punta de los pies y alumbra en sus ojos un torrente de felices lágrimas —una inspiración así no puede darla Dios, que tanto campo libre deja a la razón, y sí sólo el Diablo, gran Señor del entusiasmo». Thomas Mann, *Doktor Faustus*. Frankfurt a. M: Fischer, 2007, p. 346.

⁴⁰ Stefan Zweig, *La lucha contra el demonio*. (Hölderlin, Kleist, Nietzsche). Barcelona: El Acanalado, 1999, p. 323.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

A Nietzsche le gusta vincular esa experiencia con lugares y fechas concretas: fue en la Alta Engadina, junto al lago Silvaplana, la comarca suiza que había elegido para pasar el verano, en agosto de 1881, junto a la roca Surlej, hoy llamada *Der Nietzsche-Stein* [La roca de Nietzsche]: «primeros de agosto de 1881 en Sils-Maria, a 6000 pies sobre el mar, y mucho más arriba de todas las cosas humanas»⁴¹, escribía a su amigo Heinrich Köselitz. Una forma de sellar su experiencia con aquella bella naturaleza «donde viven *mis* musas»⁴², y donde «mi cuna - dice - y mi verdadera patria están aquí y en ninguna otra parte», el lugar en el que el silencio, altitud y soledad podían contribuir a que percibiese sus voces más íntimas y todas esas «cosas que están aún escondidas dentro de mí y quieren convertirse en palabras y formas».

El texto comienza con una descripción de su experiencia de la inspiración llena de iluminaciones, éxtasis, elaciones, exaltaciones y sentimientos de poder y de fuerza divinos, y de forma casi «agonística». Es una descripción en la que según Nietzsche se «describe sencillamente la realidad de los hechos», afirmando categóricamente un poco antes: «Zaratustra me ha asaltado», «con necesidad, sin vacilación en la forma - yo no he tenido jamás que elegir». Lo propio de la forma artística es su imperiosa necesidad. Los artistas son artesanos de la forma. La buscan y la moldean, pero ella está allí esperándolos. Es lo que se da, «se deja ver, se deja oír», y al artista o al poeta le toca domar el material. Debe hallar lo que está allí desde el primer momento. La forma viene a él y pone límites. La palabra lo fija y desborda a la vez el nivel del concepto. Por lo pronto se trata del despojamiento del ropaje conceptual, al que la alegoría o la metáfora llegan en su auxilio, de la negación pura del sujeto y de toda la racionalidad, abriendo el camino a la pasión que se desborda. «Resultaría difícil - dice Nietzsche - rechazar de hecho la idea de ser mera encarnación, mero instrumento sonoro, mero medium de fuerzas poderosísimas»⁴³.

A continuación Nietzsche describe las modalidades del éxtasis que supone la experiencia del creador: un éxtasis con enorme tensión, un «estar-fuera-de sí» que se

⁴¹ Cf. la carta a Köselitz, 3-9-83. CO IV,410.

⁴² Carta a Gersdorff finales junio 1883. CO IV 366.

⁴³ Cf. Andreas Urs Sommer. *Nietzsche-Kommentar. 6/2. Der Antichrist, Ecce Homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner*. Berlín / Boston: Walter de Gruyter, 2013, pp. 550-554.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

muestra como una «conmoción» y que proporciona «un abismo de felicidad», de «sobreabundancia de luz» en la que el dolor actúa como un «color *necesario*». Aquí se trata del dolor de la sobreabundancia, pues Nietzsche está pensando en el modelo de la tragedia ática. La inspiración aparece como una experiencia «violenta», dolorosa, como una tormenta de «poder y libertad», una conmoción orgánica en la que se hacen valer los fundamentos fisiológicos de toda experiencia estética. Está claro que Nietzsche está pensando aquí en la comprensión inmediata del sentido trágico de la vida y en la «fuerza dionisiaca», que había impelido a los griegos a llegar a ser lo que fueron, un pueblo redimido por el arte. El poder artístico de la naturaleza entera se revela aquí entre los estremecimientos de la «embriaguez» y el entusiasmo. Esto quiere decir que la *dymanis* creadora, el instinto, se apodera del individuo como objeto y se sirve de él como «instrumento» o expresión, oráculo de los dioses. En *El nacimiento de la tragedia* describía con todo lujo de detalles «el instinto dionisiaco» como principio estético de la experiencia creativa. Dioniso, símbolo de una fuerza artística de la naturaleza que Nietzsche conceptúa como *fundamento natural* de toda *poiesis* artística, y por eso en el culto dionisiaco «la naturaleza se descubría y hablaba de su secreto con espantosa claridad, con un *tono* frente al cual la seductora apariencia casi perdía su poder»⁴⁴.

Pero esa *embriaguez* en la que se ve inmerso el poeta se manifiesta también como «un instinto de relaciones rítmicas». El ritmo impone la medida, hace de contrapeso sin atenuar la intensidad, conteniendo su presión en un juego de impulsos y contraimpulsos. Esta es la medida, Apolo, que sin atenuar la violencia de la inspiración, entendida como irrupción y expropiación («no he hecho jamás una elección» -dice Nietzsche), hace de contrapeso de ella, en el sentido de que la reequilibra en un orden armónico, conteniendo su presión y usufructuándola constructivamente. Aquí radica el sentido de todo estilo, el *tempo* de los signos [ritmo], tal es el sentido de todo estilo, «retorno del lenguaje a la naturaleza de la figuración»⁴⁵.

Entonces, ¿cómo comunicar un estado y una tensión interna semejantes cuando la prosa se bloquea? Nietzsche da una oportunidad a la poesía en forma de «ditirambo»,

⁴⁴ *Visión dionisiaca del mundo* 2, OC I 466. Cf. John F. Moffitt, *Inspiration. Bacchus and the cultural history of a creation myth*. Leiden/Boston: Brill, 2005.

⁴⁵ EH, «Así habló Zaratustra», § 6, OC IV 838.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

el lenguaje de Zaratustra, entre las posibilidades de estilo que ofrecían la multiplicidad extraordinaria de sus estados interiores: «El arte del *gran* ritmo, el *gran* estilo del período para expresar un inmenso arriba y abajo de pasión sublime, sobrehumana, eso solo ha sido descubierto por mí; con un ditirambo como el último del *tercer Zaratustra*, titulado “Los siete sellos”, me he elevado volando a miles de millas por encima de todo cuanto hasta ahora se ha llamado poesía [...]»⁴⁶. Por eso Nietzsche habla de algunas partes de su *Zaratustra* como de un *ditirambo*, que traspone en palabras la música surgida del *entusiasmo* dionisiaco, pues para él este libro es la «elocuencia hecha música»⁴⁷. El artista siente vivir como si un río corriese dentro de uno, el cuerpo se vive como ritmo, fluye como música. Es en este equilibrio del ritmo donde la tensión irrumpe y obliga a descomponer las formas armónicamente. No se olvide lo que Nietzsche señalaba sobre el nacimiento sacro-apolíneo de la poesía en el aforismo 84 del libro II de la *Gaya Ciencia*: «el ritmo es una coacción; produce un deseo irresistible de ceder, de ponerse en consonancia; no sólo los pies, también el alma misma sigue el compás [...] entonces cuando se hizo penetrar el ritmo en el habla, esa violencia que reordena todos los átomos de la oración, exige elegir las palabras, da a los pensamientos un nuevo color y los hace más oscuros, más extraños, más lejanos».

Finalmente, Nietzsche vuelve a insistir en que en todo el proceso de inspiración el poeta actúa *involuntariamente*, pero eso no significa mera pasividad, sino poder y libertad, para experimentar con el lenguaje y con sus posibilidades expresivas produciendo metáforas, acuñando alegorías, parábolas y símbolos con los que dar a los significados una luz distinta a la que proyecta el discurso racional. La inspiración proporciona una enigmática capacidad de expresión que denomina *simbólica*. El símbolo no es, propiamente, una revelación plena, sino que permite adivinar. Para Nietzsche de todas las actividades humanas la más simbólica es la música, ya que es la acción más propia de la voluntad de poder en la persona humana y, en consecuencia, la más abierta a la influencia dionisiaca – Dios –. La gran salud de la vida del superhombre, de la que tanto habla Nietzsche, descansa en su abrumadora capacidad de

⁴⁶ EH, «Por qué escribo tan buenos libros», § 4, OC IV 814.

⁴⁷ EH, «Así habló Zaratustra», § 6, OC IV 838.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

símbolos. En este sentido el filósofo del martillo recuerda aquella sentencia de Goethe según la cual todo lo que acontece es símbolo. Para Nietzsche todo anhelo, toda creación es simbólica, desde el concepto de *Ecce Homo* a la idea del eterno retorno. Contraponen símbolo e idealismo: el símbolo es la manifestación temporalizada de la verdad o la escalera para aproximarse a ella, aunque nunca sin agotarla, sin abarcarla plenamente. La contrapartida es que «No se tiene ya concepto alguno», pues lo más cercano es la imagen, lo más sencillo. Y es que el hombre antes de construir conceptos y juicios es creador de formas, pues en realidad el cuerpo es la fuente de donde surgen las creaciones vitales, el «sabio soberano». Nietzsche parece que encuentra en estas infraestructuras originarias, en el ámbito de la *fisiología*, el terreno firme para construir, más allá de toda lógica del pensamiento o filosofía de la conciencia, una alternativa a las formas de pensar abstractas.

Termina el texto con una referencia a *Así habló Zaratustra*, parte tercera, capítulo «El retorno a casa». En ese estado de involuntariedad, en el que los resortes fisiológicos condicionan todo lo demás y en el que el «yo» ha quedado completamente anulado, ya no hay concepto, todo queda reducido a «símbolos»: las cosas se acercan de una forma más exacta y más sencilla, porque como decía Zaratustra «se abren de golpe todas las palabras y los armarios de palabras del ser». Este ofrecerse de las cosas que quieren llegar a ser palabra, este acudir acariciante hacia quien, en su estar fuera de sí, en las mismas cosas, sabe «pronunciarlas», es remitido, por lo tanto, a la superior norma del ritmo que libera al lenguaje de la locura de los conceptos generales. Las vanguardias artísticas, en parte influidas por Nietzsche⁴⁸ lo comprendieron, y por eso trataron de liberarse de la dictadura de las formas para dejar hablar a esa «necesidad interior» de la que hablaba Kandinski. Las palabras solas no bastan, el estilo es siempre comunicación de un *pathos* que se despliega en «el sonido, fuerza, modulación, *tempo*», expresión de un mundo interior de sentimientos y vivencias, la más poderosa fuerza para el símbolo existida con anterioridad resulta pobre y un mero juego frente a este retorno del lenguaje a la naturaleza de la figuración⁴⁹, la forma como autoexpresión de una vida más

⁴⁸ Cf. *Estudios Nietzsche. Nietzsche y las vanguardias*. n. 15 (2015).

⁴⁹ EH, «Así habló Zaratustra», § 6, OC IV 839.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

profunda. En ese estado de inspiración no estamos sometidos al imperio de la razón y de la lógica, sino que sentimos las cosas en su cercanía intuitiva y simbólica. La rigidez del concepto no domina en el «reino de la involuntariedad de la imagen» se revela, en la palabra, pero no en una palabra «buscada», construida con los procedimientos abstractos y descompositivos del intelecto, sino más bien en una palabra que sella prodigiosamente en sí misma, en una especie de extática transparencia, la compenetración de interior y exterior, para recomponer la identidad de lo divino y de lo humano; es la palabra impronunciada del devenir que busca la metáfora y se hace metáfora para poder repetir la plenitud de la vida viviente.

Este análisis que hace Nietzsche de la experiencia de la «inspiración» artística es un modelo del proceso creador, es tal vez una de sus más preciadas manifestaciones filosófico-artísticas teoréticas. Estamos ante un verdadero manifiesto frente al racionalismo estético y ante la mejor expresión de ese sesgo irracionalista que se da siempre en el artista, algo propio de las vanguardias artísticas del siglo XX. El sujeto que crea experimenta su propia actividad como un «instrumento» o «mero medium de fuerzas poderosísimas». Si aplicamos la idea que tiene Nietzsche de la inspiración a la actividad poético-artística, comprenderemos cómo en el arte es la propia vida la que se deja ver, la que se deja oír, la que irrumpe con esa fuerza instintiva que surge desde lo más profundo de la existencia y de la naturaleza y que encuentra en la *forma* bella su propia justificación y redención. Esta vivencia de Nietzsche de la inspiración representa la forma suprema de la experiencia existencial del yo, pero despojada de cualquier carácter religioso o divino, pues la inspiración surge desde la vida misma y el sujeto-artista la experimenta como una necesidad. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche se planteaba ya el problema en relación con Schiller. Éste tenía la experiencia de que la creación poética le surge, antes que como serie de imágenes mentales, como una especie de «voz musical»⁵⁰: «Schiller confiesa, en efecto, que lo que él tenía ante sí y en sí como estado preparatorio previo al acto de poetizar no era una serie de imágenes, con unos pensamientos ordenados de manera causal, sino más bien un *estado de ánimo musical*». Así pues, la manera de entender Nietzsche la inspiración como una

⁵⁰ *El nacimiento de la tragedia*, sc. 5, OC I 353.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

experiencia poético-artística, sería una versión de la experiencia artística dionisiaca, en la que el apasionamiento, la inspiración, la embriaguez, lo indefinido sería lo primero, mientras que la idea o expresión poética, es decir, la «forma» vendría después. En otros términos, en el universo dionisiaco el poema no nace de la idea, ni de la imagen que el artista se hace del mundo, sino que nace de la música que le ha sido dictada desde las profundidades de su intimidad. Por eso, la tragedia habría de morir el día en que la melodía no fuese más que una simple iluminación del poema⁵¹.

Pero la inspiración poética se encuentra con el límite que supone el concepto y la palabra. Para Nietzsche las palabras y conceptos están «enfermos» y se asocian al nihilismo y al progreso de la ciencia. A los conceptos les falta sangre, decía Nietzsche: «De todo lo escrito yo sólo amo *aquello* que alguien escribe con su sangre. Escribe tú con sangre. Y te darás cuenta de que la sangre es espíritu»⁵². La forma poética, las experiencias vitales afirmativas, los afectos, las pulsiones, etc. Pues bien, ante la apremiante necesidad de salvar la *indigencia* de la palabra, incapaz de transmitir los sentimientos profundos, la parte de silencio que todo discurso lleva consigo y la plurivocidad de la misma vida, Nietzsche cree que el lenguaje, en cuanto forma, se presenta como una «amenaza», como el mayor obstáculo para que el artista o el poeta desarrolle sus profundas intuiciones y, al mismo tiempo, como el gran culpable de los distintos errores que ha cometido la razón.

Nietzsche está convencido de que el camino que puede llevar a la liberación del lenguaje de sus propias limitaciones y atrofas se ha de buscar en la afirmación de la fuerza creadora del hombre como alternativa, es decir, en una razón estética, que no es una razón analítica, sino más bien una especie de razón intuitiva apoyada en los *instintos* y en las pasiones, ya que el instinto merece más autoridad y credibilidad que la propia racionalidad. Esa inspiración pasa a lenguaje, pues la pasividad aparente se convierte en libre actividad creadora. El filósofo ya no se encuentra «atrapado en las redes del lenguaje»⁵³, pues son las cosas las que salen al encuentro y se ofrecen al poeta en toda su diversidad de matices. «Hay una conjunción - dice Valadier- de la necesidad

⁵¹ Cf. Luis Enrique de Santiago Guervós, *op. cit.*

⁵² AhZ I, «Del leer y el escribir», OC IV 92.

⁵³ *Crepúsculo de los ídolos*, «Incursiones de un intempestivo» §26, OC IV 668.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

de lo que acontece y de la libertad fecundada por aquel hecho» La inspiración se abre a la poesía, porque invita a ver el mundo de una manera distinta. «Esta experiencia - continúa- es el *lugar* a partir del cual se comprende el discurso nietzscheano. Experiencia de una alteridad, experiencia de un encuentro conmovedor que no elabora nada, experiencia que encuentra en sí misma su necesidad y justificación, experiencia que se desborda en el lenguaje y en cantos de símbolos (como es el *Zaratustra*)»⁵⁴.

Lo cierto es que estamos ante un nuevo lenguaje, otra forma, además del aforismo, de experimentar la forma de ir más allá del lenguaje conceptual de la filosofía tradicional. Tal vez Nietzsche tenga razón cuando habla de que en realidad se trata de «el *primer* lenguaje para una nueva serie de experiencias»⁵⁵, es decir, estaríamos ante un nuevo experimento con un alcance imprevisible y con una finalidad clara: escapar del lenguaje conceptual de la filosofía tradicional como paso previo a su transvaloración. Para él el concepto había quedado definido como un «residuo de metáfora», y ahora era necesario la «vuelta del lenguaje a la naturaleza de la figuración»⁵⁶ que significa, en realidad, un nuevo comienzo.

Sin embargo, esta idea de «inspiración», de *su inspiración*, que relata Nietzsche en su libro *Ecce homo*, y que legitima de una manera romántica la idea fundamental del «eterno retorno», parece contradecir paradójicamente lo que manifestaba en otros pasajes sobre la inspiración artística, especialmente en *Humano demasiado humano*, en el aforismo 155, donde critica a los artistas que creen en la inspiración, «como si la idea de una obra de arte [...] - dice irónicamente- bajase del cielo como un rayo de la gracia», y pone el ejemplo de Beethoven que compuso sus melodías a partir de sus notas y a base de esfuerzos, pues «todos los grandes fueron grandes trabajadores, incansables no sólo en el inventar, sino también en el desechar, vislumbrar, transformar y ordenar»⁵⁷. Y en el aforismo siguiente, 156, *Una vez más la inspiración*, Nietzsche vuelve a insistir irónicamente sobre el pretendido «milagro» que muchos artistas atribuyen a sus momentos de inspiración: «Cuando la energía creativa se ha ido acumulando durante

⁵⁴ Paul Valadier, *Nietzsche y la crítica del cristianismo*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1982, p. 505.

⁵⁵ EH, *Por qué escribo buenos libros*, § 1, OC IV 809.

⁵⁶ EH, «Así habló Zaratustra», §6, OC IV 838.

⁵⁷ Véanse también *Humano demasiado humano* I, § 3; *Anticristo*, §62.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

cierto tiempo y algún obstáculo le ha impedido derramarse, al final se desborda tan de repente que parece que se produce una inspiración inmediata, sin un trabajo interno preliminar, es decir, un milagro. Esto da lugar a ese conocido efecto ilusorio en cuyo perdurar, como se ha dicho, están demasiado interesados los artistas. El capital sólo ha sido *acumulado*, no ha caído de golpe del cielo». En estos textos de *Humano, demasiado humano* Nietzsche quiere resaltar el interés de los artistas porque «se valore al máximo lo instintivo “divino” inconsciente»⁵⁸. Se suele creer que el talento que ha producido esas cosas es un verdadero e inmenso prodigio, un azar muy raro o, si aun tenemos sentimientos religiosos, un efecto de la gracia divina, como si tuvieran una especie de «lente milagrosa, mediante la cual mirarían directamente dentro de la “esencia”»⁵⁹. Nietzsche hace hincapié en cómo en los artistas más originales no existe la improvisación: «Beethoven busca sus melodías a través de muchas piezas, reuniendo sus muchas búsquedas. Pero los propios artistas desean que lo que más se valore en ellos sea lo instintivo, lo “divino”, lo inconsciente, y, cuando hablan de este asunto, no exponen los hechos de modo fidedigno»⁶⁰. Piensa lo mismo en el bosquejo de un cuadro de Rafael o en una escena de un drama de Shakespeare, pues la realidad es que «solo nos impresiona suponiendo que viene de muy arriba y de muy lejos de nosotros»⁶¹. Incluso el genio, dice Nietzsche «no hace otra cosa que aprender primero a colocar las piedras y luego a construir, a buscar siempre material nuevo y a plasmarlo sin cesar. Toda actividad del hombre es asombrosamente complicada, pero ninguna es un «milagro». — ¿De dónde procede entonces la creencia de que el genio sólo se da en el artista, el rétor o el filósofo, y que sólo ellos están dotados de «intuición»?

Es posible que muchos lectores se sientan perplejos ante esta flagrante contradicción. Nietzsche puede haber pensado tanto en la idea de inspiración y revelación de origen cristiano como en las teorías de la inspiración de los poetas del renacimiento, contaminadas por el modo ejemplar de la inspiración «divina», pues las representaciones de lo numinoso tradicionalmente van unidas a la conciencia de la

⁵⁸ FP II, 23 [84], p. 433.

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ FP II 23[84] p. 344.

⁶¹ *Humano demasiado humano*, I, §162, OC III 124.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

inspiración. Cuando Nietzsche escribe estos aforismos la figura del artista, hasta entonces encarnada para él en la figura de R. Wagner, comienza a ponerla en entredicho y trata de desmitificarla. Con *Humano demasiado humano* comienza ya a cuestionarlo todo con una crítica a la cultura que abarca todos los ámbitos. Por otra parte la misma idea de «inspiración» seguía siendo para él un término sospechoso, conservando matices religiosos, divinos. Sin embargo, es curioso constatar que en el *Anticristo*, casi contemporáneo a *Ecce homo*, en el aforismo 42 habla de la revelación de Pablo de Tarso y de la caída del caballo como una «alucinación, eso sería por parte de un psicólogo - dice Nietzsche- una verdadera *niaiserie* [“bobada”]»⁶². También en el aforismo 55 del mismo libro⁶³ desacredita el concepto de inspiración como un instrumento de poder de la clase sacerdotal, portavoz de Dios. Nietzsche con su espíritu crítico señala que la «inspiración» no es más que una palabra «para designar las condiciones *en* las que el sacerdote alcanza el poder, *con* las que él conserva el poder». Esta palabra fundamenta todas las estructuras del poder sacerdotal.

¿Qué ha cambiado para que en el texto de *EH* hable sobre la «inspiración» en esos términos, la utilice para justificar y legitimar el mensaje que quiere transmitir a través de su obra central, *Así habló Zaratustra*? Varias son la hipótesis que se podrían esgrimir. En el texto de *EH* que hemos comentado, Nietzsche se escenifica a sí mismo como poeta inspirado y quiere legitimar como hicieron otros poetas su obra poética por excelencia, el *Zaratustra*, y sostiene las representaciones de lo numinoso unidas tradicionalmente con la conciencia de la inspiración. Tampoco hay que soslayar el contexto de megalomanía en el que Nietzsche se sitúa en su etapa final al considerarse por encima de toda la humanidad: «si se conserva un mínimo residuo de superstición, resultaría difícil rechazar de hecho la idea de ser mera encarnación, mero instrumento sonoro, mero *medium* de fuerzas poderosísimas». Nietzsche se ha rendido a la fuerza de la inspiración poética, en un momento crucial de su vida en el que la idea del «eterno retorno» le transforma y le trastorna.

⁶² Cf. Paul Valadier, *Nietzsche y la crítica del cristianismo*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1982, p. 504.

⁶³ OC IV 741 y 758.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Un certamen entre culturas. Friedrich Nietzsche sobre oralidad y literalidad¹

Carlotta Santini²

(Technische Universität Berlin / Warburg Institute Londres
Alexander von Humboldt Post-doctoral Fellow)

Traducción: Maximiliano Gonnet

Recibido: 30/08/2017

Aprobado: 20/11/2017

*Aprender a escribir bien. El tiempo del buen hablar ha pasado,
porque ha pasado el tiempo de las culturas urbanas.
El último límite que Aristóteles le consentía a la gran ciudad
–el heraldo debía poder hacerse oír por toda la comunidad reunida–,
este límite nos preocupa tan poco como en general las comunidades urbanas,
a nosotros que queremos ser entendidos incluso más allá de los pueblos.³*

Resumen: Cuando pensamos en Grecia, ese “lugar deseado” de los alemanes, y especialmente en la relación de Nietzsche con Grecia, muchos aspectos llaman justificadamente nuestra atención. Grecia puede ser interpretada de diferentes modos en

Cómo citar este artículo:

MLA: Santini, Carlotta “Un certamen entre culturas. Friedrich Nietzsche sobre oralidad y literalidad” *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°4 (2017): Pp. 34-60.

APA: Santini, C. (2017). “Un certamen entre culturas. Friedrich Nietzsche sobre oralidad y literalidad”. *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°4 (2017): Pp. 34-60.

Chicago: Santini, Carlotta “Un certamen entre culturas. Friedrich Nietzsche sobre oralidad y literalidad”. *Rigel. Revista de estética y filosofía del arte* N°4 (2017): Pp. 34-60.

¹ Título del original en alemán: “Ein Wettkampf zwischen Kulturen. Friedrich Nietzsche über Oralität und Literarität”. Los textos de Nietzsche se citan según Nietzsche, F., *Werke, Kritische Gesamtausgabe* (KWG) Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, de Gruyter, Berlín, 1967 y ss. y Nietzsche F., *Kritische Studienausgabe* (KSA), Herausgegeben von G. Colli y M. Montinari, de Gruyter, Berlín, 1967 ss. Para la traducción de las lecciones sobre historia de la literatura griega utilizamos la edición de la obra completa del autor realizada bajo la dirección de Diego Sánchez Meca: Nietzsche, F. *Obras completas, vol. II (Escritos filológicos)*, Tecnos, Madrid, 2013. Nota del traductor.

² Carlotta Santini es becaria postdoctoral Alexander von Humboldt en la Universidad Técnica de Berlín e investigadora asociada del Centro Marc Bloch de ciencias sociales (Berlín). Miembro de la Sociedad Nietzsche de Naumburg y coordinadora del Nietzsche Colloquium, sus intereses giran en torno a la filosofía, la literatura y la cultura alemana entre los siglos XVIII y XIX, la filosofía de Nietzsche en relación con la recepción de la antigüedad griega, la teoría de la historia de Jakob Burckhardt y la filosofía y la historia de las religiones. En 2017 ha estado al cuidado de la edición francesa de Friedrich Nietzsche, *Le cas Homer* (Les Editions de l'EHESS). carlottasantini@hotmail.it

³ Nietzsche, F., MA II (*Der Wanderer und sein Schatten*) 87, KSA 2, p. 592. [Trad. esp.: *Humano, demasiado humano II (El viajero y su sombra)*, Akal, Madrid, 2007, p. 149].



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

la obra de Nietzsche, pero tal vez estemos todos de acuerdo en que el mundo griego es para el autor un instrumento poseedor de un insuperable valor crítico. Los griegos, ya sean los reales o los ideales, los de Winckelmann y Goethe o los de lo dionisiaco, permanecen siempre intempestivos. Ellos son una alternativa cultural inigualada e inalcanzable según la cual bien podemos orientarnos, pero de la que mucho más fácilmente nos podemos distanciar. Nietzsche se vale del mundo griego para poner en crisis la ciega confianza etnocéntrica del hombre moderno. En tanto que historiador y filólogo, el autor hace uso de la literatura griega para luchar contra el absolutismo científico (sólo hay un mundo, una ciencia, una *ratio*, y son las nuestras) del mundo moderno. Su crítica se funda en la intención de falsear las categorías científicas modernas, continuando en un estudio genealógico destinado a “reevaluar” las bases de la cultura occidental moderna.

Palabras clave: modernidad - Kultur – oralidad – literatura – obra de arte.

Abstract: *When we think of Greece, the “wish-place” of the Germans, and especially of Nietzsche's relationship with Greece, many things rightly claim our attention. Greece can be interpreted in various ways in Nietzsche's work, but we may all agree that for Nietzsche the Greek world is a tool of unsurpassed critical value. The Greeks, whether they are authentic or ideal, whether they are the Greeks of Winckelmann and Goethe or those of the Dionysian, always remain untimely. They are an unattained and unattainable cultural alternative to which one may well orient oneself, but from which one can usually stand out much more easily. Nietzsche uses the Greek world to bring the blind ethnocentric trust of modern man into crisis. As a historian and philologist Nietzsche makes use of Greek literature to fight against scientific absolutism (there is only one world, only one science, only one ratio, and mine) of the modern world. His criticism is based on the intention to falsify the modern scientific categories, and continues in a genealogical study, which is to 'revalue' the basis of modern Western culture.*

Keywords: *modernity – Kultur – orality – literature – work of art.*

Advertencia bibliográfico-metodológica

Para comenzar mi contribución, me parece conveniente explicar brevemente qué tipo de documento son las lecciones de Basilea de Friedrich Nietzsche, ya que muchos – incluso especialistas– no están tan familiarizados con ellas. Las lecciones de Basilea pertenecen a la obra póstuma [*Nachlass*] de Nietzsche y ocupan cuatro de los últimos cinco volúmenes, aquellos que constituyen la segunda sección de la Edición Crítica establecida por Giorgio Colli y Mazzino Montinari en la editorial De Gruyter (KGW, II, 2-5). Los materiales de la edición Colli-Montinari son las transcripciones de las notas que Nietzsche preparó para las lecciones impartidas en la cátedra de “Lengua y literatura griega” de la Universidad de Basilea entre 1869 y 1879. Se trata en ellas de



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

temas tradicionales en la enseñanza de un profesor de lengua y literatura griega: historia de la cultura y la literatura griegas, gramática latina y epigrafía, literatura latina, métrica y rítmica griegas, filosofía antigua, retórica, así como también algunas lecciones sobre la enciclopedia de la filología clásica. Estas notas de clase fueron publicadas íntegramente en los años 1993-1995.

Entre el conjunto de escritos filológicos de Nietzsche, las lecciones merecen quizá una especial atención por parte del investigador (no sólo del filólogo), incluso si su estatus de lección difícilmente permite concebirlas como escritos completamente originales del autor. En las lecciones de Basilea, la originalidad en la organización y selección de los contenidos es, de hecho, mínima, y ello por motivos didácticos: era necesario seguir en las lecciones un determinado orden, utilizar determinados materiales, enseñar un determinado conocimiento básico. Tampoco el texto mismo de las lecciones es, en su mayoría, original, sino más bien un compendio de citas tomadas de manuales, estudios y antologías de la época, por lo tanto, materiales de segunda y tercera mano. No obstante, las lecciones son, mucho más que los escritos filológico-científicos publicados, el lugar en el que encuentra espacio para expresarse la libertad del autor, sus propias ideas, sus juicios fundados en criterios de valor –y, por qué no, de gusto– específicos. Como ya lo demostraran Glen Most y Thomas Fries en su conocido estudio sobre las lecciones de retórica de Nietzsche⁴, incluso si el noventa y nueve por ciento del texto no es original, siempre es posible, en el peor de los casos, extraer del entramado de citas las intervenciones directas de Nietzsche y, partiendo de estas intervenciones, comprender su postura con respecto a las fuentes que ha empleado. El caso de las lecciones sobre retórica es uno de estos “peores” casos. Nietzsche tiene normalmente una actitud crítica hacia sus fuentes, por ejemplo, en las lecciones sobre rítmica, las cuales ponen de manifiesto un enfoque sumamente original.

Otro caso interesante es el de las lecciones sobre la historia de la literatura griega, cuya tercera parte –luego de dos partes casi enteramente compilatorias– se presenta

⁴ Most, G., Fries, Th. “Die Quelle von Nietzsches Rhetorik-Vorlesung und Anhang” [“La fuente del curso y el apéndice sobre retórica de Nietzsche”], en Kopperschmidt, J., Schanze, H. (Hrsg.), *Nietzsche oder “Die Sprache ist Rhetorik”* [Nietzsche, o “el lenguaje es retórica”], Wilhem Fink Verlag, München, 1994, pp. 17-21; 251-258.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

como una interpretación completamente autónoma y original. En esta contribución nos ocuparemos principalmente de estas lecciones de literatura⁵, que son las más largas, las mejor redactadas y quizás también las más bellas de las lecciones de Nietzsche. Estos valiosos textos nos ofrecen una reconstrucción e interpretación generales de la literatura griega, a partir de las cuales podemos intentar obtener una interpretación general del mundo griego. Se trata de una interpretación del todo novedosa por ese entonces, que se adelanta entre cincuenta y cien años a la tendencia de la filología clásica de su época.

A pesar de su innegable interés para los filólogos clásicos, estas lecciones no se reducen a ser un informe meramente histórico, incluso allí donde este aparece como altamente original. En todas las fases de su investigación de la antigüedad atiende Nietzsche (y en esto lo seguimos) a la significación de la antigüedad para la cultura moderna. Al pensar en Grecia, en ese “lugar anhelado” por los alemanes, y especialmente en la relación de Nietzsche con Grecia, muchos factores reclaman, con derecho, nuestra atención. Grecia puede ser interpretada de diversas maneras en la obra de Nietzsche, pero seguramente estemos todos de acuerdo en que el mundo griego es un instrumento que posee un insuperable valor crítico. Los griegos –ya sean pues los auténticos o los ideales, ya sean los griegos de Winckelmann y Goethe o los de lo dionisiaco– permanecen siempre intempestivos. Son testimonios de la diferencia que los separa de nosotros. Es una alternativa cultural inalcanzable e inigualada según la cual debemos orientarnos, pero de la cual, en general, nos es posible separarnos mucho más fácilmente. Nietzsche se sirve del mundo griego para poner en crisis la ciega confianza etnocentrista del hombre moderno. Como historiador y filólogo se sirve Nietzsche de la literatura griega para luchar contra el absolutismo científico del mundo moderno (hay sólo un mundo, sólo una ciencia, sólo una *ratio*, y son en efecto los míos). Su crítica proviene de la intención de falsear las categorías científicas modernas, y se prolonga en un estudio genealógico que ha de proveer la base para la “transvaloración” de la cultura occidental moderna.

⁵ Estas lecciones serán prontamente publicadas, con aparatos críticos y bajo mi supervisión, en francés en *Les Belles Lettres* y en italiano en editorial Adelphi.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Los griegos sin literatura

Ya al comienzo de su curso titulado *Historia de la literatura griega*, Nietzsche pone en cuestión la legitimidad misma del título: “La palabra literatura es cuestionable y encierra un prejuicio”.⁶ En primer lugar tenemos que lidiar con una especie de anatopismo. Esto es, la palabra “literatura” no es una palabra griega, sino latina. El uso de la palabra proviene de Tácito y Quintiliano, quienes con ella aludían al alfabeto o a la gramática. El significado de la palabra tal como lo conocemos hoy tiene su origen en un cómico incidente que debió haber ocurrido en la transmisión de un texto de Cicerón. Este dijo de César: “Fuit in illo ingenium, ratio, memoria, litterae, cogitatio, diligentia”.⁷ *Litterae* significa aquí que la compañía de los libros no le era desconocida a César, es decir, que era un hombre instruido. Una versión incluida en un códice vaticano⁸ dice, no obstante, algo ligeramente distinto: “fuit in illo ingenium, ratio, memoria, litterae cura” (preocupación, cuidado). De la crisis entre *litterae* y *cura* surgió la palabra *literatura*.⁹

De este breve excursus etimológico, Nietzsche extrae inmediatamente una tesis histórico-cultural. Si la literatura tiene que ver con la *litterae* y con su estudio, se presupone necesariamente un repertorio de escritos en los cuales el hombre ejercita su gusto y en los que se juzga su preocupación (*cura*). El “prejuicio” mencionado en la cita anterior era, por lo tanto, el de presumir la existencia en Grecia de un fenómeno comparable con nuestro uso actual del concepto de literatura.

Ahora bien, justamente respecto de las partes más valiosas de la literatura griega es preciso apartar todo lo posible del pensamiento las ideas de la escritura y la lectura; no en el sentido de que a aquellas épocas les haya faltado la escritura, sino en el sentido de que ésta servía sólo al artista oral, el cual se presentaba ante el público como recitador o como rapsoda.¹⁰

⁶ *Geschichte der griechischen Literatur* (GGL), KGW, II/5, 7 [Trad. esp.: *Historia de la literatura griega* (HLG), en Nietzsche, F., *Obras completas*, vol. II. *Escritos Filológicos*, Tecnos, Madrid, 2013, p. 591].

⁷ [“Hubo en él genio, entendimiento profundo, memoria, conocimientos literarios, previsión, actividad infatigable”]. Cicerón, *Philippicae*, II, 116. [Trad. esp.: Marco Tulio Cicerón, *Filípicas*, Planeta, Barcelona, 1994, p. 70].

⁸ Codex Vaticanus Basilicanus (H25(V)), siglos 8-9.

⁹ GGL, KGW, II/5, 9: adnotatio para I. La palabra literatura [HLG, en Nietzsche, F., *ob. cit.*, p. 592].

¹⁰ GGL, KGW, II/5, 7 [*Íbid.*, p. 591].



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Con esta paradoja de una literatura que subsiste sin *litterae* surge una serie de contradicciones entre la cultura moderna y la antigua: una tradición escrita frente a una tradición oral, el lector frente al oyente, los escritores frente a los artistas lingüísticos, el leer y el escribir frente al hablar, cantar, escuchar. No está en juego solamente el empleo de una palabra en lugar de la otra sino, en fin, la legitimidad de los intentos de aproximarse a la antigüedad por parte de la modernidad. No es suficiente con denominar las cosas de un modo diferente; ante todo hay un problema cultural. Si la palabra falta, falta también la cosa. Nietzsche intenta acuñar una nueva palabra para nombrar esta “literatura” antigua que nace, se desarrolla y se transmite desde el suelo de la oralidad. Sin embargo, no encuentra nada mejor que una perífrasis (“obra de arte del lenguaje”), que describe un fenómeno sin poder identificarlo.

Puede hablarse de un fenómeno de *degeneración* cuando toda una literatura se convierte en *literatura de lectura*, nosotros, sin embargo, vivimos en una degeneración así, y aplicamos, por eso, muchos criterios y presupuestos erróneos a la historia griega; de la cual, por desgracia, sólo nos quedan obras destinadas a la lectura.¹¹

En el caso de una literatura que pierde sus lugares de representación orales y se transforma en una literatura “pura”, transmitida por medio de la escritura, hablar de una degeneración no es, en el panorama cultural alemán del siglo XIX, una tesis original. Ya desde la época de Herder y luego en los estudios lingüísticos de los hermanos Grimm, los investigadores del lenguaje estaban persuadidos de que la fijación de un lenguaje en una gramática estructurada –lo cual sólo es posible si existe previamente una literatura establecida y consagrada por escrito– provoca un debilitamiento de las dinámicas internas de desarrollo, normalmente muy vívidas, de los lenguajes orales.¹²

¹¹ *Íbid.*

¹² La tesis según la cual el lenguaje, mediante su fijación escrita y su restricción en el seno de las estructuras gramaticales y sintácticas, sufre la degeneración y la esclerotización de sus fuentes internas de configuración, es considerada por Nietzsche en las lecciones sobre gramática latina (*Lateinische Grammatik*, KGW, II, 2, pp. 187-188). Allí el autor discute las tesis sobre el origen del lenguaje de Immanuel Kant, Johann Gottfried Herder, Friedrich Schelling y los hermanos Grimm, todas las cuales había podido conocer gracias a la mediación del libro de Eduard von Hartmann *Die Philosophie des Unbewussten* [La filosofía del inconsciente], Karl Duncker's Verlag, Berlín, 1869.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

De igual manera que el viejo error de la gramática era partir de las letras y no de los sonidos, así también el viejo error de la historia de la literatura es pensar, en primer término, en el ámbito escrito de un pueblo y no en el ámbito oral artísticamente hablando, es decir, proceder a partir de una época en la que la obra de arte lingüística es gozada sólo por el lector.¹³

Más que de la “muerte” de la literatura y de su fuerza mitopoiética, que había causado el cambio en las condiciones del desarrollo literario, Nietzsche parece referirse aquí al desvío respecto a cualquier tipo específico de sensibilidad, que permitía el placer y la praxis del arte del lenguaje antes de la propagación de la escritura y el establecimiento de un canon literario. No solamente las condiciones de la génesis de una literatura son hoy totalmente distintas, sino que también el modo de su percepción física y sensible les impide a los hombres modernos sentir y comprender profundamente sus fenómenos literarios como a los hombres antiguos.

Oralidad: un arca de Homero

El embotamiento (entendido como la sordera selectiva y dirigida), la desensibilización de los sentidos del hombre moderno es la causa del prejuicio, de las normas y los presupuestos que el filólogo lleva consigo en su estudio del mundo griego. Un claro ejemplo de esto es, en opinión de Nietzsche, la famosa “cuestión homérica”. “Cuántos esfuerzos cuesta no considerar a Homero como un producto literario”.¹⁴ Al filólogo clásico Friedrich August Wolf, famoso autor de los *Prolegomena ad Homerum* (1795) y quien era tenido en alta estima por su inteligencia, intuición, honestidad científica y rigor crítico, lo acusa Nietzsche de haber medido los poemas homéricos según las falsas normas del sentir moderno. Su etnocentrismo habría conducido a Wolf a plantear falsas preguntas acerca de los poemas. Un problema le parece a Wolf irresoluble: el problema de la composición de la compleja maquinaria narrativa de los poemas. Unas tan largas y exigentes obras suscitan dos dificultades sustanciales. El primer problema, el de la escritura, podría expresarse del siguiente modo: ¿cómo pudo

¹³ GGL, KGW, II/5, 7 [Íbid.].

¹⁴ *Enzyklopädie der klassischen Philologie* (EkP), KGW, II/3, p. 373. [“Enciclopedia de la filología clásica” (EFC), en Nietzsche, F., *Obras completas*, vol. II, ed. cit., p. 302].



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

componerse y pronunciarse una epopeya semejante, en una época en la cual la escritura, si bien ya existía, todavía no se hallaba difundida? ¿Cómo podemos imaginarnos un “Homero escritor”?

El segundo problema concierne a la audiencia de los poemas. La formulación de este segundo problema la brindó directamente el propio F. A. Wolf:

No había público alguno que pudiera aprehender como totalidad un poema tan extenso y planificado». «No puedo explicarme cómo a Homero se le pudo ocurrir componer una obra tan larga y tan complicada si no tenía lectores». Ahora bien, entonces no había lectores. Luego: «Si Homero, aun armado con ese exceso de memoria, fuerza, voz y visión de conjunto, hubiera compuesto y recitado la *Iliada* y la *Odisea* en las proporciones en que hoy las poseemos, puede decirse que, dada la falta de recursos literarios, entonces aquéllas podrían compararse a un gran barco construido en la infancia del arte náutico, tierra adentro, por alguien carente de toda clase de instrumentos, con el fin de lanzarlo después al agua para ver si podía navegar.¹⁵

Esta maravillosa imagen de una nueva arca de Noé, que se encuentra en medio de la tierra firme y se opone en su imposible existencia a la indignación o a la risa, podría no obstante ser dirigida ella misma contra la argumentación de Wolf. Bastaría con recordar lo que les sucedió a quienes se reían del arca de Noé y no comprendían su utilidad. Wolf parte del supuesto de que tanto la idea de un autor genial con una memoria extraordinaria y una enorme inspiración como la de una audiencia muy sabia y paciente son dos quimeras, y su imposibilidad es una evidencia inmediata de la

¹⁵ GGL, KGW, II/5, 40, p. 294 [HLG, en *ob. cit.*, p. 772]. La cita no está tomada directamente de los *Prolegomena* de Wolf, que sólo tardíamente serían traducidos al alemán (Wolf, F. A., *Prolegomena zu Homer*, Reclam, Leipzig, 1908) y que, por lo tanto, Nietzsche sólo podía conocer en latín. Las citas de Wolf en las *Lecciones sobre historia de la literatura griega*, así como los párrafos que comentan estas citas, son de hecho largos extractos de Frederick Nutzhorn, *Die Entstehungsweise der homerischen Gedichte* [El modo de la génesis de los poemas homéricos], Teubner, Leipzig, 1869 (esta cita en especial se encuentra en la página 83). Así, la tesis presentada es la tesis de Nutzhorn, pero numerosas intervenciones directas nos permiten inferir que Nietzsche estaba en su mayor parte de acuerdo con ella. Posteriormente encontramos extractos de Nutzhorn dos veces más en estas lecciones (en la p. 40 y en la 294) y en ambos casos se trata de los mismos largos pasajes sobre Homero: Nietzsche los parafrasea y los intercala con sus observaciones personales, de manera tal que estos extractos se convierten casi en parte de su argumentación y de su conclusión. La cita original de Wolf en latín dice: “Id Homerus efficere non potuisset decem linguis, ferrea voce et aeneis lateribus (...) Quid? quod, si forte his instructus, unus in saeculo suo, Iliada et Odysseam hoc tenore pertexuisset, in ceterarum opportunitatum penuria símiles illae fuissent ingenti navigio, quod quis in prima ruditate navigationis fabricatus in loco mediterraneo, machinis et phalangis ad protrudendum, atque adeo mari careret, in quo experimentum suae artis capere” (Wolf, F. A., *Prolegomena ad Homerum: sive de operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione*, Halle, 1795, XXVI, 112, p. 67).



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

inconsistencia de la tesis de la unidad de las poesías homéricas. Seguramente nadie podía escuchar semejantes poesías desde el comienzo hasta el final, así como tampoco nadie podría concebirlas en su forma actual. Por lo tanto, sólo podríamos negar su unidad.

Es decir, ¿cómo es posible que a alguien se le ocurriera componer un todo semejante cuando sus oyentes sólo podían captar trozos y detalles de él? Wolf opina: la unidad es, por principio, imposible, y si a nosotros nos parece percibir una unidad en la composición de ambos poemas, es que nos dejamos guiar por la apariencia. Lo mismo quiso probar mástarde Lachmann: que la composición es sólo apariencia, es decir, error y prejuicio, y que, para el observador crítico, todo se disuelve en trozos diversos.¹⁶

Nietzsche propone aquí un experimento mental que puede invertir esta última pregunta. Intentemos por una vez no dudar desde el primer momento de las poesías. Ya que tan largas y complejas poesías existen, imaginémonos que alguien las redactó. Y si alguien las redactó en esta forma, deberíamos imaginarnos también que hubo una audiencia que podía escucharlas. De la pregunta por la audiencia proviene entonces la evidencia de la unidad de las poesías homéricas:

(...) durante las largas veladas en el atrio real había tiempo bastante para recitar, incluso, la más extensa epopeya. Más tarde, con la desaparición de la monarquía, la epopeya perdió su público natural, aquellos oyentes tranquilos y sedentarios que durante semanas enteras podían seguir a un recitador porque éste vivía con ellos. Posteriormente surge el rapsoda, que se presenta ante la navi^yupic; [asamblea del pueblo reunida para una fiesta solemne] y tan sólo recita un trozo de poesía; ahora ya no se componen *Ilíadas* con una composición unitaria, los rapsodas no son capaces de retener la *Ilíada* y la *Odisea* como una unidad y prefieren trozos que pueden recitarse de una vez y con efectos seguros.¹⁷

Para una psicología del autor

Con todo, Wolf estaba en lo cierto cuando había reconocido en el problema del público el acceso a la cuestión homérica. ¿Qué público para qué obra de arte? Esta es la

¹⁶ GGL, KGW, II/5, 40, p. 294 [*Ibid.*, pp. 772-773] (Nutzhorn, F., *Die Entstehungsweise*, ob. cit., p. 84).

¹⁷ GGL, KGW, II/5, 36, p. 294 [*Ibid.*].



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

pregunta que Nietzsche se plantea en las lecciones de Basilea. Pero, a decir verdad, esta pregunta está siempre presente en su trabajo, y la dirigirá luego incluso hacia sí mismo, por ejemplo, en los *nuevos prefacios*. ¿En qué público piensa un autor cuando escribe? ¿Qué público es el apropiado para su obra? La concepción, pero también la recepción de una obra, son muy distintas dependiendo del público que el autor se ha imaginado. Entre un público para la lectura y otro para la escucha de una obra determinada, cambian las intenciones de los medios de expresión elegidos por el autor, pero también el tipo de atención y reacción del público.

Los escritores que escriben para el lector piensan en un público ideal que, unas veces, es éste, otras, aquél, y que puede aparecer durante mucho tiempo después de la muerte del autor. Esto es lo propiamente sugestivo en la tarea del escritor, el stimulus [aguijón], sin el cual nadie se esfuerza –¡piénsese en los periodistas!: una enorme posibilidad de influir, y de influir a título póstumo. Por la misma razón se siente lástima por los mimos, destinados sólo al momento; un arte que no tiene posteridad.¹⁸

Con una clara conciencia de lo que hoy llamaríamos una psicología del autor, Nietzsche se pregunta por el tipo de proyección con que el autor mismo se lanza a la literatura moderna, y por aquello que le podría corresponder en relación a la literatura antigua. Recordemos lo que escribe Nietzsche en *Humano, demasiado humano*:

El libro devenido casi hombre. A todo escritor le vuelve siempre a sorprender de nuevo cómo el libro, tan pronto se ha desprendido de él, sigue viviendo para sí una vida propia; se le antoja como si una parte de un insecto se hubiese separado y en lo sucesivo siguiese su propio camino. Tal vez lo olvide casi por entero, tal vez se eleve por encima de las opiniones vertidas en él, tal vez incluso ya no lo comprenda y haya perdido aquellas alas con que volaba cuando concibió ese libro; mientras tanto, éste se busca sus lectores, inflama vidas, hace feliz, espanta, engendra nuevas obras, se convierte en alma de proyectos y acciones; en una palabra, vive como un ser dotado de espíritu y alma, y, sin embargo, no es un hombre.¹⁹

¹⁸ GGL, KGW, II/5, pp. 277-278 [HLG, ed. cit., p.763].

¹⁹ MA I 208, KGW, IV, 2, p. 173 (KSA, 2, p. 171) [Trad. esp.: *Humano, demasiado humano I*, ob. cit., p. 139].



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

El escritor moderno tiene en efecto una relación íntima con su obra (una especie de relación padre-hijo, de hecho), pero ningún control sobre su impacto ulterior, y puede sólo imaginarse su lector ideal, a fin de intentar llegar a él más allá del espacio y el tiempo.

Pero al autor antiguo, el poeta, Nietzsche lo compara con el mimo: una figura anónima cuya individualidad no se separa nunca de la obra. Sus composiciones son improvisadas, únicas, concebidas y ejecutadas para una ocasión enteramente determinada y delimitada, sin pretensiones de una posteridad situada fuera de su alcance. Mientras que el lector de una novela posiblemente no sepa nada del autor, de su tiempo, del contexto de su obra, el espectador antiguo estaba profundamente ligado al contexto en el cual disfrutaba de la obra. Si el lector moderno es curioso y le gusta dejarse sorprender, el oyente antiguo no esperaba nada en absoluto nuevo en el nivel de la acción. Una acción demasiado complicada, un giro inesperado distraían la atención. Además, el autor y su público eran muy cercanos entre sí: todos son ciudadanos de la polis, están *entre pares*. Saben suficientemente qué puede esperar el uno del otro. La ejecución de una obra necesita de su concurrencia: el autor corresponde a las expectativas de su público y el público reconoce en la obra a su autor, al que busca. Esta coincidencia entre autor y obra de arte tiene lugar en el marco de una ocasión determinada: la fiesta, el *simposio*, la campaña de guerra. Se trata siempre de un contexto tradicional fuertemente codificado, que presupone una distancia entre el autor y el público en tanto que personas individuales, pero al mismo tiempo representa la única posibilidad de que ambos hablen uno y el mismo lenguaje.

Medidas según los parámetros modernos, las antiguas obras griegas que no fueron trasladadas a la escritura parecen ser fenómenos efímeros.

Si, hablando en el sentido más estricto, tan sólo se hubieran compuesto obras para una sola ocasión y para un público perfectamente determinado, si la literatura no hubiera tenido carácter monumental, sino sólo momentáneo, si siempre hubiera sucedido como con las hojas en el bosque, que tienen que desaparecer para dejar sitio a otras nuevas, es seguro que no se nos hubiera conservado nada de los escritores griegos y que apenas sabríamos algo de ellos.²⁰

²⁰ GGL, KGW, II/5, p. 296 [HLG, ed. cit., p. 773].



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Y esto también es en parte cierto. Tal como Nietzsche nos recuerda, mucho se ha perdido.²¹ Si bien miles de obras de la antigüedad nos han sido transmitidas, estas constituyen sólo una pequeña parte en comparación con aquellas obras que, por diversas razones, han desaparecido (las de poetas locales, las que se perdieron en las guerras, las que fueron simplemente olvidadas u omitidas en un canon).

“Más blanca que un mármol de Paros”. Sobre el valor y el efecto de la poesía

A pesar de su carácter ocasional e innegablemente efímero, la poesía antigua era apreciada en tanto que “duradera como el mármol”.²² Con esta expresión, Simónides y Píndaro aludían al carácter monumental de una obra poética, por ejemplo un himno. Así como el triunfador de la olimpiada se dejaba esculpir una estatua de sí mismo en el más preciosa mármol, del mismo modo podían los epinicios, que describían la victoria, el hogar, la estirpe, la polis de los atletas o su semejanza con los dioses, reclamar para sí un valor monumental. Por lo demás, el premio era el mismo, ya sea que alguien se hiciera fabricar una estatua de sí mismo o bien se dejase dedicar una poesía. Más aún: el mármol se puede grabar. Ya entonces estaban difundidos los escritos en mármol, que debían recordar acontecimientos importantes. El epígrafe de Píndaro de hecho nos dice bastante de la concepción de la poesía en la antigüedad. Un himno, una canción, incluso sin ser transcritos, valían más todavía cuando eran grabados permanentemente en el mármol.

Si en Grecia la palabra es duradera como el mármol, en el cual se graba una inscripción, ¿cuál es entonces el estatus de la palabra y de la escritura? La cultura moderna es impensable sin la escritura, sin la práctica de leer y escribir. Sobre su base

²¹ Sobre el *fatum libellorum* [“providencia de los libros”], véase también PHG, KSA, I, p. 811 [Trad. esp.: *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Valdemar, Madrid, 2003, p. 41]; VPP, KGW, II/4, p. 214 [Los filósofos preplatónicos, Trotta, Madrid, 2003, p. 20]. Este dicho proviene de Terenciano Mauro, *De litteris, De syllabis, De Metris*, 1286: “pro captu lectoris habent sus fata libelli”.

²² GGL, KGW, II/5, p. 293 [HLG, ed. cit., p. 772]. La metáfora del mármol, que debió indicar la monumentalidad de la poesía, fue introducida primeramente por Simónides, y más tarde también la tomó prestada Píndaro (*Nemeas*, IV, 80) [Trad.: Píndaro, *Nemeas*, en *Odas y Fragmentos*, Gredos, Madrid, 1984, p. 235].



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

se apoya no solamente nuestra creatividad literaria y nuestra vida cotidiana (los acuerdos, las comunicaciones, etc.), sino también nuestra formación entera. Aprendemos a partir de los libros. La cultura moderna es, según una definición del propio Nietzsche, una cultura altamente literaria, una cultura basada en los libros y desarrollada por medio de libros. Imaginémonos un erudito que estuviera encerrado en una habitación completamente desprovista de libros. Su autonomía sería mucho menor que la performatividad que puede lograr cuando se sienta en su biblioteca (o cuando, alternativamente a ello, quien investiga sobre Nietzsche prende su computadora: se vería entonces qué poco consigue recordar con precisión un fragmento de Nietzsche sin la ayuda de un lema de búsqueda). Los libros (las computadoras) son la memoria del hombre moderno. La utilización masiva de la escritura en el ámbito cultural le ha permitido al hombre multiplicar su conocimiento, acumularlo, de modo tal que ahora puede tomar una parte de ese conocimiento y encaminarse más rápida y fácilmente en la dirección de su desarrollo.

En cambio, la cultura antigua no se fundaba en el estudio de los textos, en el aprendizaje a través de los libros. No es que faltara la escritura, pero sólo tenía un uso limitado y periférico. Incluso sin las innegables ventajas mnemotécnicas de la escritura, los hombres de la antigüedad podían dominar grandes cantidades de información. Basta con pensar en las epopeyas homéricas. La atención estaba más alerta, más entrenada y extendida; estaba arraigado el hábito de escuchar, la memoria era elástica.

En épocas en las que se vive todavía bajo el signo del sonido, tiene que sentirse repugnancia por lo escrito: resulta muy difícil la lectura, mientras que lo oído, lo expresado oralmente, se entiende con facilidad.²³

Si Platón, en su *Fedro*, acusa a la escritura (en la narración del mito de Theuth) de haber vuelto perezosa a la memoria, al hacer más liviana su tarea, Nietzsche va todavía más lejos: para un pueblo que vive en el sonido, la escritura debió presentársele como una complicación inútil. En las antípodas de ello, en nuestros días el hombre, si no puede seguir un discurso, pregunta en voz alta por el texto.

²³ GGL, KGW, II/5, p. 280 [HLG, ed. cit., p. 764].



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Por lo tanto, si el historiador moderno se dirige a los textos de los antiguos, debe abandonar todos esos hábitos y prejuicios suyos ligados al medio exclusivo de su comunicación, el texto escrito. Pero aquí nos encontramos de nuevo frente a una paradoja:

Teniendo en cuenta que la transmisión consiste comúnmente en la escritura, nos es preciso aprender nuevamente a leer, pues hemos desaprendido a hacerlo a causa de la hegemonía de la letra impresa. A este respecto, es fundamental reconocer que, para la literatura antigua, la lectura sólo era un sucedáneo o un recuerdo. Por ejemplo, las tragedias no eran dramas destinados a ser leídos.²⁴

En *El drama musical griego*, uno de los escritos preparatorios para *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche afirma provocadoramente que Sófocles y Esquilo, los grandes poetas trágicos, sólo nos son conocidos como “libretistas”.²⁵ Con ello alude al *Libretto d’Opera*, el texto más bien modesto en términos cualitativos en que se basan las grandes obras maestras de la ópera, especialmente la italiana. Intentemos imaginarnos qué había de significar la exigencia de que una ópera de Puccini se juzgase sólo según su libreto. Los melómanos entenderán exactamente lo que aquí está supuesto.

Si nosotros los modernos somos capaces de disfrutar meramente un cinco por ciento de los grandes autores del pasado, de la inabarcable herencia literaria de la antigüedad (es aproximadamente este porcentaje lo que del valor artístico de una ópera de Puccini se puede atribuir al libreto), entonces del noventa y cinco por ciento restante no sólo se ha perdido el recuerdo, sino también la sensibilidad para percibir su riqueza. La obra de arte del lenguaje era en Grecia una composición de música, palabras y a menudo también danza. Estas artes estaban tan estrechamente conectadas que no podían sobrevivir aisladamente. Acerca de la unidad de las artes no hablaremos aquí. Este tema Nietzsche lo trata detalladamente en *El nacimiento de la tragedia*, a partir de los modelos de *El apolo vaticano* de Anselm Feuerbach (Nürnberg, 1833) y de *El arte y la revolución* y *La obra de arte del futuro* de Richard Wagner (ambos de 1849, donde el compositor utiliza el concepto de obra de arte total [“Gesamtkunstwerk”]). Sin

²⁴ EkP, KGW, II/3, p. 373 [EFC, ed. cit., p. 301-302].

²⁵ GMD, KGW, III/2, 7 (KSA, I, p. 517) [Trad.: “El drama musical griego”, en *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2007, p. 207].



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

embargo, quiero mencionar un par de elementos. Lo que de la unidad de las artes le interesa a Nietzsche en las lecciones de Basilea es, nuevamente, el punto de vista de la recepción por parte del público. En su opinión, el problema es siempre un problema de transformación en las estructuras de la percepción²⁶, que emana de una alteración de los usos en la disposición de una obra de arte. Desde la obra de arte total griega hasta el absolutismo de las artes tenemos que imaginarnos un largo desarrollo e interacción que modificó las condiciones de la obra de arte, las obras de arte mismas y su público.

El segundo elemento a tener presente es la dimensión performativa de la obra de arte antigua. En las lecciones sobre la lírica griega, Nietzsche utiliza una distinción categorial que remite a Dionisio de Tracia, a saber, la distinción entre los géneros apotelético y práctico.²⁷

Pero donde quiera que podamos observar una evolución regular de la lírica, la canción es, para servirnos de la terminología antigua, *praktiké*, es decir, ella necesita todavía de la actividad específica del recitado y no está lista cuando el poeta la ha puesto por escrito. Es que los griegos diferenciaban las artes apoteléticas de las prácticas: las obras de las primeras están terminadas por medio del acto creador del artista, a saber, la arquitectura, la escultura y la pintura. Las segundas, que primero tienen que ser representadas, son las obras de la orquesta, la poesía y la música. La lírica griega exige, por lo tanto, el recitado, y el recitado musical.²⁸

Sobre la base de esta categorización antigua se podría casi afirmar que una novela moderna, en tanto que producto final impreso, estaría más cerca de la arquitectura y la

²⁶ “Si se nos presenta la canción de un poeta con los tonos de un compositor, casi nunca llegamos al sentimiento total, sino que disfrutamos separadamente lo musical y lo poético, y no es de extrañar que la música supere por mucho a la palabra. Nos hemos acostumbrado incluso a disfrutar de dos maneras distintas, la palabra en la lectura –por lo cual no confiamos en nuestro juicio si escuchamos una poesía leída en voz alta, y preguntamos por el libro– y la música en la audición” (GL, KGW, II/2, p. 168). Luego: “en los griegos, sin embargo, palabra y música estaban tan estrechamente unidas que sin excepción uno y el mismo artista creaba ambas. Por lo demás, esto no tiene nada de extraordinario: pensemos en los trovadores, los juglares, incluso en los abundantes maestros cantores” (GL, KGW, II/2, p. 108) [Trad. nuestra].

²⁷ Dionisio de Tracia, el alejandrino, siglo II a.C. La distinción entre ambas categorías muy probablemente la conociera Nietzsche a partir de Westphal, R./Rossbach, A., *Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten* [La métrica de los griegos en unión con las restantes artes musicales], Teubner, Leipzig, 1867-1868, vol. I, pp. 3-7. También es posible que estuviera familiarizado directamente con la obra de Dionisio de Tracia (*Tékhnē Grammatikē* [Ars grammatica]), que había sido publicada en Immanuel Becker, *Anectoda graeca*, Reimarus, Berlin, 1816, vol. II, pp. 653 ss.

²⁸ GL, KGW, II/2, pp. 107-108 [Trad. nuestra].



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

escultura que su precursor griego, el poema épico. En Grecia no existía ninguna poesía fuera de su recitado. Si una poesía se escribía, se podía decir por lo menos que, en la medida en que nadie la leyerá, ella quedaba sin efecto. De hecho, Nietzsche nos dice más que esto. Una poesía no está terminada en tanto que no haya alcanzado su última fase, la de la recitación y la representación ante un público. Antes de esta fase performativa final, ella sigue siendo “palabra muerta”.

Entre dioses y hombres: poesía oracular

La poesía, en especial la lírica, la unidad primordial de palabra y música, es, afirma Nietzsche, el arte más antiguo. Muy lejos de la consideración actual de las artes como entretenimiento, el griego ve en la poesía un fenómeno con un significado de primer orden para la vida en la *polis*, un fenómeno que tiene una fuerza civilizatoria y que por este motivo tiene que ser controlada y subordinada a una legislación. De la mitología griega escoge Nietzsche numerosos ejemplos de un efecto casi mágico sobre las almas, atribuido a la figura mítica del cantante²⁹, y también del tiempo histórico cita testimonios de la presencia de la música y del canto caracterizados por sus fines reconciliatorios y sus extraordinarios efectos en determinados momentos importantes. Las murallas de Tebas fueron construidas gracias al sonido mágico de la lira de Anfión y destruidos mediante el sonido de la flauta de Alejandro Magno, como ya antes los largos muros de El Pireo lo habían sido por parte del general espartano Lisandro. De Empédocles se transmite que con su canto había sanado a un poseído, así como Damón a un joven que sufría mal de amores. Son bien conocidas las prácticas de los coribantes, que a través de la música y la danza curaban enfermedades físicas. El mejor ejemplo de esto, mencionado varias veces por Nietzsche, es el del poeta Terpandro, que resolvió una rebelión en Esparta estableciendo un nuevo reglamento musical.³⁰

Los fundamentos de esta concepción “activa”, casi “mágica” de la poesía se hallan en su relación originaria con el culto de los dioses. Es decir, el nacimiento de la poesía

²⁹ Como por ejemplo en el mito de Orfeo y Arión.

³⁰ GGL, KGW, II/5, p. 285 [HLG, ed. cit., p. 767].



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

puede considerarse como el resultado de la observación de la eficacia de la música y especialmente del ritmo en el ámbito religioso. Según Nietzsche, el uso de la música y el ritmo en el culto tenía objetivos mágicos y reconciliatorios, que se fundaban en la observancia de los efectos del ritmo sobre los hombres. Se estaba convencido de que estos mismos efectos podían ejercerse también sobre los dioses. Se aceptaban cuatro tipos de estos efectos: 1) un efecto obligatorio (“se cree poder obligar a los dioses con la música, de la misma manera que el hombre se siente impelido por ella”); 2) un efecto de “descarga” (“se cree poder purificarlos y descargarlos de sus afectos demasiado violentos”); 3) un efecto mnemotécnico (“se les graban más profundamente los ruegos de los hombres si éstos se les formulan rítmicamente: se trata de un medio mnemónico”); y 4) un efecto comunicativo (“Se cree poder hablar con ellos con mayor claridad a través de las grandes distancias.”).³¹

Estos cuatro efectos del ritmo, que Nietzsche examina en las lecciones sobre la *Historia de la literatura griega* pero también en *La ciencia jovial*, los he analizado en detalle en otro lugar.³² En este caso me quiero concentrar en algunos de los aspectos que mejor muestran, en las lecciones de Basilea, el significado de esta fenomenología del ritmo en conexión con el problema oralidad/escritura. El efecto más importante para nuestra discusión es el tercero, el efecto mnemotécnico. Ya hemos mencionado cuán importante era la memoria para el poeta, por ejemplo, en Homero. La memoria es la principal fuerza del poeta, que debió dominar una ingente cantidad de materiales y motivos sin la ayuda de la escritura. No obstante, en la presente cita la perspectiva mnemotécnica es invertida. Ahora es la estructura poética misma, organizada métrica y rítmicamente, la que permite recordar mejor una participación. También en el caso de la epopeya, la estructura rítmica de aquella fórmula poética que está en su base es lo que

³¹ GGL, KGW, II/5, p. 284 [*Ibid.*]; con interesantes variantes FW, 84 (KSA 3, p. 440) [Trad. esp.: *La ciencia jovial*, Monte Ávila, Caracas, 1994, p. 84].

³² Santini, C., “Nietzsche et la rythmique grecque. Une approche philologique et anthropologique” [“Nietzsche y la rítmica griega. Una aproximación filológica y antropológica”], en *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, 40, 2016, pp. 113-142.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

permite aprender de memoria incluso el poema épico más largo. La memoria es una cuestión de la forma, de la estructura rítmica que la recitación dirige y facilita.³³

También es interesante para nuestro estudio la mención del primer efecto del ritmo, el efecto obligatorio, que se basa en la consideración psicológica según la cual el cuerpo tiene una tendencia a imitar y ajustarse a un ritmo, o que por lo menos padece una forma de desequilibrio que puede remediarse rítmicamente.³⁴ La forma más antigua de la poesía en el marco del culto, el himno, en realidad no es otra cosa que un rezo, una manera de comunicarse con los dioses (cuarto efecto) y solicitar algo de ellos. El ritmo en la música del himno actúa por lo tanto como un ejercicio mnemotécnico (tercer efecto), como un reforzamiento para que el rezo alcance más fácilmente el objetivo de la comunicación con el dios y su escucha. Así, por medio del rezo puesto en ritmo la divinidad no es simplemente convencida o persuadida, sino verdaderamente seducida, obligada y físicamente forzada (primer efecto) a prestar su oído a los hombres y brindarles su ayuda. Según Nietzsche, los griegos inventaron la poesía para reforzar, por los efectos del ritmo sobre la palabra, el efecto ya existente de la palabra en los acontecimientos, incluso en el caso de los eventos ordinarios. La poesía es entonces un fortalecimiento de la palabra hablada.

La prioridad axiológica de la palabra hablada es evidente en todas las fases de la tradición poética de la antigüedad. El culto nos brinda otra prueba de esta posición central que ocupan las palabras habladas, la cual, paradójicamente, se hace visible en la escritura misma. En un interesante texto de las lecciones de Basilea, Nietzsche discute algunas tesis del famoso manual de *Historia de la literatura* de Theodor Bergk. Bergk trata ahí de los primeros testimonios de la escritura en Grecia, esto es, en Delfos, donde los sacerdotes anotaban en tablas los proverbios en hexámetros del oráculo y los conservaban en el depósito del templo. En opinión de Bergk, esta práctica fue suprimida

³³ En este mismo sentido, si bien de un modo completamente independiente de Nietzsche, prosiguió la investigación Milman Parry cincuenta años más tarde, llegando a resultados asombrosos para el estudio de la fraseología de los poemas homéricos. Véase Parry, M., *L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, (Thèse), 1928; Parry, Adam (eds.), *The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Clarendon Press, Oxford, 1971.

³⁴ Cf. Helmholtz, H. von, *Die Lehre von Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* [La doctrina de los sentimientos sonoros como fundamento fisiológico para una teoría de la música], Vieweg, Braunschweig, 1863.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

en la lengua griega misma, y fijada en aquella fórmula específica que normalmente se empleaba para introducir las sentencias del oráculo: Απόλλων εχρη. “Bergk ha interpretado Απόλλων εχρη [Apolo profetizaba (o vaticinaba)] como «rayó», «escribió» (emparentado con χράω [raspar, desollar]”.³⁵ Nietzsche toma parte en este debate al corregir la hipótesis de Bergk de una manera que, no obstante, lo conduce en la dirección de sus propios intereses.

Originariamente el oráculo es, más bien, un determinar, un forzar el futuro: σημεία [señales (también signos escritos)] τέρατα [señales, portentos] ejercen un poder mágico sobre el futuro. Hacerse profetizar el destino es, originariamente, «hacerse determinar el futuro»; es decir, χράω pronunciado por el dios. (Transformación del significado «tocar», «acercarse al cuerpo», «urgir», «instar», «obligar», χρή significa «se me insta a que yo», «Apolo obliga, determina, que esto y esto suceda»).³⁶

A partir de esto, la celebridad del oráculo podría explicarse del siguiente modo: él podía no solamente vaticinar el futuro sino también determinarlo, influenciarlo. Podía incluso producir el futuro que vaticinaba. Nuevamente es la palabra hablada la portadora de una fuerza casi mágica, que primero se refuerza mediante la forma poética y luego mediante la fijación por escrito. Dado que las sentencias del oráculo contienen palabras poderosas y peligrosas, era aconsejable anotarlas debidamente y fijar su contenido.

En la modernidad: ¿conducir el vehículo o ir a pie?

Como última etapa nos resta discutir cómo se da el tránsito desde una cultura que era capaz de sumirse en el sonido y que tenía en la poesía su principal medio de comunicación, hacia una cultura literaria como la moderna, que emplea la prosa y relega al margen a la poesía. Algunos momentos de esta transición de la oralidad a la escritura, o, mejor dicho, de una cultura oral a una cultura literaria, se revelan ya en Grecia. En este sentido se orientan las investigaciones de famosos teóricos del siglo XX. En *Orality and Literacy*, la obra de Walter Jackson Ong de 1982, así como en numerosos estudios

³⁵ GGL, KGW, II/5, p. 281 [HGL, ed. cit., p. 765]. La cita de Bergk proviene de Bergk, Th., *Griechische Literaturgeschichte*, Weidmann, Berlin, 1872, Vol. I, p. 334, nota al pie 53.

³⁶ GGL, KGW, II/5, p. 281 [*Ibid.*].



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

de Eric Havelock³⁷, se habla una y otra vez tanto de la aparición en Grecia de una formación literaria como de una crisis, una revolución o una cesura de la oralidad. Estas palabras “fuertes”, sin embargo, no son del todo confiables. Tal como los propios autores mencionados reconocen, semejante terminología vale sólo ‘en principio’ para la transición desde una oralidad *pura* a una *pura* literalidad. De hecho, este proceso ocurre sólo gradualmente, e incluso en nuestra época no puede decirse que se haya terminado todavía.

Se podría considerar a Friedrich Nietzsche un pionero de estos estudios. Pero su tesis es más radical que la de Ong y Havelock. En opinión de Nietzsche, a pesar de un evidente y constante desarrollo en la dirección de un uso cada vez más exclusivo de la escritura, aquel tránsito hacia una civilización literaria, que asienta la cultura, la formación y la comunicación en el medio de la escritura, nunca se realizó en la antigüedad. En todos los ámbitos de la literatura en los que se estableció la escritura –en la historia, en la literatura filosófica, en la retórica, etc.–, la oralidad tenía siempre una prioridad absoluta. Para tomar sólo un ejemplo macroscópico de ello: estos textos eran leídos en voz alta. Hay entonces un tránsito desde un *recitado* [*Vortragen*] originario, en el que todos los géneros poéticos estaban juntos, a una *lectura en voz alta* [*Vorlesen*], habitual en la Academia y en las escuelas de retórica, pero no una simple e íntima *lectura* [*Lesen*].

Sólo en una ocasión produjo Grecia una pura prosa artística, concebida y compuesta, según Nietzsche, solamente para la lectura: la prosa isocrática. Pero incluso en este caso son los elementos rítmicos los que hacen extremadamente fácil de retener esta elegante prosa. Recordemos que Nietzsche, al hablar de la incompatibilidad entre el oyente *moderno* y la constitución oral de la obra de arte antigua, se vale de la metáfora del *Libretto*. Otra metáfora muy importante utilizada por él es la de la partitura. Dado

³⁷ Havelock, E., *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences* [La revolución literaria en Grecia y sus consecuencias culturales], Princeton University Press, New Jersey, 1981; del mismo autor, *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present* [La musa aprende a escribir: reflexiones sobre oralidad y literalidad desde la antigüedad hasta el presente], Yale University Press, New Haven, 1986; Ong, W. J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* [Oralidad y literalidad: la tecnologización de la palabra], Methuen & Co., London, 1982; Lord, A., *The Singer of Tales* [El cantor de historias], Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1960.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

que un texto antiguo es, en la forma de su transmisión escrita, un sustituto del complejo sonoro de la obra cantada o recitada, el filólogo debería aprender a leer entre las líneas de este texto la textura musical originaria. El hombre moderno, al enfrentarse a los textos antiguos, es como un analfabeto musical ante una partitura. ¿Qué pasaría si ante la partitura se colocara no a un analfabeto sino a un director de orquesta?

Por el contrario, cuando surge entre los griegos una prosa artística destinada a lectores (desde Isócrates), el lector es sólo el oyente sublimado, el que sabe oír con extraordinaria agudeza, el que no pasa nada por alto, el que examina todo con sumo cuidado. Ante sus oídos suena verdaderamente el texto, no se trata sólo de símbolos para los conceptos y el aprendizaje; es decir, algo semejante a lo que ocurre ahora cuando un músico lee una partitura, ante el que también se halla presente el entero sonido modificado, y que, en determinadas ocasiones, puede juzgar una obra leyéndola, mejor que si realmente la escuchara.³⁸

Si quisiéramos hablar de una verdadera revolución en la antigua Grecia, poco hemos de buscarla en la relación entre oralidad y escritura. La encontramos más bien en la compleja transición de la poesía a la prosa. La poesía es la más antigua forma literaria en Grecia, pero de ningún modo por ello una forma “primitiva” o “simple”, sino una construcción compleja, que incluye diferentes métricas, dialectos, estructuras rítmicas complicadas, reglas internas y externas pertenecientes a los distintos géneros poéticos, normas formales y restricciones no escritas. Si la poesía refuerza artísticamente la palabra escrita, por ejemplo, en el contexto del culto, lo logra gracias al añadido de dificultades, al establecimiento de una disciplina. En efecto, la poesía costaba más trabajo que el habla ordinaria, y ello es digno de atención ya que normalmente, si quisiéramos calcular utilitariamente, no habríamos de preferir justamente aquello que cuesta más trabajo. De hecho, encontramos rastros de este juicio ya en la antigüedad. Los griegos llamaban a la prosa πεζός λόγος, es decir, la conversación que va a pie, mientras que la poesía se asociaba con la metáfora del carro³⁹, en Píndaro con el carro de las musas (άρμα Μοισάν).

³⁸ GGL, KGW, II/5, p. 280 [HLG, p. 764].

³⁹ Estas metáforas, que fueron introducidas explícitamente con estos significados por Elio Arístides en su *Discurso a Serapis*, ya eran habituales desde mucho antes.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Nietzsche sigue nuevamente el análisis de Theodor Bergk de la historia de esta metáfora del carro en Grecia. Bergk presenta la contundente hipótesis de que la metáfora ya se lee en Homero. Homero describe el comienzo del canto del aedo en la *Odisea* (VIII, 500) con las palabras ἐνθεν ἐλὼν, que se traducen habitualmente como “partiendo de allí en vehículo”. Bergk afirma que ἐνθεν deriva de ἐνθαυεω, que literalmente significa “conducir el vehículo”, mientras que la interpretación hoy aceptada vuelve a ἐλὼν (como a αἰνέω, “tomar”, “partir”). La *lectura* hoy aceptada lo traduciría también como “hacer partir”, mientras que el aedo conduciría, según la *lectura* de Bergk, el “partir del carro del cantor”. Es digno de notarse cómo Nietzsche acepta esta *lectura* y prosigue este sentido. Un ejemplo más de ello. Nietzsche conecta explícitamente el famoso prólogo de *peri physeos* de Parménides con esta metáfora del carro en la poesía. En el prólogo, en efecto, se narra en forma poética cómo Parménides ascendió con un carro hasta las puertas del templo de la sabiduría. Nietzsche lee esta imagen del carro como una metáfora del prólogo mismo en general, el cual, como se sabe, fue escrito en versos y en un lenguaje altamente poético.

El devenir científico del lenguaje griego y el nacimiento de la filosofía

Pero si la forma poética cuesta más trabajo, ¿por qué se deberíamos hacernos la vida más difícil? ¿Por qué un griego debía preferir cantar en versos en lugar de simplemente hablar, enganchar el carro en lugar de ir a pie, bailar en lugar de correr? A primera vista, todo esto parece una complicación. Sin embargo, finalmente permite llegar más fácilmente a los resultados más elevados. El ritmo y la métrica de la poesía son, en este sentido, una ayuda de la memoria y un fortalecimiento, no solamente un estorbo para el lenguaje. Por lo tanto, el aparente absurdo esconde un profundo beneficio.

Visto en general, cabe preguntar: ¿podría existir algo más *útil* que el ritmo para la antigua manera supersticiosa de ser del hombre? Todo se podía hacer con él: apresurar mágicamente un trabajo, constreñir a un dios a mostrarse, a estar cerca, a escuchar; disponer para sí del futuro según su voluntad; descargar la propia alma de un exceso cualquiera (de la angustia, de la manía, de la compasión, de la sed de



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

venganza), y no sólo la propia alma sino también las de los más malignos demonios –nada se era sin el verso, con él casi se llegaba a ser un dios. Un sentimiento tan fundamental ya no se deja desarraigar completamente –e incluso actualmente, luego de un trabajo de milenios en la lucha contra tales supersticiones, también el más sabio de entre nosotros se convierte ocasionalmente en un loco del ritmo, aunque no sea más que al *sentir verdadero* un pensamiento cuando tiene una forma métrica y que desde allí surge como a través de un divino un-dos-tres.⁴⁰

La forma poética sola produce ya todo: la memoria, la inviolabilidad de la palabra ofrecida, la eficacia de la comunicación. Pero es un hecho que en determinado momento la prosa empieza a reemplazar cada vez en más ámbitos a la poesía. Platón es uno de los exponentes de este establecimiento de la prosa, quien configura un contramovimiento frente al maestro de la oralidad, el poeta. A causa de estas pérdidas graduales de los medios de expresión poéticos, la escritura obtiene posteriormente una popularidad cada vez mayor. Debido a que los recursos de la forma poética ya no están disponibles, la escritura se convierte en el instrumento de la prosa.

¿De dónde procede el posterior aprecio por la escritura, que llega a tanto que, poco a poco, toda formación se vuelve formación literaria? [Ahora bien], el respeto por la escritura es fomentado, sobre todo, por los autores puramente científicos, los matemáticos, astrónomos, médicos, naturalistas, etc., que se entregaban a ella. Lo que a éstos les importaba era la exposición del pensamiento con la mayor pureza posible, dejando aparte el estado de ánimo, los afectos. Ahora bien, la comprensión de lo escrito es difícil precisamente porque el estado de ánimo, el afecto, no consiente que se lo reproduzca por medio de signos. Signos de interrogación, de admiración, la disposición externa son los pobres medios de los que uno tiene que valerse para ello. Si lo que se quiere, en cambio, es exponer puramente el pensamiento, como en las obras de matemáticas, de física, de lógica, etc., entonces basta la escritura, porque al fin y al cabo ésta carece de afectos. Cuanto mayor se hace el gusto por lo lógico, por lo científico, tanto mayor respeto alcanza la escritura como su órgano más adecuado. Así, uno de los más elevados ejercicios de los griegos es hacer del lenguaje, que no ha nacido para la comunicación de pensamientos y conocimientos, el instrumento propio para ello; se inventan todos los recursos posibles para escapar a esta dificultad, pues hay que lograr de un modo o de otro la comunicación. El pensamiento simbólico-metafórico precede al causal y deductivo.⁴¹

⁴⁰ FW 84, KSA, 3, p. 442 [Trad.: *La ciencia jovial*, ob. cit., p. 84].

⁴¹ GGL, KGW, II/5, pp. 282-283 [HLG, ed. cit., p. 766].



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

¿En qué lugar de este “devenir científico” del lenguaje griego podríamos ubicar a la tradición filosófica clásica, especialmente a Platón? Justamente Platón podría plantear dificultades al argumento de Nietzsche: en la enseñanza y en el proceso de aprendizaje, él estima más elevadamente la oralidad que el empleo de la escritura (al menos en lo que concierne a su representante Sócrates); no obstante, él fue el primer “escritor” puro, quien en sus diálogos hace explícita su individualidad; y finalmente, a pesar de que él mismo se sirve en sus diálogos tanto de formas y contenidos míticos como de un lenguaje figurado, se decide por la prosa y desprecia a los poetas en su *Estado*. En definitiva, Platón había disfrutado, como todo noble joven ateniense, de una educación retórica de alta calidad. La variedad estilística, la atención a la forma, la larga reelaboración formal de sus diálogos, testimonian esta dimensión normativa, y por tanto casi poética, que hace que todavía hoy sus obras se revelen como obras maestras artísticas. ¿Cómo explicar entonces este controvertido Platón? Es decir, el Platón “escritor” que, en este sentido, fue un estudiante desobediente del filósofo Sócrates, quien, por su parte, nunca quiso escribir.

No es sencillo justificar el uso de la escritura en el contexto de la formación y de la enseñanza filosófica.⁴² Nietzsche menciona el caso de otros filósofos que “no escriben” como Tales, del que se cita la famosa (pseudo-) carta a Ferecides (transmitida por Diógenes Laercio). La carta dice lo siguiente:

Me entero de que piensas tú ser el primero de los jonios en ofrecer a los griegos un tratado sobre los asuntos divinos. Sin duda tu inteligencia es capaz de ofrecer un escrito en público antes que ofrecer tal asunto a gentes de poco saber. Si te parece bien, quisiera tener información de lo que escribes; y si me invitas acudiré a tu casa en Siros (...) Sin embargo, tu pocas veces vienes de viaje a Jonia y no te empuja el deseo de comunicación con extranjeros, sino que, según creo, te dedicas a este único afán de tu escrito. En cambio nosotros, que no escribimos nada, recorremos Grecia y Asia.⁴³

En la doble ironía de esta carta escrita por un “no escritor” para el elogio de otro que pasa su vida entera escribiendo, encontramos una inestimable síntesis de la polémica

⁴² Los filósofos puros no escriben, de lo contrario serían confundidos con los sofistas (Platón, *Fedro*, 257d).

⁴³ Diógenes Laercio, I, 43-44 [Trad.: *Vida de los filósofos ilustres*, Alianza, Madrid, 2011, p. 53].



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

antigua contra la escritura. Por lo demás, Platón tenía la experiencia del dictado de su maestro Sócrates, según cuyo punto de vista la enseñanza de la filosofía sólo era posible por medio de la palabra hablada, por medio de la dialéctica. “Pero ¿por qué escribes tú?”⁴⁴ —esta pregunta, que Nietzsche dirigió a sí mismo, podría designar empero la *cuestión central* del *Fedro* platónico. Para responder a ella tenemos que examinar la entera producción literaria de Platón. Platón escribe a fines didácticos, para que sus estudiantes en la Academia pudieran releer y aprender de memoria las mejores discusiones, que a su vez eran concebidas en su totalidad a partir de una situación oralmente influenciada. Nuevamente, la escritura es sólo una ayuda para la discusión oral, la cual tiene la prioridad. La forma retórica debía corregir las lagunas de la escritura y hacer recordar la dinámica de la pura conversación.

¿Y si Sócrates no sabía escribir?

Para concluir, permítasenos referir una ingeniosa broma de Nietzsche, que ha de valer como el último punto de nuestra argumentación. Después de respondida la pregunta “¿por qué escribió Platón?”, Nietzsche intenta responder a otra importante pregunta: “¿por qué Sócrates *no* escribió?”. Tal como afirma Platón en el *Fedro* (236e), Sócrates era el *filologoi* por excelencia, es decir, él amaba los diálogos. No obstante, las viejas razones para la conveniencia de una enseñanza oral de la filosofía no son suficientes para comprender por qué Sócrates se rehusaba a escribir, pues esas mismas razones no le impidieron escribir, por ejemplo, a Platón. Entonces, ¿por qué Sócrates no escribió? La respuesta de Nietzsche es bastante extraña: “Sócrates no escribió porque no había aprendido a hacerlo”.⁴⁵ Con esta suposición paradójica pretende Nietzsche formular una provocación. No quiere decir que Sócrates fuera en efecto un analfabeto, es decir, que sencillamente no pudiera escribir y leer. Quiere decir, en cambio, que no podía “escribir bien”: que no dominaba el *arte* del escribir. En realidad, es posible que, debido a su pobreza y su baja posición social, Sócrates no hubiera recibido la refinada

⁴⁴ FW 93, KGW, V/II, p. 124 (KSA, 3, p. 448) [Trad.: *La ciencia jovial*, op. cit., p. 89].

⁴⁵ GGL, KGW, II/5, pp. 295 [HLG, pp. 781].



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

educación retórica que los jóvenes nobles como Platón y Fedón tenían por normal. No escribe porque no tenía la suficiente habilidad para eso, y sus escritos no habrían alcanzado nunca tan eficazmente sus objetivos como lo que expresar oralmente. Sin recursos retóricos, la escritura era para él sólo un estorbo y no una ayuda.

Así se explica un Sócrates que no escribe. Y quizá esto podría contribuir a explicar también aquel enigmático orden divino que tanto había impresionado a Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: “¡Sócrates, cultiva la música!”.⁴⁶ En esta exhortación recibida en sueños, Sócrates creía reconocer en primer lugar un estímulo a la filosofía, a la que él estimaba como el arte más elevado. Pero cuando estuvo a punto de morir, en el tiempo que le regaló el retraso de las naves sagradas, empezó a dudar de si había interpretado correctamente la orden, de si verdaderamente había cumplido sus deberes para con la divinidad. Entonces intentó crear una obra de arte pura. Compuso primero un himno a Apolo, que se le reveló completamente insatisfactorio. Intentó luego poner en versos las famosas fábulas de Esopo. Pero un experimento como el de trasladar a versos una obra concebida en prosa debió sonar muy cómico a los oídos de los antiguos griegos. El propio Nietzsche compartía esta opinión:

Lo que le empujó a realizar esos ejercicios fue algo semejante a aquella demoníaca voz admonitoria, fue su intuición apolínea de no comprender, lo mismo que si fuera un rey bárbaro, una noble estatua de un dios, y de correr peligro de pecar contra su divinidad –por su incompreensión.⁴⁷

⁴⁶ GT, KSA, 1, p. 96. [Trad.: *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 129]. Véase también ST, KSA, 1, p. 544 [“Sócrates y la tragedia”, en *Íbid.*, p. 238]; SGT, KSA, 1, p. 634 [“Sócrates y la tragedia griega”, en *El pensamiento trágico de los griegos. Escritos póstumos 1870-1871*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004, pp. 183-184]; NF (*Nachgelassene Fragmente*) 1869, KSA, 7, 1 [7]; NF 1870-71, KSA, 7, 5[29]; NF 1870-72, KSA, 7, 8 [13-15]; NF, KSA, 1871, KSA, 7, 9 [39] [*Fragmentos Póstumos, vol. I (1869-1874)*, Tecnos, Madrid, 2010, 1[7], 5[29], 8[13-15], 9[39]]. Esta sentencia la encontramos ya en Platón: “¡Sócrates, haz música y aplícatela a ello!” (*Fedón*, 60e, 7-8) [Trad.: Platón, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, Gredos, Madrid, 1988, p. 32]. La *mousikē* griega de hecho no debería traducirse como “música”. Nietzsche conoce el significado original de la palabra, que refiere a todas las artes protegidas por las musas. Pero elige traducirla como “música” debido a que este arte, en el sentido wagneriano, ha de incluir a todas las artes: poesía, drama, baile.

⁴⁷ GT, KSA, 1, p. 96 [*El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 130].



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Así como un rey bárbaro, que Vivetta Vivarelli reconoció como el Toante de la *Ifigenia* de Goethe⁴⁸, también el hombre teórico Sócrates, odiado por las musas, no comprendió en absoluto lo que es el deber a los dioses. Como Toante, que a causa de su miedo e ignorancia actúa demasiado y permite la fuga de Ifigenia, así Sócrates, después de haberse mantenido alejado de las artes durante toda su vida, intenta un tanto torpemente subsanar este “sacrilegio”.

⁴⁸ Nietzsche, F., *La nascita della tragedia*, a cura di Vivetta Vivarelli, Einaudi, Torino, 2009, XIV, nota 23.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Arte trágico y metafísica de artista: notas acerca de la existencia de una “estética” nietzscheana

Maximiliano Gonnet¹
(FFYH-UNC-CONICET)

Recibido: 24/10/2017
Aceptado: 20/12/2017

Resumen: En la presente contribución intentamos sentar las bases y presupuestos que nos permitan referirnos a la “estética” como a uno de los horizontes de sentido sobre el fondo de los cuales se construye la filosofía de Nietzsche, independientemente de cuál sea el período de su obra que seccionemos para analizar, y más allá también de los conocidos quiebres y rupturas que la atraviesan, en especial a partir del umbral histórico-intelectual que representa *Humano, demasiado humano* (1878). En particular, nos interesa mostrar que la estética, entendida como una “perspectiva” y un “sentido de artista”, le sirve al autor para pensar los límites y alcances de la propia tarea filosófica y encarar, ya desde su producción de juventud (filología clásica, crítica de la cultura, teoría del lenguaje, estética de la música), su gran crítica de la metafísica. Teniendo en cuenta este marco general, analizamos el concepto de “tragedia” y “arte trágico” que se erige en *El nacimiento de la tragedia* (1872) como un momento central para enfocar el problema irresuelto –acaso irresoluble– de la modernidad, esto es, el de las relaciones entre “arte” y “ciencia”, “vida” y “conocimiento”.

Palabras claves: trágico – experiencia – metafísica de artista – socratismo estético.

Abstract: *In the present contribution we intend to set the grounds and categories that enable us to refer to the “aesthetics” as one of the privileged horizons to illuminate Nietzsche’s philosophy, beyond which may be the period of his oeuvre we reconstruct*

Cómo citar este artículo:

MLA: Gonnet, Maximiliano “Arte trágico y metafísica de artista: notas acerca de la existencia de una “estética” nietzscheana” *Rigel*. Revista de estética y filosofía del arte N°4 (2017): Pp. 60-70.

APA: Gonnet, M. (2017). “Arte trágico y metafísica de artista: notas acerca de la existencia de una “estética” nietzscheana”. *Rigel*. Revista de estética y filosofía del arte N°4 (2017): Pp. 60-70.

Chicago: Gonnet, Maximiliano “Arte trágico y metafísica de artista: notas acerca de la existencia de una “estética” nietzscheana”. *Rigel*. Revista de estética y filosofía del arte N°4 (2017): Pp. 60-70.

¹ Maximiliano Gonnet es Lic. en filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba y becario doctoral del Conicet con un proyecto sobre filosofía y estética en el pensamiento del joven Nietzsche. Miembro de los grupos de investigación “Fuentes modernas y decimonónicas de la filosofía de Nietzsche” (Secyt-UNC) e “Inequivalencia: mercancía, imaginación y política” (Secyt-UNC), ha dictado en colaboración los seminarios de grado “La filosofía de la música de Th. Adorno” (Departamento de Música, UNC) y “Narrativas audiovisuales contemporáneas: las series de TV y streaming” (CIFFYH-UNC). Sus intereses giran en torno a la articulación de los grandes tópicos de la tradición estética moderna con la filosofía y la teoría estética contemporánea. Contacto: maxigonnet@hotmail.com



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

for the analysis, also independently of the familiar ruptures and discontinuities that mark his evolution, specially the one beginning with Human, all too human (1878). In particular, we are interested in showing that the aesthetics, understood as a “perspective” and “artist meaning”, depicts for the author the limits and ranges of the very philosophical work and permits him to embark, ever since the youth production (classical philology, culture criticism, theory of language, aesthetics of music), his massive deconstruction of the metaphysical tradition. With this in mind as the general frame, we analyze the concept of “tragedy” or “tragic art” that is put prominently in the spotlight in The birth of tragedy (1872) as the central moment to elaborate critically the unresolved –without resolution possible, we may say– problem of modernity, that is, the troubled relations between “art” and “science”, “life” and “knowledge”.

Keywords: *tragic art – experience – artist metaphysics – aesthetic socratism.*

Referirse a la “estética” como a uno de los horizontes de sentido desde los cuales se recorta la filosofía de Nietzsche ha significado a menudo exponerse a una serie de equívocos y malentendidos. Una parte considerable de las interpretaciones sobre el autor se ha visto condicionada por el supuesto, no lo suficientemente tematizado, de un esquema lineal de evolución intelectual según el cual se circunscribe la preocupación estético-artística al momento de juventud de la producción nietzscheana, esto es, aquél que alcanza su más condensada síntesis en *El nacimiento de la tragedia*, para luego dejar paso a un período “crítico-ilustrado” en el que el autor daría curso al tratamiento de los “grandes problemas” de su filosofía, inicialmente velados por compromisos romántico-wagnerianos: las críticas del lenguaje, el conocimiento, la moral, la religión, la metafísica.

En esta contribución pretendemos matizar este esquema, atendiendo a la centralidad filosófica de la pregunta por el arte, que, si bien modulada de diferentes formas en los sucesivos períodos de la obra del pensador alemán, no dejará nunca de funcionar como el punto de apoyo insoslayable del proyecto crítico nietzscheano. Desde el “Prólogo a Richard Wagner” del libro sobre la tragedia de 1872 hasta el “Ensayo de autocritica” con el que se abre su edición de 1886, esto es, desde la consideración del arte como la “actividad propiamente metafísica del hombre” hasta el veredicto retrospectivo sobre la obra juvenil como conteniendo una desbordante “metafísica de artista”, existe la convicción de que las tareas del arte y el “sentido de artista” no pueden



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

ser reducidos a mero dominio filosófico “especial” sino a riesgo de perder de vista ese umbral en el que la propia actividad filosófica es constitutivamente interrumpida por la “óptica del artista”. Es esta óptica, podríamos pensar, la que va a marcar el tono y definir el alcance de los escritos de Nietzsche, incluso luego de que los ideales, la lógica misma de lo “Verdadero”, hayan sido puestos en crisis.

*

La experiencia del arte ocupa en la vida y en la obra de Nietzsche un lugar central, a tal punto que cabe caracterizar el conjunto de su filosofía como estando atravesada constitutivamente por problemas que, en un sentido general, aunque equívoco, podríamos denominar “estéticos”. Desde los escritos autobiográficos de juventud hasta *Ecce Homo*, encontramos más o menos explícita no sólo una reflexión original sobre lo artístico, sino también una interpretación de la tarea filosófica que ha vislumbrado la “seriedad” del arte y que ha intentado hacer suya la “óptica del artista” de un modo radical, inédito en la historia de la filosofía. En efecto, y a pesar de los sucesivos replanteos y matices con que el arte va a ser presentado a lo largo de los distintos periodos en la evolución intelectual del autor, la persistencia de esa óptica resulta insoslayable, no solamente en términos del “contenido” sino también de la “forma”, esto es, en tanto reservorio de una serie de estrategias de aproximación y de herramientas teóricas de las que el pensador se valdrá para dar curso a sus intervenciones en los más variados registros: desde las primeras investigaciones en el campo de una filología clásica siempre mediada estéticamente hasta los postreros intentos por pensar una voluntad de poder anclada en el arte, desde las preocupaciones por “la utilidad de la historia para la vida” y el concepto de “cultura artística” hasta el diagnóstico del nihilismo y la *décadence* signadas por un arte degenerado y romántico. Y es que no hay en Nietzsche una “estética filosófica”, una indagación sistemática que se aventura en el reino del arte desde una atalaya conceptual establecida de antemano, sino más bien la experimentación crítica con perspectivas y “sentidos de artista”, a la luz de la cual se revela el hacerse de una filosofía dinámica, en devenir, no recostada sobre supuestos metafísicos, pero tampoco disuelta en ilusiones de inmediatez de



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

ningún tipo. El viejo motivo, incubado en el primer romanticismo alemán, acerca del arte como *organon* de la filosofía y no como mero dominio específico de saberes halla en Nietzsche una actualización que corre a la par de la disección de las coordenadas “modernísimas” que determinan un horizonte posible para la respuesta a la pregunta misma acerca de qué sea la filosofía.

En referencia a esta copertenencia entre arte y filosofía, De Santiago Guervós señala en su libro *Arte y poder. Aproximación a la estética nietzscheana*:

(...) el arte no sólo es objeto en el que la filosofía prueba sus fuerzas, sino un *medium* en el que llega a reflexionar sobre su propia tarea. En este sentido, la filosofía no dice al arte en qué consiste su esencia, sino que debe ser el arte el que muestre a la filosofía en qué consiste su tarea propiamente dicha, puesto que el arte es el *topos* en el que se despliega la más alta fuerza creadora del hombre (De Santiago Guervós, 2003: 21).

Asimismo, en su “Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana”, Massimo Cacciari, en una deriva más heideggeriana, afirma:

Nietzsche no está interesado en la elaboración de una estética como un dominio filosófico “especial”; el arte es para él problema filosófico-metafísico: en la actividad artística está en juego una *apertura al ser*, una iluminación metafísica sobre el sentido del ente (...) El arte es *problema* filosófico en tanto su estructura es *problema* para la filosofía; su presencia, la presencia de su *palabra* choca con la dimensión conceptual del trabajo filosófico” (Cacciari, 1994: 83).

El arte, por lo tanto, como “hilo conductor” para la elucidación del problema del hombre y para la conformación de una imagen filosófica del mundo, y no como etapa en el desenvolvimiento de la Idea. La creación artística como símbolo de un movimiento del pensamiento que se reclama ajeno a la tradición metafísica, de Platón a Hegel, y que desarticula las polarizaciones conceptuales consagradas en su seno: arte-conocimiento; verdad-mentira; razón-intuición; espíritu-sensibilidad; filósofo-artista, etc., poniendo en primer plano las conexiones entre un conjunto de valores asociados a lo artístico (el cuerpo, la apariencia, la ilusión, los instintos, la voluntad, el “interés”, el placer) y una valoración de la vida y la experiencia que desborda los límites del lenguaje conceptual.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Así, ya las indagaciones en torno al arte trágico presentes en *El nacimiento de la tragedia*, y su filiación a los ideales artístico-filosóficos de Wagner y Schopenhauer, se nos aparecen ante una luz distinta, e incluso la metafísica de artista “arbitraria, ociosa, fantasmagórica” que Nietzsche observará retrospectivamente en su primer libro puede ser reconducida a ese suelo común que es el de la impugnación por vía artística de cualquier finalismo o sentido moral detrás de todo acontecer, y por lo tanto también de toda estética idealista que coloque en su centro a la obra de arte autónoma, desinteresada, y a un sujeto contemplativo y abstracto. Lo que se pone en cuestión, así, es la lógica misma del “detrás de todo acontecer”, esto es, la noción de una trascendencia que habría de suspender la relación con lo real y el juego de contradicciones y disonancias que le es inherente.

El propio fundamento sobre el cual el joven Nietzsche interpreta la tragedia griega, esto es, la duplicidad Apolo-Dioniso, dioses que simbolizan “instintos artísticos fundamentales” del hombre antes que abstracciones conceptuales de las cuales se desprenderían tipos de arte, ordenaciones, jerarquías, así como la dinámica de alternancias e intensidades en tensión que rige su coexistencia y su interacción, nos hablan en última instancia de un “fondo” que no subsiste sino en tanto que necesita ser transfigurado en la inmanencia del fenómeno, del acontecer artístico mismo. Por eso, tan importante como el análisis de la aparición de esa “misteriosa unidad” que es la obra de arte trágica es la dilucidación de las energías que intervinieron en su interrupción violenta y luego en la disolución definitiva, no sólo de un género artístico sino también de una concepción del mundo, que Nietzsche, por otro lado, vio reflejada tanto en los poetas trágicos como en los filósofos de la época trágica o “preplatónicos”. Y es que la muerte trágica de la tragedia no responde tanto a la acentuación unilateral de uno de los dos impulsos artísticos en detrimento del otro sino más bien a la intervención de elementos extraños al ámbito del arte que ocasionan la pérdida de esta tensión creadora que se sustentaba en la “profundidad enigmática” de una sabiduría intuitiva apenas decible. Con Eurípides y el “socratismo estético” se anuncia según Nietzsche una nueva “conciencia” artística, o más bien el devenir consciente del arte y del artista, con lo cual esa profundidad es relegada al ámbito de lo “incomprensible” y, por lo tanto, lo que



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

necesita de algún modo ser corregido o clarificado en función de una instancia superior, separada. La exigencia teórica y externa de “racionalidad” se eleva al rango de criterio de lo experimentable, y lo experimentable, la acción deviene aquello que requiere ser explicado, como si hiciera falta en todo momento un sentido complementario ante la falta de sentido de lo que se muestra y escucha en la escena.

El reverso de esta exigencia es la condena más o menos general de todo aquello que se realiza “únicamente por instinto”. Pero si el arte es eminentemente el ámbito de lo instintivo, de lo que no se deja reducir a concepto, a categorías fijas e inmutables, entonces impugnar lo instintivo y señalar la necesidad de “llevarlo” al sentido quiere decir no solamente negar la especificidad del arte sino también asumir que esa necesidad correctiva proviene de la constatación del carácter íntimamente absurdo y repudiable de la existencia, esto es, ver a esta meramente como el dominio de la “falta de inteligencia” y de la ilusión. Y, con ello, idealizar en el peor sentido del término, negando aquello a partir de lo cual se idealiza y degradando el poder transfigurador de la creación artística en tanto que apariencia. En lugar de un “efecto trágico” nacido de una confianza en la apariencia, de lo que en *La ciencia jovial* Nietzsche llamará una “buena voluntad de apariencia”, aparece un efecto de creencia, una “ilusión metafísica” que ya no propicia ninguna inmersión, fusión o identificación con lo representado, en la que va de suyo la existencia, sino más bien un distanciamiento y una contemplación fría y solemne, “desinteresada” de aquello que es extraño². Este distanciamiento, podríamos pensar, es en realidad una reacción ante la imposibilidad de ver manifestado en el “afuera” el escenario de causalidades y significados últimos anticipado en el “interior”, donde los límites de lo real son idénticos a los límites del pensar y la luz dialéctica de la razón es la que guía hacia el descubrimiento de la verdad.

Como vemos, Nietzsche parece estar pensando aquí no solamente en un cambio de función del arte sino en la ruptura que implica la aparición de una idea del

² Sobre la cuestión arte-vida y la distinción entre este tipo de distanciamiento y la “libertad distanciadora” propiciada por el arte en tanto superación de la perspectiva del individuo, Christoph Menke afirma: “(...) precisamente no nos *mostramos* agradecidos al arte al buscar descarga en él y en su libertad como en una esfera separada –el rechazo de semejante comprensión quietista de la autonomía estética es un motivo permanente de la crítica de Nietzsche al arte “absoluto”- sino haciendo que su poder “despierte la energía latente” en nosotros”. (Menke, 2011: 250).



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

hombre y del mundo por la cual lo artístico mismo estaría llamado a cumplir una “función”, que se mide y se valora según sirva o no como momento para la visualización de una verdad y un conocimiento en todo caso ya conseguido o conseguible por otros medios. Es interesante notar el esfuerzo que realiza Nietzsche, a lo largo de la segunda mitad de *El nacimiento de la tragedia*, por mostrar los verdaderos alcances de este tránsito hacia la configuración de lo que será, en definitiva, un nuevo concepto de “conocimiento” y de “verdad” y, a partir de ello, una manera de comprender al hombre, que el autor utilizará a su vez como plataforma para su desconstrucción y crítica de la cultura moderna. En el párrafo 15 de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche explica esta discontinuidad en términos de una mutación en el tipo de “satisfacción en lo existente”:

(...) Si, en efecto, a cada *desvelamiento de la verdad*, el artista, con miradas extáticas, permanece siempre suspenso únicamente de aquello que también ahora, tras el desvelamiento, continúa siendo velo [apariencia, ilusión], el hombre teórico, en cambio, goza y se satisface con el velo arrojado y tiene su más alta meta de placer en el proceso de un desvelamiento cada vez más afortunado, logrado por la propia fuerza (Nietzsche, 1998: 132-133).

La oposición entre arte y teoría, o entre modos de existencia artístico y teórico, que encontramos también hacia el final de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, no tiene que ver, según esto, con la mera distinción entre una intuición que sería siempre creadora, generadora de ilusiones con las que se puede vivir, y un concepto meramente destructor, desmitificador, racional, sino con modos alternativos de permanecer o no frente a esa verdad desvelada, la que por consiguiente ya no será la misma en uno u otro caso.

El arte trágico que Nietzsche coloca en el núcleo de su metafísica de artista tiene que ver entonces con la rehabilitación de un ámbito de experiencia ocluido por la mediación teórico-intelectual y con la necesidad de elaborar una imagen del propio tiempo desde una crítica de la abstracción reinante. Por eso la celebración del renacimiento de la tragedia griega en el drama musical wagneriano responde al intento de pensar la importancia del arte en el todo de una cultura que se pretenda más rica, más



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

vital, menos escindida por lo que en los fragmentos póstumos de la época el autor tematiza como la “atrofia” generalizada, el desarrollo desmedido y unilateral del impulso de conocimiento, no “frenado” lo suficiente por la fuerza de ese trasfondo artístico que se intenta confinar al ámbito de lo privado, lo accesorio, lo “añadido a la seriedad de la existencia” (Nietzsche, 1998: 126-127). Un conocimiento que precisamente malogra el consuelo y el placer artísticos por su absorción en esquemas totalizantes cuyo supuesto rigor y sistematicidad son el reverso del ocultamiento del hombre como sujeto de ilusiones. La caracterización de la tragedia como “noble engaño”, como la más honesta de las ilusiones supone la perspectiva de un individuo “entero” y de una mirada atenta al propio límite y, por lo tanto, consciente de la necesidad de reconocerse en la “falsedad” de toda apariencia artística, pero a la vez “más allá” de ella, como en una especie de dialéctica irresoluble entre fondo y forma, entre lo informe, lo instintivo, lo sin concepto, lo “musical”, y la imagen, la representación, lo individual. En otros términos, el efecto trágico que Nietzsche tratará de reencontrar se ha de poner de manifiesto en el umbral a partir del cual la “escena”, lo representado adquiere su significación suprema, y precisamente por eso se revela como “insuficiente” y se suprime a sí mismo, dando cuenta de lo no separable del placer artístico respecto de aquel trasfondo que no solamente lo origina sino que, en su perseverancia, lo mantiene vivo y lo redime de toda clausura sobre sí. Hay una “alegría en la aniquilación” que, de un modo opuesto a la “jovialidad del hombre teórico”, acaba por negar el mundo transfigurado de la escena, símbolo del mundo como representación, pero no en el sentido en que se niega algo en lo que hemos dejado de creer, o de lo cual se ha mostrado su “inverosimilitud” como resultado del trabajo de una voluntad de verdad que sería más originaria, sino atendiendo a una profundidad que esa representación sólo puede transfigurar, “metaforizar”, pero nunca agotar en el concepto.

Nietzsche ha alcanzado en su obra de juventud dos intuiciones fundamentales con las cuales se confrontará en escritos posteriores: por un lado, la idea de que no es posible vivir sin ilusiones, la comprensión de lo ilusorio como necesidad constitutiva del ser humano y, por el otro, la de que sólo las “ilusiones de la bella apariencia” hacen



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

a la existencia digna de ser vivida, es decir, que la luz transfiguradora de lo artístico es lo que permite introducir un elemento afirmador en la experiencia, en la medida en que interrumpe ese reblandecimiento de la lógica que culmina en resignación y deposita perpetuamente al hombre en el “instante siguiente”, sin por ello renunciar a hacer visible el trasfondo desde el cual se crea aquel valor, aquella “dignidad”. Esta doble raíz o pertenencia queda condensada en la noción de “justificación estética de la existencia”, que aparece no solamente al comienzo y al final de *El nacimiento de la tragedia* y en el “Ensayo de autocrítica” antepuesto a la edición de 1886, sino también en *La filosofía en la época trágica de los griegos* a propósito de la figura del filósofo. Es con esta fórmula que debe completarse la imagen de la metafísica de artista del joven Nietzsche. En efecto, si el arte es “la actividad propiamente metafísica”, si es necesario elevarse a una “metafísica del arte” que lo universalice en tanto que elemento “justificador”, ello no implica la cristalización de su momento de verdad en un sistema del pensamiento sino más bien una interpretación viva que rehúye a todos los elementos negadores y hostiles a la vida y que pone en su centro lo estético, lo construido, lo devenido, lo múltiple, lo fragmentario, lo ilusorio de todo fenómeno, y ya no del hecho meramente artístico. La enseñanza que Nietzsche ha tomado de Heráclito es que, si la existencia es afirmada en su devenir, en su mutabilidad y contradicción fundantes, entonces no hay ninguna instancia superior o dimensión suplementaria a la cual podamos recurrir para fijarla o conjurarla. La “estructura” de la realidad, podríamos pensar, es tal que se autojustifica en el curso mismo de su acontecer, y por lo tanto la mirada y la actitud que ella “exige” del filósofo es la de un esteta que contempla interesadamente el incesante construir y destruir de los sentidos, y no la del “dialectizador” que trabaja con pretendida objetividad en el vacío de uno de esos sentidos sustraído al juego de las apariencias.

Si bien los momentos más extáticos de *El nacimiento de la tragedia*, aquellos en los que Nietzsche habla el lenguaje de la disolución de los límites y la fusión con el “Uno-primordial”, el “dios-artista”, y los no menos ampulosos pasajes en que deposita sus esperanzas en el “ser alemán”, parecen apuntar en la dirección de una dudosa teología del arte, y si bien hay en ello, como el propio autor reconocerá más tarde en la sección “De los trasmundanos” de *Así habló Zaratustra*, la proyección de una ilusión



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

“más allá del hombre”, lo que subsiste en todo caso es una nítida concepción del tipo de pregunta que se ha de dirigir al hombre y a la vida para su comprensión. En este sentido, y a fin de trazar relaciones posibles, continuidades y no sólo rupturas insalvables entre el joven Nietzsche y el Nietzsche maduro, esto es, entre “metafísica de artista” y “crítica de la metafísica”, nos interesaba resaltar todos estos elementos que, según creemos, están a la base del gran proyecto crítico nietzscheano. Porque de lo que se trata no es tanto del contenido de esa ilusión sino más bien de la forma que elegimos para relacionarnos con ella y con los mecanismos que la movilizan. La metafísica de artista pretende ante todo explicar la particular copertenencia entre “verdad” e “ilusión” que se da en el acontecer artístico y que impide, por un lado, desentenderse del arte como mera apariencia o engaño (“vivir en la verdad”) y, por el otro, confiar en el carácter absoluto, definitivo de esa apariencia. Si el hombre es constitutivamente un “ferviente anhelo de apariencia” no lo es porque una vez producida ella pueda descansar de la lucha primordial entre lo apolíneo y lo dionisiaco, de la necesaria imbricación recíproca entre sus respectivos lenguajes, sino en tanto que necesita, con la misma fuerza que la de esos instintos, “sobreponerse”, afirmar ese anhelo como una sabiduría frente a un sufrimiento que podría destruirlo. Todo lo que el artista sabe del mundo es lo que se le revela como estableciendo una continuidad con la existencia, con una forma de vida que desde todo punto de vista se opone a la actitud del teórico, quien concibe su yo como la máxima certeza adquirida y al mundo como su frío e inmóvil objeto. Por eso hay también en él un profundo gesto de desasimiento, una autoalienación con respecto a cualquier perspectiva “individual” y a todo lo que pueda ser tenido como suyo. No se trata, por lo tanto, de ningún “arte por el arte”, de ninguna fascinación reactiva en evidencias sin mediación ni el ingenuo “quedar enredado en la belleza de la apariencia”, sino un continuo juego de cercanías y distancias, de intuiciones y significados, de belleza y conocimiento. Entendemos entonces, para terminar, que mediante el concepto de “arte trágico” Nietzsche ha pretendido conquistar, para la “ciencia estética” no menos que para la filosofía, una primera “fórmula de la afirmación suprema”, fórmula que en adelante no dejará de complejizar y perfeccionar, pero que en todo caso nunca renunciará a la posibilidad de un arte genuinamente afirmador de la existencia.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Bibliografía

- Barrios Casares, M. (2002). *Voluntad de lo trágico. El concepto nietzscheano de voluntad a partir de El nacimiento de la tragedia*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Cacciari, M. (1994). “Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana”, en: *Desde Nietzsche. Tiempo, arte, política*, Biblos, Buenos Aires, pp. 81-98.
- De Santiago Guervós, L. E. (2003). *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Trotta, Madrid.
- Gerhardt, V. (1984). “Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst”, en *Nietzsche Studien* 13, De Gruyter, Berlín, pp. 374-393.
- _____. (1988a). “Nietzsches ästhetische Revolution”, en *Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches*, Reclam, Stuttgart.
- _____. (1988b). “Artisten-Metaphysik. Zur Nietzsches frühen Programm eine ästhetische Rechtfertigung der Welt”, en *Pathos und Distanz*, Reclam, Stuttgart.
- Menke, Ch. (2011). “Distancia y experimento. La teoría de la libertad estética de Nietzsche”, en: *Estética y negatividad*, FCE, Buenos Aires, pp. 235-269.
- Nietzsche, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid.
- _____. (2010). *Fragmentos póstumos, vol. I (1869-1874)*, ed. española de Diego Sánchez Meca, Tecnos, Madrid.
- Sloterdijk, P. (2009). *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Pre-Textos, Valencia.
- Vattimo, G. (2002) “Arte e identidad. Sobre la actualidad de la estética de Nietzsche”, en: del mismo autor, *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, Paidós, Buenos Aires, pp. 159-196.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Reseña: Sánchez, Sergio, *La insensata fábrica de la vigilia: Nietzsche y el fenómeno del sueño*, Córdoba (Argentina), Editorial Brujas, 2014. 118 pp. ISBN: 978-987-591-470-4.

Una de las notas distintivas de la obra de Nietzsche es su carácter fragmentario. Este rasgo, deliberadamente elegido por el filósofo, no va en desmedro de la unidad, no sistemática, de sus reflexiones. Fragmentariedad y unidad conviven en un conjunto que solo puede reconstruirse mediante un trabajo minucioso con los textos, un trabajo que permita reconocer las diferentes oscilaciones que el filósofo efectúa en el tratamiento de cada uno de los temas de los que se ocupa. En este sentido, cuando el investigador emprende el examen de un tema dentro de la filosofía nietzscheana, debe admitir que nunca trata con conceptos fijos, definidos de una vez para siempre. Antes bien, para no incurrir en reduccionismos, se ve forzado a reconocer que cada uno de los conceptos elaborados por Nietzsche esconde un amplio conjunto de matices y en cada ocasión, según el contexto en el que es colocado, pone de relieve algunos y disimula otros.

La insensata fábrica de la vigilia: Nietzsche y el fenómeno del sueño, de Sergio Sánchez, es un notable escrito que logra, a partir de un detallado examen del tratamiento que Nietzsche hace del fenómeno del sueño, trazar una imagen de conjunto de su pensamiento que permite, por una parte, reconocer la unidad de su filosofía sin perder de vista los matices y, por otro, situar su indagación en el marco de una vasta tradición de reflexiones sobre el tema. El recorrido propuesto por Sánchez comienza por el análisis del tema del sueño en escritos tempranos como *El nacimiento de la tragedia* o el escrito póstumo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* y culmina dando cuenta de la presencia del problema en uno de los últimos textos nietzscheanos, *El crepúsculo de los ídolos*.

El método con el que Sánchez lleva adelante su lectura es el que le permite dar cuenta de los matices, de las oscilaciones, que Nietzsche traza en cada uno de los momentos en los que aborda el tema del sueño. Docente a cargo de las cátedras de Filosofía Contemporánea y de Metafísica de la Universidad Nacional de Córdoba, director del grupo de investigación *Fuentes modernas y decimonónicas de la filosofía de Nietzsche de los años ochenta relativas al problema del conocimiento y la crítica de la*



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

cultura y miembro del *Gruppo di Ricerca Interuniversitario Nazionale*, dirigido por Giuliano Campioni, Sánchez inscribe su investigación en la senda abierta por Mazzino Montinari. La lectura histórica le permite al autor mostrar la compleja trama de discusiones que Nietzsche entabla con sus contemporáneos. Esta trama, articulada a partir de nombres provenientes de diferentes campos de la cultura, como Emerson, Lubbock, Tylor, Roux, Spir y, por supuesto, Schopenhauer y Wagner, entre otros, encuentra su punto de anudamiento en los textos del filósofo que asimila diferentes ideas reformulándolas en el marco de sus intereses de investigación. Sánchez muestra, de esta forma, al Nietzsche lector; un lector que, lejos de asumir una actitud pasiva, aborda los diferentes materiales con los que se confronta, imprimiéndoles una forma nueva.

En el primer capítulo, “El espejo del sueño”, Sánchez sitúa la reflexión de Nietzsche sobre el fenómeno del sueño en el marco más amplio de su crítica de la razón; una razón que “se quiere autosuficiente y soberana”, “conminada a alcanzar esas cotas de corroboración racional que con Descartes rozan la desmesura”. Al mismo tiempo, demarca el *pathos* que guía la reflexión del filósofo, en la que “son las preguntas mismas, más que las respuestas posibles, las que ocupan el centro del trabajo crítico”. De esta forma, Sergio Sánchez muestra cómo Nietzsche opone a aquella razón homogénea, desconfiada de todo aquello que la ponga en entredicho, una imagen de la razón permeada por los procesos oníricos que, lejos de ser su opuesto, develan el reverso de sus operaciones.

En el segundo capítulo, “Bajo la mirada de Apolo”, el autor examina el tratamiento que Nietzsche hace del tema del sueño en *El nacimiento de la tragedia*, mostrando cómo sobre el trasfondo de la metafísica schopenhauariana y la teoría del arte wagneriano, el filósofo sitúa el fenómeno del sueño al lado del de la embriaguez. Es este último el estado fisiológico que conduciría al hombre hacia lo *Uno primordial (das Ur-Eine)*, mientras que el sueño correspondería, según el esquema del filósofo de Danzig, al mundo de la representación y constituiría el instinto artístico de la figuración. Ahora bien, Sánchez señala aquí la importancia de advertir que Nietzsche no contrapone el sueño y la vigilia como dos instancias separadas, que difieren entre sí por el grado de



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

realidad que cada una ofrece. Antes bien, sueño y vigilia son “tipos diversos de la representación”, siendo el sueño, incluso, “una dimensión más alta e importante que la vigilia en tanto expresa en sí la apariencia y la ilusión”. De esta forma, el autor muestra cómo en el marco de la “peculiar *Mysterienlehre*” elaborada por el joven Nietzsche, el sueño es el fenómeno que pone en evidencia el carácter ilusorio de lo real.

En el siguiente capítulo, “El sueño de Pascal”, Sánchez examina el abordaje del fenómeno del sueño en otro texto temprano de Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, sobre el trasfondo de una tesis que ya ha presentado en dos publicaciones anteriores (*El problema del conocimiento en el joven Nietzsche*, 1999; *Lógica, verdad y creencia: algunas consideraciones sobre la relación Nietzsche-Spir*, 2000), a saber: el carácter decisivo de este escrito, por lo que anticipa del giro filosófico que Nietzsche realizará con la publicación de *Humano, demasiado humano* en 1878. El fenómeno del sueño emerge aquí en el marco de la crítica del lenguaje y del conocimiento, que devela el carácter ficcional de ambos respecto de un mundo que es una “X incognoscible”. El intelecto que, sometido a una actividad reglada por el pacto gregario, asegura la estabilidad de los significados, es liberado en el sueño y puede crear nuevas combinaciones. Aquí, ya fuera del marco de la metafísica de Schopenhauer, el ámbito onírico se revela para el filósofo como el reverso de la vigilia, y no como algo esencialmente diferente de ella.

En los tres capítulos siguientes, el autor se detiene en el examen del tratamiento que Nietzsche hace del fenómeno del sueño en *Humano, demasiado humano*, reconstruyendo minuciosamente su “*Traum-Theorie*” que, como bien lo señala y da cuenta de manera documentada, será leída luego por Freud. Sánchez muestra con claridad en estos capítulos la compleja trama de discusiones, que excede al campo de la filosofía, sobre la que el pensador alemán elabora sus tesis sobre el fenómeno onírico, en el marco de una crítica de la razón. El autor muestra cómo en estos textos Nietzsche aborda el problema desde una perspectiva naturalista e histórica. El fenómeno onírico revela formas de razonamiento “impuro”, propias de estadios pasados de la humanidad. Asumiendo una perspectiva “des-idealizadora” del sueño, Nietzsche muestra cómo en este estado la memoria queda reducida a un mínimo de actividad, confundiendo causas



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

y efectos, estableciendo identidades allí donde no hay ninguna identidad. El sueño es el modo en el que razonaban en la vigilia pueblos antiguos e implica para los hombres civilizados una regresión a estadios primitivos (*Urzustände*) de la humanidad. Así, la tesis de que en sueños el hombre actual recapitula estadios anteriores de la humanidad, retoma y desarrolla la idea presentada en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, según la cual el funcionamiento del intelecto en la vigilia no difiere esencialmente de su funcionamiento en el sueño. La estabilidad del mundo de la vigilia ha sido conseguida por un largo proceso de adiestramiento. Nietzsche señalará, desplegando este argumento, que tanto en el sueño como en la vigilia opera una “pulsión de causalidad” [*Ursachentriebe*], que devela el carácter inventivo de la razón. Sánchez se encarga de mostrar detenidamente el desarrollo de este tema que es posible observar desde *Humano* hasta *El crepúsculo de los ídolos*, pasando ineludiblemente por *Aurora*.

El capítulo que cierra el libro, “Alimentos soñados”, está dedicado precisamente al examen del tratamiento que Nietzsche hace del tema en *Aurora*. Allí Sánchez despliega un examen minucioso del aforismo 119, *Vivenciar e inventar*, que muestra cómo mediante una labor de lectura detenida es posible a partir de un fragmento dar cuenta de la unidad de la reflexión nietzscheana en torno al sueño. En este aforismo, las tesis presentadas en *Sobre verdad y mentira* y *Humano* adquieren una dimensión más profunda y radical. Sobre el trasfondo de una crítica de la idea de sujeto –que evidencia el diálogo con la obra de Wilhelm Roux, *La lucha de las partes en el organismo*, publicada en 1881–, Nietzsche considera el individuo como una “coalición de pulsiones” y afirma la “casi completa imposibilidad de conocerlo, dado que no somos capaces de identificar ninguna legalidad que rija la dinámica de esa coalición”, determinada por lo que el filósofo denomina “nutrición”. Ésta es una dinámica de “procesos aleatorios” en la que el individuo asimila estímulos a modo de vivencias, que no son otra cosa que interpretaciones de un “texto desconocido”. La misma “pulsión de causalidad” que en el sueño opera atribuyendo causas a partir de la interpretación retrospectiva de “efectos” que, en realidad, las preceden, opera en el mundo de la vigilia: “Resultaría -escribe Sánchez- que el corazón más íntimo de nuestra experiencia [*Erfahrung/Erlebnis*] es invención [*Erdichtung*]”. El espectáculo del mundo es el



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

resultado de nuestra creación, sólo que no nos reconocemos como los creadores. El autor concluye: “Nos desconocemos, pues, doblemente: como creadores del mundo y como creadores de nosotros mismos. Sólo nos está iluminado el árbol de nuestra experiencia, surgido de la oscura raíz de nuestra animalidad”.

La insensata fábrica de la vigilia: Nietzsche y el fenómeno del sueño es el primer volumen de la colección *Nietzscheana* de la editorial *Brujas*, dirigida por el mismo autor, que ya cuenta con otros tres títulos (Fornari, M. Cristina, *Nietzsche y el evolucionismo. Dos ensayos*; Gori, Pietro, *Nietzsche y el perspectivismo*; Marton, Scarlett, *Nietzsche y “la nueva concepción del mundo”*). El aporte de este libro, y de la colección en general, es de suma importancia para el campo de las investigaciones sobre Nietzsche. La lectura histórica propuesta por Sánchez, y que es el eje que guía a los otros tres títulos publicados, no se presenta como una herramienta que luego da paso a una interpretación más especulativa. Al contrario, leer históricamente -como, no hay que olvidarlo, lo pide el propio Nietzsche en el prólogo a *Aurora*- constituye ya una posición interpretativa, que, como afirma Sánchez, reconoce en el texto nietzscheano “la fluidez y las tensiones propias de una verdadera *agogé* escéptica (...) que para ser aprehendida exige de la doble verificación: filológica y filosófica”.

Pablo Olmedo

Universidad Nacional de Río Cuarto



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Número Libre



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Estética y racionalidad. De Adorno a Habermas¹

Rainer Rochlitz

Traducción: Esteban Alejandro Juárez
Revisión: Elizabeth Reyes Garzón

Recibido: 30/11/2017
Aceptado: 22/12/2017

Al leer las críticas a Adorno en la Alemania actual, de parte de aquellos que más han aprehendido de él, se observa que se produce lo inevitable: su pensamiento se reduce a una propuesta entre otras, si es que no llega a ser desechado con una facilidad sorprendente; en todo caso, se lo considera como un fenómeno histórico. Difícil, probablemente imposible, ser el “heredero” de Adorno. Su nombre está irremediabilmente asociado al de Auschwitz, que marca a sus ojos el fracaso de la humanidad occidental. Sin duda, algunos se apartan con alivio de lo uno y de lo otro; pero también es verdad que este nombre de Auschwitz, que sólo se puede pronunciar murmurando como en la iglesia y que, sin embargo, ejerce una fascinación malsana sobre los novelistas y cineastas –abusivamente evocado en el contexto de problemas políticos actuales, según el siniestro precedente de la palabra mágica de “Goulag”-,

Cómo citar este artículo:

MLA: Rochlitz, Rainer “Estética y racionalidad. De Adorno a Habermas” *Rigel*. Revista de estética y filosofía del arte N°4 (2017): Pp. 77-93.

APA: Rochlitz, R. (2017). “Estética y racionalidad. De Adorno a Habermas”. *Rigel*. Revista de estética y filosofía del arte N°4 (2017): Pp. 77-93.

Chicago: Rainer “Estética y racionalidad. De Adorno a Habermas”. *Rigel*. Revista de estética y filosofía del arte N°4 (2017): Pp. 77-93.

¹ Versión original: Rochlitz, R. « Esthétique et rationalité. D’Adorno à Habermas », en *Revue d’Esthétique*, nouvelle série, n° 8, 1985, pp. 59-67. Agradecemos la amabilidad de Carole Talon-Hugon, profesora en la Université Nice Sophia Antipolis, directora de la *Nouveau Revue d’Esthétique* y presidenta de la Sociedad de Estética Francesa, por la cesión de los derechos del texto del fallecido profesor Rainer Rochlitz.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

puede ocultar, por la desproporción de su carga de horror y de sufrimiento, los desafíos reales del presente. Como dijo Habermas en un contexto análogo: ese nombre “remite a una dimensión del horror que sofoca inevitablemente toda argumentación”². Y, sin embargo, el problema sigue allí, y es necesario hablar sobre ello; para Adorno, que no cesa de evocarlo de *Dialéctica de la Ilustración* a *Dialéctica Negativa*, allí estaría el límite mismo de la razón, de la *Ilustración* y de su ideal de comunicación, tal como lo renueva Habermas. Pues se trata de saber –y he aquí lo que también Lyotard plantea a Habermas por medio del tema de la “*différend*”- si podría haber comunicación sobre el horror absoluto que la excluye.

Fatalista de un mundo del cual no esperaba nada bueno, Adorno preveía el destino de su filosofía. Al final de su vida, sólo guardaba una esperanza: “Lo que se pensó alguna vez puede ser reprimido, olvidado, borrado. Pero no se pudo negar que algo de eso sobrevive. Pues el pensamiento tiene el momento de lo general. Lo que se ha pensado certeramente tiene que ser pensado en otro lugar, por otros: esta confianza acompaña aún al pensamiento más solitario y más impotente.”³

Para definir lo que se mantiene esencial en su pensamiento son posibles dos lecturas: aquella que lo confina dentro de su coherencia y aquella que salva las perspectivas y los análisis concretos pero cambiando de marco conceptual. Si bien es difícil reiterar los ejercicios aporéticos de *Dialéctica Negativa*, la *Teoría estética* presenta una riqueza de análisis sobre la modernidad artística que puede sobrevivir a su contexto “sistemático”. Pues la situación es así: eso que aparece con una evidencia creciente es el carácter sistemático del “antisistema”⁴ adorniano, la constante de sus *leitmotive*⁵. A este endurecimiento retrospectivo de un pensamiento que no huía de nada tanto como de la rigidez, sólo sobrevivió lo que resiste a las críticas de los más intransigentes. Allí está, por cierto, un principio que el mismo Adorno formulaba en su

² Habermas, J., *Kleine politische Schriften I-V*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, p. 409.

³ Adorno, Th. W., „Resignation“ (1969), en *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*, Frankfurt, 1971, p. 150. [“Resignación”, en *Obra Completa*, 10/2, Madrid, Akal, 2009, p. 711]

⁴ Adorno, Th. W., *Dialektik der negativen*, Paris, Payot, 1978, p. 8. [“Dialéctica negativa”, en *Obra completa*, 6, Madrid, Akal, 2005, p. 30]

⁵ Schnädelbach, H., „Dialektik als Vernunftkritik. Zur Konstruktion des Rationalen bei Adorno“, en *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt, Suhrkamp, 1984, p. 68.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Teoría estética; el estado de la discusión filosófica es tan irresistible como lo nuevo en la creación artística. “No hay más que ver después de una obra de Beckett una obra contemporánea más moderada para comprender hasta qué punto lo nuevo es un juicio sin juicio.”⁶ Sin embargo, él, en filosofía, juzga, y justamente el radicalismo del cuestionamiento no es más el único criterio del estado de avance. Lo que se vuelve problemático, a partir de las críticas que Habermas formula una decena de años después de la muerte de su maestro, es precisamente un “radicalismo” que, como el de Nietzsche, desarticula los fundamentos mismos de su argumentación.

En *Dialéctica de la Ilustración*, su verdadero punto de partida filosófico luego de los orígenes benjaminianos de su libro sobre Kierkegaard, Adorno se esfuerza, junto con Horkheimer, de situar el origen de la falsa racionalidad que a su parecer hace abortar el proyecto del racionalismo occidental. La razón instrumental —es decir, una razón originariamente sujeta a la conservación de sí y no autónoma— conoce y al mismo tiempo malogra lo que quiere conocer al identificar exteriormente aquello que sólo puede ser conocido por una relación mimética: por un reconocimiento, una reciprocidad con el objeto.

De modo paradójico, Adorno descubre en la relación del sujeto con el objeto, en el trabajo y en la reflexión intransigente del pensamiento, la posibilidad de restituir la parte malograda del conocimiento, mientras el reconocimiento parece profundamente comprometido con el plan de la relación intersubjetiva, de la comunicación, siempre corrompida. Esto se encuentra ya en Walter Benjamin: el coleccionista solitario o su contraparte filosófica pueden restituir al objeto su valor de uso, de reciprocidad, pero también de alteridad irreductible, lo que repara así (localmente) la alienación de la naturaleza. En cambio, la alienación de la sociedad, de la intersubjetividad, permanecen intactas: el sujeto parece estar irremediabilmente más reificado que el objeto.

Dos estrategias de la filosofía adorniana deben remediar la violencia constitutiva del sujeto: la del conocimiento filosófico y la del arte. En *Dialéctica negativa*, la pluralidad descentrada de los conceptos es la que debe reparar el mal de la definición

⁶ Adorno, Th. W., *Théorie esthétique*, trad. Mac Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p. 34. [“Teoría estética”, en *Obra completa*, 7, Madrid, Akal, 2004, pp. 34s.]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

clasificadora que mutila al objeto, del concepto único, identificador: “Sólo las constelaciones representan, desde fuera, lo que el concepto ha amputado en el interior, el *plus* que él quiere ser tanto como no puede serlo. Al reunirse alrededor de la cosa a conocer, los conceptos determinan potencialmente su interior, alcanzan pensando lo que el pensamiento extirpa necesariamente de sí.”⁷

Lo que es siempre malogrado por el conocimiento es el “plus” del objeto que se revela en sus múltiples relaciones. Ese “plus” también es uno de los términos centrales de *Teoría estética*: “La belleza de la naturaleza consiste en que ésta parece decir más de lo que es. Arrancar este plus a su propia contingencia, adueñarse de su apariencia, determinarlo como apariencia, negarlo también como irreal, es la idea del arte.”⁸

A lo que aspira el conocimiento -sin poder jamás alcanzarlo- por medio de la pluralidad descentrada de conceptos, el “plus”, la trascendencia de la realidad empírica a la cual se reduce el objeto degradado por el contexto de intercambio y la dominación instrumental, el arte lo realiza por medio de la apariencia. Pero se presenta la siguiente aporía: “Las obras hablan como las hadas en los cuentos: ‘Tú quieres el absoluto, tú lo tendrás, pero te será sin embargo incognoscible’. El conocimiento discursivo tiene lo verdadero a la vista, pero no lo posee. El arte, también él conocimiento, lo posee, pero como algo que le es inconmensurable. Mediante la libertad del sujeto en ellas, las obras de arte son menos subjetivas que el conocimiento discursivo”⁹. El conocimiento bloqueado –inaccesible a nuestra razón instrumental, en la cual el *en-sí* de las cosas está prohibido- se realiza en el arte, pero bajo la forma de la apariencia enigmática: “En tanto que bloqueadas, las obras de arte son imágenes del *ser-en-sí*.”¹⁰

Esta es la razón por la que Habermas puede escribir: “*Dialéctica negativa* y *Teoría estética* no pueden hacer otra cosa que ‘remitirse impotentes la una a la otra’”¹¹; “Adorno no puede aclarar la capacidad mimética desde una simple oposición abstracta a

⁷*Dialectique négative*, op. cit., p. 131. [“Dialéctica negativa”, op. cit., p. 157]

⁸*Théorie esthétique*, op. cit., p. 109. [“Teoría estética”, op. cit., p. 110]

⁹*Ibid.*, p. 171 [*Ibid.*, p. 172]

¹⁰*Ibid.*

¹¹Habermas, J., *Theorie des kommunikativen Handelns*, I, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, pp. 514s. [*Teoría de la acción comunicativa*, I, Madrid, Santillana, 1999, p. 490]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

la razón instrumental”¹². Nada, en verdad, le garantiza a *Teoría estética* poder descifrar en términos discursivos el absoluto depositado en las obras enigmáticas, pues el traspaso al lenguaje discursivo corre el riesgo de privarlo de su carácter absoluto, en el cual la apariencia y el enigma son, acaso, necesarios. En efecto, Adorno dice que no se trataría de comprender las obras, sino de apropiarse de su carácter incomprensible. Al “bloque” de *Teoría estética* responde el de *Dialéctica negativa*: “Lo que las esencias finitas dicen sobre la trascendencia es su apariencia.” En este caso, aquello que, según Kant, es inseparable de toda dialéctica en tanto “lógica de la apariencia”. Y, sin embargo, ésta es, según el mismo Kant, necesaria. “De allí la incomparable relevancia metafísica que tiene la salvación de la apariencia, objeto de la estética.”¹³

Si Adorno quiso salvar la apariencia no es, pues, como lo supone Peter Bürger,¹⁴ porque considere los ataques de la vanguardia contra la “institución arte” como una agresión bárbara, ante la cual habría que proteger las categorías tradicionales de la estética. Al contrario, Adorno ve bien aquello que el proceso de “desarticipación” [Entkunstung] tiene de ineluctable. Lo que teme es que la “apariencia” –todo lo que en el arte atañe a la ficción, a la imaginación, a lo posible no realizado- sea liquidada sin contraparte, en nombre de un positivismo tiránico, arrastrando en su caída la promesa utópica contenida en el arte.¹⁵

Para Adorno, las obras como las de Beckett, a quién pensaba dedicar *Teoría estética*, prosiguen más radicalmente la subversión de la “institución arte” que un “neo-dadaísmo” que es sólo aparentemente exterior a esta institución ineficaz, en sí misma ya pieza de museo. Sin renunciar a la apariencia, la garantía de la exigencia utópica no realizada, las obras como las de Beckett desmontan desde el interior las categorías tradicionales del arte. En el sinsentido de Beckett, Adorno ve, a la vez, la verdad filosófica de la época y la culminación de la modernidad estética, incluso del arte

¹² *Ibíd.*, p. 524 [*Ibíd.*, p. 499]

¹³ *Dialectique négative*, *op. cit.*, pp. 306s. [“Dialéctica negativa”, *op. cit.*, p. 360]

¹⁴ Bürger, P., *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983, p. 71. [*Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor, 1996, p. 97]

¹⁵ Cf. Wellmer, A., „Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität“, en *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983, p. 416. [“Verdad, apariencia, reconciliación. La salvación estética de la Modernidad según Adorno”, en *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, Madrid, Visor, 1993, p. 30]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

mismo: un lenguaje no significativo, musical; tal elocuencia no significativa es aquella que es propia, al mismo tiempo, de la belleza natural y del arte –muy particularmente, el de la modernidad que se aproxima al mutismo.

Por esta razón la estética de Adorno se opone radicalmente a la idea de una comunicación que es, según él, “la adaptación del espíritu a lo útil mediante la cual el espíritu se sitúa entre las mercancías”¹⁶. Sin embargo, ninguna lectura de Adorno puede evitar ya las críticas que Habermas le dirige, precisamente desde el punto de vista de una teoría de la acción comunicativa que interroga la patología de las relaciones intersubjetivas en la sociedad actual y busca restituir una reciprocidad entre los sujetos, al mostrar que no ha cesado jamás, que la sociedad moderna no podría existir si no hubiese competencia entre el mutismo del sistema y las formas de comunicación cada vez más diferenciadas. La comunicación de la que habla Habermas no se opone a la de Adorno como lo trascendental a lo empírico. Se trata más bien de la comunicación cotidiana, aunque Habermas define una forma ideal que la aproxima a la del discurso científico, pero en la cual el entendimiento es el horizonte, no importa de cual diálogo cotidiano. Al reconstruir el lenguaje ordinario, descubre allí el verdadero fundamento de toda racionalidad, en la medida en que la cuestión del entendimiento sobre los problemas cotidianos, mediatizada por las exigencias de validez (verdad de las afirmaciones, corrección moral de los comportamientos, autenticidad de las expresiones), es inmanente a la estructura elemental del lenguaje en acto. El gran discurso sobre la desaparición del Sujeto y del Sentido, por el cual Adorno se aproxima al nietzscheanismo francés, es puesto en duda por el “pequeño” discurso de la comunicación cotidiana, en el cual sujeto y sentido llevan una exigencia funcional, sin ninguna pretensión de algún tipo de sustancialidad metafísica.

Ahora bien, esta racionalidad comunicativa –por más degradada que ella pudiese estar en la sociedad actual- es irreductible a la razón instrumental. Ella implica el elemento mimético que Adorno reservaba al arte: para comprender y hablar se necesita poder ponerse en el lugar del otro, cambiar de rol. En la comunicación cotidiana, el sujeto solitario, enfrentado a un objeto de la representación, del trabajo o de la

¹⁶*Théorie esthétique, op. cit.* p. 104. [“Teoría estética”, *op. cit.*, p. 104]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

dominación, es una ficción. No obstante, este lenguaje fundador de la racionalidad moderna, en nombre del cual toda institución social debe justificarse, se ha sustituido progresivamente con todo orden tradicional, fundado sobre las autoridades sagradas, los mitos y los ritos. El agotamiento del paradigma de la filosofía del sujeto y de la consciencia –desde el *cogito* y el “yo pienso” hasta el *ego* trascendental y la razón instrumental de Horkheimer y Adorno– no conduce al fin de la historia en el funcionamiento autónomo de la estructura absoluta, del lenguaje que se habla, acompañado de la risa filosófica, de una actitud de soberanía anunciada por Nietzsche, sino que hace lugar a otro paradigma, el de la racionalidad reconstruida a partir de las reglas implícitas del lenguaje cotidiano. El verdadero conflicto actual no consiste más en oponer esta racionalidad a la razón instrumental, sino a los mecanismos monetarios y burocráticos del capitalismo organizado, que tienden a imponer la autorregulación de conflictos, sin libre intercambio de palabras y argumentos, incluso en las esferas de la vida social que no pueden prescindir de ellos, al mismo tiempo que desaparecen las últimas reservas de las tradiciones precapitalistas que resistían a la racionalización monetaria y burocrática.

Habermas no niega que en 1940 se podía tener la impresión de que “el último destello de la razón había abandonado la realidad”¹⁷; sin embargo, a la desesperanza legítima de Adorno frente a la realidad del nazismo y del estalinismo se añade una desesperanza inscripta en la estructura misma del pensamiento. “No queda nada más que la razón instrumental cuando se piensa el proceso fundamental dentro de las categorías de la filosofía de la consciencia”¹⁸, cuando se continúa fundando la racionalidad sobre la consciencia que se representa a los objetos y el trabajo que los produce. El elemento mimético que habría sido sacrificado en el origen de la razón, hay que recuperarlo al interior de la razón comunicativa, a fin de salir del círculo de la razón extrañada de su objeto y del conocimiento mimético que no puede decirlo más que velándolo de apariencia.

¹⁷ Habermas, J., “Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung. Bemerkungen zur ‚Dialektik der Aufklärung‘ –nach einer erneuten Lektüre“, en Bohrer, K. H. (Ed.), *Mythos und Moderno*, Frankfurt, Suhrkamp, 1983, p. 416. [“Horkheimer y Adorno: el entrelazamiento de mito e ilustración”, en *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Santillana, 1993, p. 146]

¹⁸ *Theorie des kommunikativen Handelns*, I, op. cit., p. 530. [Teoría de la acción comunicativa, I, pp. 504s]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Habermas no ignora que la comunicación cotidiana está enferma de falsas relaciones mediatizadas por la omnipotencia del dinero y de la burocracia, incluso en las esferas del mundo de la vida, en el cual se construyen la identidad personal, la integración social y el horizonte cultural. Es a partir de esta situación “patológica” que reconstruye la racionalidad irreductible de la sociedad postradicional. En Habermas también se encuentra una suerte de “dialéctica de la Ilustración”: “La incontenible ironía del proceso histórico universal de la ilustración [Aufklärung]: la racionalización del mundo de la vida permite acrecentar la complejidad del sistema, complejidad que se hipertrofia hasta el punto de que los imperativos sistémicos, ya sin freno alguno, desbordan la capacidad de absorción del mundo de la vida, el cual queda instrumentalizado por ellos”.¹⁹ “Los mecanismos sistémicos acaban desplazando las formas de integración social, incluso en aquellos ámbitos en que la coordinación de las acciones es en términos de consenso no tiene sustitución alguna: es decir, incluso allí donde lo que está en juego es la reproducción simbólica del mundo de la vida. Entonces la mediatización del mundo de la vida adopta la forma de colonización.”²⁰

Habermas está lejos de ser ingenuamente optimista en cuanto a los peligros de la sociedad actual, pero como escribe A. Wellmer: “Incluso si no fueran tan distintas las consecuencias de un diagnóstico relativo a las tendencias de la época, en Habermas, por una parte, y en Adorno y Horkheimer, por la otra, queda un punto decisivo: gracias a las diferenciaciones conceptuales que aquí son puestas en juego, la historia misma recobra una dimensión de libertad que había perdido en Adorno y Horkheimer, como resultado de la elección de las categorías fundamentales, y sin la cual la idea de un potencial de libertad *inmanente* a la historia se torna nula.”²¹

La constante de esta analogía en el diagnóstico conduce a Wellmer a desarrollar el proyecto de una estética que interpreta la de Adorno a la luz de Habermas. En Habermas mismo, para el cual la estética no puede ocupar un lugar central, la mimesis es reintroducida de un modo más esencial en la comunicación cotidiana, lo que la priva de su potencial polémico y utópico, y el concepto no está más deducido de la razón

¹⁹ *Ibid.*, II, pp. 232s. [*Ibid.*, II, p. 219]

²⁰ *Ibid.*, II, p. 293. [*Ibid.*, pp. 279s]

²¹ *Adorno Konferenz 1983*, pp. 151s. [“Verdad, apariencia, reconciliación”, *op. cit.*, p. 28]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

instrumental, sino del lenguaje en acto. El escepticismo de Wellmer reclama que la estética ocupe un lugar más central que en Habermas, en quien se reduce a la autenticidad de la expresión de una experiencia, a la preservación de potenciales semánticos y al desarrollo de una autonomía expresiva, liberada de toda función cognoscitiva o moral.

De un modo general, el peso de la estética de un filósofo parece ser inversamente proporcional a la carga utópica invertida en su teoría del conocimiento y de la sociedad. Si, en Kant y Hegel, la estética está subordinada a la ética o al conocimiento es que, como Habermas, ellos han colocado la posibilidad utópica de su filosofía en el plan de la razón práctica e histórica. La estética, en tanto realidad utópica, sólo puede convertirse en el centro de una filosofía, como en Schelling, en los primeros años del siglo XIX, como en el joven Lukács o en Adorno, en las épocas y en las sociedades donde hay una contradicción radical entre un potencial utópico acumulado y sus chances de realización. El arte deviene, entonces, el único medio de expresión de esta posibilidad bloqueada.

Contrariamente a Peter Bürger, Karl Heinz Bohrer o Hans Robert Jauss –los tres estetas alemanes que, hasta acá, sirvieron de referencia a Habermas (quien no tiene una posición determinada en esta esfera)-, Wellmer no aísla un fragmento de la estética de Adorno (el contenido de verdad opuesto a la apariencia, en Bürger; la apariencia como experiencia epifánica sin utopía histórica, en Bohrer; el carácter subversivo de las obras en relación con un horizonte de expectativas constituido, en Jauss). Él intenta reconstruir la compleja relación, en Adorno, entre verdad, apariencia y reconciliación, al sustituir la utopía mesiánica –al fin de cuentas nunca inaccesible- de una reconciliación con la naturaleza, por la de una comunicación sin coacción que salva “lo difuso, lo no integrado, lo absurdo, lo disociado.”²²

En tal estética, la filosofía no es más la única competente para interpretar las obras de arte que dejan de ser cifras del sentido de la historia y depositarias del absoluto. Pues el arte ya no está más ligado sustancialmente a la reconciliación, presente en él bajo la forma de apariencia; cada obra ocupa un lugar singular en un proceso de

²²*Ibid.*, p. 157. [*Ibid.*, p. 34]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

comunicación en el cual ella designa los límites; de modo no conceptual, ella participa en la extensión de las fronteras de la comunicación. La apariencia, que en Adorno brilla entre la experiencia epifánica, el instante de la felicidad individual y la utopía histórica de la reconciliación (diferida *sine die*), cambia de función: no es más la cara enigmática de una verdad en el fondo siempre idéntica que se trata de descifrar por la oposición con el mundo reificado, sino la forma específica de un ensanchamiento de lo decible dentro de un contexto histórico determinado. Y su verdad no es más el contenido de verdad siempre idéntico de la “dialéctica de la Ilustración” (crítica y salvación del mito), sino la verdad siempre particular de una experiencia –descubrimiento inédito o memoria insoportable– en los límites de la comunicación ordinaria. No se trata, pues, para comprender la obra, de conocer filosóficamente la esencia de la apariencia estética (en su relación con el absoluto “bloqueado”), sino de percibir el horizonte particular de lo comunicable al que la obra aborda abriendo las perspectivas o asimilando algo reprimido, algo olvidado de la memoria colectiva. El conocimiento estético, escribe Wellmer, “está más próximo de un ‘poder’ que de un ‘saber’”²³.

El riesgo de tal estética es reducir el fulgor inaudito del arte a un mensaje expresable por medios discursivos y diluir el hiato entre dos formas de lenguaje irreductibles: de amortiguar el choque. Radicalmente opuesto al concepto de comunicación en materia estética (sinónimo para él de *mass media* y de industria cultural), Adorno lo emplea, no obstante, positivamente una vez: en el mundo actual de la falsa transparencia, “la figura adecuada en que se acoge a las obras de arte es la figura de la comunicación de lo incommunicable, brecha de la consciencia reificada”²⁴.

Es bajo este título que Adorno reintroduce en la estética el concepto de lo sublime que Kant²⁵ había reservado a la experiencia de la naturaleza en su grandeza sobrehumana –experiencia a la vez dolorosa y emocionante, análoga a la de la ley moral: “Las obras de arte en las cuales la estructura estética se trasciende bajo la presión del contenido de verdad ocupan el lugar que tenía antes el concepto de lo sublime”²⁶.

²³ *Ibid.*, 159. [*ibid.*, p. 35]

²⁴ *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 260 [Teoría estética, *op. cit.*, p. 260]

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 261. [*Ibid.*, p. 260]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Después de Kant, Schiller, Schelling y Hegel la aplicaron luego al arte, pero de tal forma que lo bello y lo sublime formaron una unidad en la teoría de la tragedia o en el lirismo himnico de Hölderlin. Adorno desarrolla una teoría de lo sublime artístico específicamente moderna: de la oposición a lo bello sensible, de la relación entre fealdad, horror, asco y espiritualización en el arte, a partir de Baudelaire. Es este aspecto de la modernidad que la teoría de la comunicación estética, aun ampliada a “lo difuso”, corre el riesgo de reducir y banalizar sin un cierto número de precauciones particulares. Es por ello que Habermas a veces sugiere que los aspectos terroríficos de la modernidad artística, la puesta en cuestión del bien, de lo útil y de lo verdadero, “la rebelión contra toda normatividad, no son más que la consecuencia de una diferenciación propia de esta esfera de valor: la vanguardia elimina, por así decir, los elementos extraños a la experiencia estética”²⁷. Si esto es verdad para algunas vanguardias recientes, no lo es igualmente para la modernidad radical, de Baudelaire a Beckett. En estas obras, “el espíritu y el material se alejan uno del otro en el esfuerzo hacia la unidad. Su espíritu se experimenta como no representable sensiblemente, y su material, aquello a lo que están atadas fuera de su confín, como irreconciliable con la unidad de las obras. El concepto de obra de arte ya no es apropiado para Kafka, igual que el de lo religioso jamás lo fue”²⁸.

Lo que no es representable bajo forma sensible, en estas obras modernas que niegan la apariencia sensible sin poder desplazarla, es –según Adorno- el espíritu en tanto que contenido de verdad. “Lo sensorialmente no agradable tiene afinidad con el espíritu” y “la teoría kantiana del sentimiento de lo sublime describe un arte que tiembla

²⁷ Habermas, J., “Les néo-conservateurs américains et allemands contre la culture”, en *Les Temps modernes*, n° 449, déc. 1983, p. 1119. [“El criticismo neoconservador de la cultura en los Estados Unidos y en Alemania Occidental: un movimiento intelectual en dos culturas políticas”, en Guiddens, A. et. al., *Habermas y la modernidad*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 135]

²⁸ *Théorie esthétique*, op. cit., pp. 260s. [“Teoría estética”, op. cit., p. 260] Esta teoría adorniana de lo sublime artístico ha sido recientemente recobrada por J.-F. Lyotard bajo el nombre de “posmoderno”: “Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma..., eso que indaga presentaciones nuevas, no para disfrutarlas, sino para hacer sentir mejor lo que hay de impresentable” – “Réponse à la cuestión. Qu’est-ce que le post-moderne?”, en *Critique*, n° 419, abril 1982, pp. 366s. [“Respuesta a la pregunta ¿qué es la posmodernidad”, en *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 25]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

en sí al suspenderse en beneficio de un contenido de verdad sin apariencia, pero sin borrar su carácter de apariencia en tanto que arte”²⁹.

La fuerza de la estética de Adorno no reside en su metafísica del arte como respuesta a las aporías de su concepto de razón instrumental, ampliada a toda la historia, sino en la aplicación de una pléyade de conceptos - apariencia, *apparition*, espíritu, carácter enigmático, contenido de verdad, mimesis, expresión objetiva...- a los problemas particulares de la modernidad. Aquí, la estética de la comunicación debe aprender y resguardarse bien de aplastar el potencial crítico.

Si el arte moderno se vuelve hacia la barbarie, lo feo, lo repugnante, no es solamente por el gusto a la diferenciación o por la prosecución de una lógica autónoma, ni por un rechazo anarquista de lo cognitivo y lo moral. Al contrario, en las grandes obras de arte moderno es el espíritu, el sentido de lo verdadero y de lo justo, el que se vuelve hacia los residuos y el reverso de la cultura oficial. “La espiritualidad estética siempre se ha llevado mejor con lo “*fauve*”, con lo salvaje, que con aquello que se ha ocupado la cultura.”³⁰ Lo sublime tiene, entonces, él mismo, una historia dentro de la modernidad artística. La dignidad trágica en el idealismo alemán muta en ironía en el romanticismo, para refugiarse después en lo inhumano, en lo pequeño o en lo insignificante: “La ascendencia de lo sublime es lo mismo que la obligación del arte de no pasar por alto las contradicciones básicas, sino de hacerles luchar hasta el fin; para ellas, el resultado del conflicto no es la reconciliación, sino que el conflicto encuentre un lenguaje. De este modo, lo sublime se vuelve latente.”³¹ En Kafka, en Beckett, el paso de lo sublime a lo ridículo, parodia de la catarsis, suprema payasada, es dado a cada instante: lo trágico y lo cómico se equilibran y se suprimen en un gesto, de una réplica a otra. En ellos, “la herencia de lo sublime es la negatividad sin concesiones, desnuda y sin apariencia, como lo prometía en otro tiempo la apariencia de lo sublime.”³²

²⁹*Théorie esthétique, op. cit.*, p. 261. [“Teoría estética”, *op. cit.*, p. 261]

³⁰*Ibid.*, p. 262. [*Ibid.*, p. 261]

³¹*Ibid.* p. 262.

³²*Ibid.*, p. 264.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Crisis y salvación de la apariencia están de este modo implicadas en el destino de lo sublime, como en toda la estética de Adorno. La introducción de lo sublime en el arte, cada vez menos compatible con la bella apariencia, carga a la obra con la tarea de manifestar –en la “*apparition*” explosiva que quiebra la apariencia³³– un contenido de verdad, al riesgo de destruir, junto con la armonía, el fundamento mismo de la forma artística, la apariencia. Dentro esta perspectiva, Adorno plantea la pregunta de saber “si el arte puede sobrevivir a la apariencia”³⁴ –pregunta que hoy parece anacrónica, tal es la evidencia con la que la apariencia ha recuperado sus derechos más allá de las agresiones y las dudas de la modernidad y de las vanguardias: en el cine, el teatro y la novela realista. Por lo tanto, el problema no ha desaparecido. Lo que se ha recuperado con esta pregunta es el empleo del concepto de totalidad incluso en su forma negativa en Adorno: “el todo es lo no verdadero”³⁵; como el sentido, la apariencia tampoco puede desmoronarse en su totalidad; a lo sumo, puede cambiar de registro.

La crisis de la apariencia se debe a la exigencia de verdad que no tolera ningún engaño, ninguna ilusión; pero la apariencia es legítima porque ella funda la diferencia de las obras respecto a la realidad empírica, su negatividad constitutiva en relación con lo real.³⁶ Contrariamente a la tradición platónica, el origen de la apariencia no reside, según Adorno, en los sentidos, sino en el espíritu³⁷ al que la obra de arte da cuerpo. Y el espíritu, a pesar de su aspecto fantasmal de existente inasequible, se vincula con la verdad: la apariencia artística manifiesta un no aparente; allí se encuentra su única justificación.

Todavía subsiste el problema –no resuelto por Adorno– de la articulación entre la apariencia y la esencia sin apariencia que ella manifiesta. En efecto, la pregunta que permanece es cómo conciliar el carácter no conceptual de la imagen artística, la indeterminación en cuanto al sentido, el lenguaje “no significativo”, heredado de la belleza natural, la polisémica, por una parte, y el contenido de verdad, la idea según la

³³*Ibíd.*, p. 119. [p. 119]

³⁴*Ibíd.*, p. 140. [p. 140]

³⁵Adorno, Th. W., *Minima Moralia*, trad. Kaufholz/Ladmiral, Paris, Payot, 1980, p. 47. [*Minima moralia*, Madrid, Santillana, 1998, p. 48]

³⁶*Théorie esthétique, op. cit.*, p. 142.[p. 142]

³⁷*Ibíd.*, p. 148. [p. 148]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

cual la imagen es verdadera o falsa, considerando su verdad solamente inaccesible a la razón discursiva, por otra parte. En última instancia, Adorno resuelve el problema declarando la incompetencia de la filosofía en materia de verdad última: la mimesis artística, que es lo contrario de una imitación realista, está más próxima de la verdad que toda la racionalidad conceptual. Esto es indemostrable, pues toda argumentación se mueve ya sobre el terreno de la razón discursiva. A lo sumo –y esto explica la escritura de Adorno- la filosofía puede aproximarse a una “presentación” artística, intentando evocar, sin recurso a la apariencia, la verdad que escapa a toda mirada directa de una conceptualización tradicional.

El supuesto de Habermas –según el cual este esfuerzo tan grandioso como desesperado se debe a un concepto de racionalidad reducido, heredado del neokantismo, de Max Weber- es legítimo. Igualmente justificada es la crítica de Wellmer, que le reprocha a Habermas reducir la verdad de la obra de arte a la autenticidad del artista.³⁸ El mismo Wellmer transfiere el concepto de autenticidad del creador a la obra. Pero, una vez más, la obra no puede pretender la verdad más que de modo metafórico: es la experiencia estética la que deviene el lugar en el que la verdad entra en juego en todas sus dimensiones; la obra misma no sería más que “potencial” y “exigencia” de verdad.³⁹ En Adorno, el sujeto estético que cuenta es el creador –él mismo subordinado a su obra-; en Wellmer, que coincide aquí con H. Jauss, el sujeto receptor es el lugar decisivo de la verdad estética: es en su experiencia, en su interpretación, en el funcionamiento efectivo de la comunicación estética, que la verdad virtual de la obra se traduce en la práctica de la vida, actuando sobre el pensamiento y la percepción de los receptores.

En Adorno, para quien la “recepción” artística era secundaria,⁴⁰ la verdad estaba en las obras, pero debía ser descifrada, esperaba literalmente su interpretación⁴¹ –por un sujeto solitario y concentrado. Un argumento no evocado por Wellmer aboga en favor de la idea de una verdad más metafórica de las obras: el “logro” –difícilmente definible- de la obra de arte. “Muchas cosas hacen pensar que en las obras de arte la falsedad

³⁸ Adorno-Konferenz 1983, *op. cit.*, p. 165. [“Verdad, apariencia, reconciliación”, *op. cit.*, p. 42]

³⁹ *Ibid.*, p. 161 y p. 166. [p. 38 y p. 43]

⁴⁰ *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 302. [“Teoría estética”, *op. cit.*, p. 301]

⁴¹ *Ibid.*, p. 173. [p. 174]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

metafísica se conoce porque están técnicamente malogradas”⁴². Así es como Lukács había podido mostrar en *Teoría de la novela* que el fracaso de Goethe al presentar una realidad sustancial resultaba evidente por medio de los aspectos superficiales del fin de su novela, extraídos de la ópera romántica; que el fracaso de Tolstoi al renovar la epopeya era patente en la relación rousseauiana con la naturaleza, en los principales personajes, incapaces de escapar a la realidad social convencional. De la misma manera Adorno criticaba el neoclasicismo de Stravinsky o –con Nietzsche- la no verdad de la pretensión wagnereana. Ante tales demostraciones inmanentes, la relativización de la verdad artística en Wellmer parece estar causada por una familiaridad insuficiente con la lógica rigurosa de las obras de arte. Sin embargo, no es necesario aceptar la teoría adorniana de la verdad mimética y de la racionalidad instrumental para admitir su tesis sobre el fracaso técnico de la obra allí donde la ideología se lo impone. Ciertamente, la verdad y el fracaso no pueden ser determinados fuera de la comunicación –lugar del aprendizaje colectivo- que constituye los criterios del juicio. Es difícil, no obstante, definir el marco en el cual la comunicación de los sujetos puede ser declarada competente: un siglo de incomprensión de Shakespeare, antes de su redescubrimiento en el siglo XVIII, lleva a desconfiar de esta perspectiva; el triunfo del mejor argumento no siempre está asegurado, nunca definitivamente. Si la verdad es en la obra más que un potencial, la polisemia es ella también legítima como pluralidad de vías de acceso a su propia lógica.

Adorno no dejaba de pensar contra los límites de lo pensable. Escritor vertiginoso, sobre todo en *Dialéctica Negativa* y *Teoría estética*, se defendía contra el reproche de querer provocar el vértigo⁴³: fue solidario de la modernidad dentro de la cual este sentimiento era desde Baudelaire, desde Poe, el signo del reconocimiento. La tierra firme, el principio de identidad, le eran sospechosos. Este es el motivo por el que –Habermas se lo reprocha con justa razón- se negaba a explicitar las bases normativas de su pensamiento, el anclaje de su crítica de la ideología y de la razón instrumental – más allá de la negación determinada practicada *ad hoc*. Uno se puede imaginar lo que

⁴²*Ibíd.*, p. 175. [pp. 175s] Cf., también P. Bürger, *op. cit.*, pp. 79s.[p. 108]

⁴³*Dialectique négative*, *op. cit.*, p. 32.[”Dialéctica negativa”, *op. cit.*, p. 40]



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Adorno hubiese dicho sobre la racionalidad comunicativa y la pragmática del lenguaje, que Habermas y Wellmer se esfuerzan actualmente de afinar para convertirlas en instrumentos idóneos para pensar la modernidad y la posmodernidad. Pero a pesar de las simplificaciones abusivas, el lenguaje un poco bárbaro y el carácter aún esquemático de las nuevas aproximaciones teóricas, esto aquí es sin duda una vía que conduce más allá de las aporías y del tono apocalíptico de la filosofía adorniana. Al mismo tiempo, esta integración de la filosofía analítica y del pragmatismo anglosajón a la tradición de la filosofía crítica alemana se parece al aprendizaje de la democracia occidental por parte de la sociedad alemana de posguerra. El esquematismo de los actos del lenguaje y de las “exigencias de validez”, el retorno al neokantismo, a Max Weber –haciendo aparecer a la filosofía de la era de las crisis violentas que han sacudido a Occidente entre 1914 y 1945, de Lukács a Adorno, como una aberración de ahora en adelante clausurada- no pueden disimular la incurable herida que desfigura la experiencia histórica bajo la superficie más o menos alisada de las democracias actuales. Pero –y esto aquí es la fuente del incesante malentendido entre Habermas y el nietzscheanismo francés- ellos se corresponden en un trabajo de estabilización y en un combate contra la inclinación hacia lo irracional que no duda en apoyarse en *Dialéctica de la Ilustración* para descalificar todo esfuerzo de arrancarse a los demonios del pasado.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Reseñas



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

La comunidad de la risa

Sobre *Bonino. La lengua de la Inocencia* de Manuel Ignacio Moyano.

Recibido: 20/11/2017

Aceptado: 20/12/2017

[...] El infierno de los vivos no es algo que será; hay uno, es aquel que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

I

Bonino. La lengua de la inocencia es el segundo título de la Colección “Golpe Ciego”, dirigida por Emanuel Biset, Luis García y Gabriela Milone y editada por “Borde Perdido Editora”. Se trata de una colección nacida en Julio de 2017, consagrada como un espacio para el ensayo que, tal como se anuncia a sí mismo, propone dar lugar a la posibilidad de pensar la actualidad desde sus márgenes, articulando en una misma trama los puntos dispersos de una subterránea escena intelectual que es preciso visibilizar. La constitución de esa trama polifónica, de esa caja de resonancia que vuelva audible una multiplicidad de voces insistentes, lleva el nombre de Borde Perdido y de



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Golpe Ciego. El primer título se llamó, del mismo modo que la colección, “Golpe Ciego”, imagen que remite a la figura en torno a la cual Biset, García y Milone escriben tres ensayos que componen ese primer libro: Oscar del Barco. La colección, en definitiva, constituye un espacio abierto para intervención en torno a cuestiones anfibias entre el arte, la filosofía, la política, a la luz de las cuales se pueda hacer posible un claro para pensar el presente.

II

En ese marco se inscribe también este segundo título de la colección, *Bonino. La lengua de la inocencia* de Manuel Ignacio Moyano, dedicado a pensar otra figura de esa Córdoba “imposible” que tuvo lugar en la década de los ‘60: el cómico Jorge Bonino. El autor presenta su libro en los siguientes términos: “Antes que de un estudio o de una investigación, se trata de pestañas que se abren con intermitencia azarosa”. Pestaño irregularmente intermitente que hace rodeos y elusiones en torno a Bonino. Esta reseña será entonces un pestañear de segundo orden, y Bonino se nos escapará por todas partes. Aunque quizá, como remarca Moyano en varias oportunidades, Bonino sea, justamente, el nombre de ese escape, de ese amague que nos deja pagando, desparramados en mitad de la nada, de esa elusión constante que hace de él un haz de luz incapturable.

El campo de juego en el que Bonino corretea de un lado para otro, imparable, es la lengua, y Moyano se detienen allí y da vueltas sobre ese lugar una y otra vez, obstinado, agudo, incisivo. El juguete de Bonino es la lengua, y el juego, en el cual nos hace entrar y pasar de largo una y otra vez, con una picardía inocente, infantil, es el de delirar la lengua, volverla insignificante y a-referencial, en la articulación de un lenguaje inexistente, de un discurso monstruoso que no discurre sobre nada, y que en ese discurrir desanclado de toda referencia y de todo significado *nos hace matar* de la risa. Moyano, que asume lo referencial de su lenguaje, escribe *sobre* Bonino, pero contagiándose de una especie de locura de la lengua: la escritura, o, mejor dicho, el golpeteo de las yemas de los dedos sobre las teclas de la computadora, se entusiasma, se exaspera, se vuelve presa de un frenesí incontenible, y todo parece brotar de allí con una proliferación desenfrenada.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Lo que hace Bonino, en ese delirio lingual, es, como plantea Moyano, retrotraer la lengua a su raíz, a su pura raíz, a la excitación nerviosa de la que nace y que deja atrás denegándola; o, en otros términos, retrotraerla a su grado cero, al punto en que no comunica nada, sino que queda como suspendida en la pura comunicabilidad. Es decir: inventar una lengua que pone sobre relieve el núcleo más profundo, la fibra más íntima, la médula ósea de toda lengua: su pura materialidad sonora. La lengua-Bonino es, en el dispositivo de lectura que construye el autor, no otra cosa que la reivindicación de lo que hay en el origen del lenguaje: no la claridad prístina del sentido, sino, por el contrario, el ruido gutural que se produce por la sola resonancia de un cuerpo parlante. Y así como Bonino pone de manifiesto ese resto arcaico, lingual-vocal, detrás de todo lenguaje, en el discurso de Moyano puede advertirse, retomando lo que decíamos anteriormente, la pura materialidad de su escritura: detrás de las palabras impresas es posible, por momentos, escuchar el tipeo de las yemas sobre el teclado, la danza loca de los dedos, ver la mueca de un rostro enajenado y poseído por un demonio verborrágico que no es posible controlar.

III

Esa enajenación es, justamente, una de las figuras para pensar el movimiento que produce la intervención bonineana, porque uno de los efectos más propios de esa lengua es, como señala Moyano, una suerte de destitución del sujeto, de de-sujeción de sí y de lxs otrxs, producida por la pronunciación y la escucha de esa lengua radicalmente extraña. Y que se produzca una de-sujeción generalizada es un modo de decir que lo que tiene lugar por un momento es la instauración de una libertad común. Moyano recupera, en determinado pasaje del libro, la última frase que Bonino le diría a Del Barco en una visita que este último hizo a su amigo durante su estancia en el hospital psiquiátrico de Oliva, un par de años antes de que se *dejara caer* por el hueco de una escalera, terminando así su vida. Luego de volver de un paseo por los alrededores del hospital, Bonino habría dicho: “no hay nada como la libertad”. En el comentario del autor, la libertad a la que se refiere Bonino es, justamente, lo propio de



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

la comedia: los gestos cómicos, en la medida en que implican un padecimiento, antes que una acción, se desentienden de toda esa maquinaria de la culpa y el destino característicos de la tragedia, que viene atada, precisamente, con la acción. En otros términos, como dice Moyano, la comedia implica un gesto político fundamental: convertir el destino en libertad, o, mejor dicho, en contingencia, en caída. La libertad-Bonino es, en este sentido, como su locura, una enajenación respecto de lo que nos sujeta acá, una de-sujeción, una desatadura de los cordones del destino, que entonces, se tropieza y cae al piso inesperadamente en un espectáculo realmente cómico que nos hace desparramar de la risa y olvidarnos, por un momento, de quiénes somos. En determinados pasajes del libro podemos advertir una escritura desujetada, desatada: Moyano se olvida, a cada rato, de que es él quien escribe. Olvido performático, pues olvidar que es uno el que escribe es, justamente, que ya no es uno el que escribe, sino sólo el cuerpo tomado por una lengua indómita.

IV

Hay que decir que si el de Bonino es un gesto radicalmente liberador es porque de lo que nos libera es del lenguaje. No es ninguna novedad plantear aquí que el lenguaje impone sobre nosotrxs, en su dimensión gramatical y semántica, una determinada ontología, una determinada metafísica. Si somos animales lingüísticos, tal como plantea Aristóteles y recupera Moyano para sus fines en determinado momento del texto, esa condición implica nuestra sujeción a un determinado orden del mundo. La lengua nos habla, nos captura y nos habla. Ahora bien, la posibilidad de sustraerse de esa atadura no reside en un abandono del lenguaje, en una suerte de exilio silente, sino, como lo testimonian Bonino y Moyano, en la más estricta radicalización de la palabra. Es que no hay afuera de la lengua.

En otros términos: quizá, como sentencia Adorno, ya no sea posible escribir poesía después de Auschwitz, quizá el campo de concentración haya sido, a la vez que un monstruo concebido por el mismo sueño de la Razón, el fin de la literatura, pero ello no implica que lo que sigue es, entonces, la mudez, la quietud de la lengua. Se refiere



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Moyano a una imagen que evoca Primo Levi entre sus recuerdos: la de un niño sin nombre propio de alrededor de tres años que, luego de que los nazis abandonen Auschwitz a comienzos de 1945, mientras era atendido por los soviéticos junto con otros sobrevivientes, y sin haber aprendido nunca a hablar, pronunció una palabra incomprensible, en un lenguaje absolutamente extraño que no identificaba ninguno de los compañeros de hospital provenientes de todas las naciones de Europa. Algo así como “mass-klo”, “matisklo”. Dice Levi, citado por Moyano: “no siempre era exactamente igual, en realidad, pero era una palabra articulada con toda seguridad; o mejor dicho, palabras articuladas ligeramente diferentes entre sí, variaciones en torno a un tema, a una raíz, tal vez a un nombre”. Remitiéndose a Agamben, Moyano reconoce allí, en ese extraño vocablo insignificante, un caso de glosolalia, una “experiencia de la lengua que no se traduce jamás en una experiencia lógica de significación”. Se trata de la experiencia no de un lenguaje humano -el lenguaje de la política, que discierne entre lo justo y lo injusto, así como de la metafísica, que determina lo que es y lo que no- aunque tampoco de una pura voz animal que expresa placer o dolor, sino de la experiencia de una palabra pura, sin referencia y sin significado, que sin comunicar nada es nada más que pura comunicabilidad. Bonino y el niño sin nombre hablan, para Moyano, esa misma lengua glosolálica que sobrevive, que resta después de Auschwitz. Como decíamos: no es la quietud de la lengua lo que queda después del horror máximo, sino su puro movimiento desquiciado, una lengua desatada que si no puede hablar tampoco puede dejar de hacerlo, como los personajes de Becket que Moyano trae a escena para pensar a Bonino.

Extraña liberación, entonces, pero la única posible, ésta, que para liberarse de las palabras no realiza un llamado al silencio, sino que, al contrario, convoca a la proliferación de vocablos y fonemas que en su conjunción no saben nada del sentido y la referencia. Todo el material de la intervención-Bonino es el mismo del que está hecho ese lenguaje del cual se libera: la lengua. La desujeción bonineana asume entonces esa inmanencia: dada la imposibilidad de salirse, la única ruptura posible es desde adentro, haciendo otro *uso* de la lengua, devolviéndola a su más pura materialidad, a su condición de medio puro, tal como la piensa Moyano con Benjamin y Agamben.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Bonino es, así, la vuelta de la lengua sobre sí misma, contra sí misma, ese pliegue que le abre un hueco en el medio por el que la deja caer, como se dejó caer Bonino mismo por el hueco de una escalera. La única salida entonces es ir directo hacia su centro en la articulación de ese lenguaje glosolálico, de ese discurso imposible. Si la lengua nos atrapa, si al hablar caemos en la trampa que nos tiende, el único modo de soltarse es hacer, como Bonino, un juego, una escena cómica, de ese “caer en su trampa”. Reírse de ello es, definitivamente, neutralizar el dispositivo de captura. Burlarse de la lengua es exasperarla. Y mientras se lee el libro en cuestión, se tiene la sensación de asistir, justamente, a una exasperación incontenible y desbordada de las palabras.

V

La pregunta por la politicidad de Bonino atraviesa todo el libro. Ya hemos dicho que para el autor esa politicidad pasa, en parte, por el gesto cómico de volver contingencia el destino. Podemos decir también que en esa ruptura inmanente, en esa reversión interna que acabamos de sugerir, se delinea otro rasgo de una política en Bonino. Sin embargo, hay otro punto que no queremos dejar de retomar ya que hace fundamentalmente a la apuesta política que desliza el libro. Y es el hecho de que la lengua-Bonino constituye “una gastada crítica”, pero de una crítica muy particular. El autor recupera una frase que Bonino le habría dicho a Tamara Kamenszain en una entrevista de 1976: “Entonces decidí que me gustaría hacer una crítica del mundo (o mejor dicho del mapa), pero que fuera objetiva, sin ningún punto de vista”. ¿Qué sería eso, una crítica objetiva? Pues, nada más y nada menos que una crítica sin punto de vista, una crítica realizada desde ningún lugar, que no se proyecta desde ninguna perspectiva; en definitiva, una crítica que no se sujeta a ninguna posición subjetiva, sino que procede a partir de la deposición de toda sujeción, de manera tal que resulta incapturable, inaprensible, inapropiable, indecodificable. En otras palabras: una burla. Como ese ratoncito de los dibujos animados que siempre aparece por otro lado riéndose del gato que creyó, por fin, esta vez, haberlo atrapado. Si la crítica es lo que define a un pensamiento y a una práctica política de izquierda, ¿podemos pensar en este sentido en



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

una izquierda cómica, en una izquierda bonineana, que intervenga pero para desaparecer en su intervención, sustrayéndose de toda posible captura y consiguiente neutralización?

VI

La politicidad de Bonino no se agota aquí, sin embargo, sino que para Moyano se afirma también en la institución de una comunidad irrisoria, de una comunidad atravesada por una lengua que no comunica nada más que su pura comunicabilidad, de una comunidad, por lo tanto, fallida. En determinado momento del libro, Moyano monta, con una sensibilidad extrema, una escena por demás conmovedora: la de un joven Bonino, estudiante de arquitectura, junto con sus compañerxs de facultad, en la casona en la que vivían en el centro de Córdoba, todxs haciendo payasadas y matándose de risa, entre mate y mate, en las interrupciones del estudio. Allí, en esos momentos, dice Moyano, “empezaba a emerger algo singular, algo que era esa lengua nunca oída, nunca escrita, pero que inventaba a todos los amigos. Si bien Bonino era Bonino, todos se bonineaban, contagiados por la peste. Todos empezaban a ser cómplices de esa performance constante”. Digamos lo siguiente: si bien la complicidad, en su acepción más difundida, implica culpa o responsabilidad compartidas por la comisión de un determinado acto, hay otra forma de complicidad que es la que, en esa escena a la que nos referimos, Moyano expresa con hermosura. Se trata, justamente, como la lengua de Bonino, que no es ni puede ser culpable de nada, de una complicidad inocente. Quizá no haya mejor modo de definir en qué consiste la amistad. Como dice Yourcenar, “existe entre nosotros algo más que un amor: una complicidad”. Barthes también da una de las definiciones más preciosas de la amistad: “Como una mala sala de concierto, el espacio afectivo tiene rincones muertos, donde el sonido no circula. El interlocutor perfecto, el amigo, ¿no es entonces el que construye en torno nuestro la mayor resonancia posible?, ¿no puede definirse la amistad como un espacio de sonoridad total?”. La amistad es entonces esa complicidad inocente que da lugar al espacio para que resuene, se vuelva audible, una lengua común que habla en nosotrxs sin importar lo que diga: la lengua-Bonino es, así, el paradigma de la amistad.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Teniendo en cuenta esto, no es casual que la presentación de *Bonino. La lengua de la inocencia*, que tuvo lugar, precisamente, en la misma “Fundación Bonino”, un centro educativo y terapéutico que funciona en una antigua casa situada en pleno barrio Alto Alberdi, en la ciudad de Córdoba, haya generado, como mágicamente, una especie de éxtasis común. Luego de la presentación en sí misma -a cargo de Mercedes Vargas y Daniel Groisman, cuyas lecturas dieron cuenta de un modo muy sensible de diferentes aspectos del Bonino que nos muestra Moyano- y de la intervención artística de Constanza Pellici -que puso en escena la intervención de una voz que salía de lo más hondo del cuerpo y que cantaba, en lengua inaudita, un extraño vaivén melódico-, se sucedió un momento inédito en la historia de las presentaciones de libros: música, baile, cuerpos desatados de las estructuras cotidianas saltando, bailando, matándose de la risa, en mitad de la semana. Todxs compartimos, por un rato, una misma experiencia: la experiencia de una desujeción común, de una comunidad que se constituye, frágil e incompleta, en la experiencia compartida de una suerte de desujeción común. Todxs cayendo, como una lluvia, en una caída desorganizada, desviadxs respecto de nuestro cauce, pero en una desviación anterior a toda norma, encontrándonos en ese choque contingente, dando lugar a un mundo y a esa comunidad de la risa que unía, también, a Bonino y sus amigxs. Bonino es así el nombre de una política de la amistad. Si la pregunta por la comunidad, modulada en la palabra ‘comunismo’, ha definido un pensamiento y una práctica política de izquierda, ¿podemos pensar entonces en una izquierda bonineana que haga de la desujeción, de la destitución de los lugares, las funciones, las posiciones asignadas, el punto de emergencia de una comunidad de la risa que desfigure todo a su paso?

Pedro Sosa
FFYH-UNC-CONICET



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Normas para los Autores

La presentación de un trabajo en *Rigel* implica:

Que no ha sido publicado antes ni paralelamente en ningún otro medio escrito, ni ha sido puesto en consideración en otra publicación.

La editorial de la revista se compromete a entregar un dictamen sobre la evaluación del trabajo recibido antes del término de tres meses.

Que todos y cada uno de los trabajos presentados a publicación serán revisados y evaluados por un sistema de arbitraje doble ciego: dos pares académicos en el área disciplinar correspondiente y por un tercero en el caso de empate. Todos los evaluadores son ajenos a la Revista *Rigel*.

Los trabajos pueden ser rechazados, aceptados o aceptados con modificaciones. Todos los trabajos que deban realizar modificaciones de contenido serán revisados.

La Revista *Rigel* se reserva el derecho de hacer modificaciones formales a los trabajos aprobados para su publicación con la sola finalidad de homogeneizar el formato del número de la revista.

La preparación de los trabajos:

La Revista *Rigel* recibe trabajos preferentemente en español pero también acepta trabajos en francés, portugués, italiano e inglés. Todos los trabajos deben presentarse en formato Word y enviados de modo adjunto por e-mail a la dirección: revistarigel@hotmail.com de acuerdo con los siguientes requisitos formales según las siguientes categorías:

Artículos y Traducciones:

Número de páginas: un máximo de 30 páginas y un mínimo de 12, incluyendo las notas a pie de página y la bibliografía.

Características de la página: tamaño A4, márgenes superior e inferior de 2,5 cm y derecho e izquierdo de 3 cm.

Tipo, tamaño y espaciado de la letra: fuente *Times New Roman*, 12 puntos y espaciado de 1,5 a lo largo del cuerpo del texto. En el caso de las citas que



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

excedan las 50 palabras deberán centrarse separadas del texto, con un interlineado sencillo en 11 puntos. El interlineado anterior y posterior a la cita debe ser de 1,5.

Modo de citar y organizar la bibliografía: el manuscrito debe seguir las normas APA (nombre, año: número de página, ej: Eagleton, 2006:68) en el caso de los artículos. En el caso de las traducciones se deben respetar las formas de citación del original. La bibliografía debe ubicarse al final del artículo en orden alfabético de la siguiente manera:

Libros completos:

Apellido, Nombre/ iniciales (comp./ed./dir. si es el caso) (año de la edición utilizada) [año de publicación original]. *Título*, trad. N. Apellido (de ser necesario), ciudad de publicación, país (de ser necesario): editorial.

Capítulos de libro:

Apellido, Nombre/ iniciales (año). “Título del capítulo”, en N. Apellido (comp./ed./dir.) *Título del libro*, lugar: editorial, páginas del capítulo.

Artículos de revistas:

Apellido, Nombre/ iniciales (año). “Título del artículo”, *Nombre de la revista*, vol., n°, páginas del artículo.

Reseñas:

Apellido, Nombre/ inicial (año). Reseña de *Título de la obra reseñada* de N. Apellido, en *Nombre de la revista*, vol., n°, páginas de la reseña.

Tesis sin publicar:

Apellido, Nombre/ iniciales (año). *Título de la tesis*, tesis de licenciatura/maestría/doctorado, Facultad, Universidad, Link (si existiese).

Presentación en congreso publicada en actas:

Apellido, Nombre/ iniciales (año). “Título de la ponencia”, en N. Apellido (comp./ed.) *Título de la publicación*, lugar: editorial, páginas de la ponencia.

Presentación en congreso sin publicar:

Apellido, Nombre/ iniciales (año). “Título de la presentación”, ponencia presentada en *Nombre del evento*, lugar de realización, fecha de realización.

Publicaciones y documentos online:



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
Revista Rigel – ISSN 2525-1945.

Apellido, Nombre/iniciales (año). “Título del artículo”, *nombre de la publicación online*, vol., n° (si corresponde), páginas (si corresponde). Disponible en www.dirección_exacta_donde_se_encuentra (última consulta: dd/mm/aa).

Ó

Apellido, Nombre/iniciales (año). “Título del documento”, disponible en www.dirección_exacta_donde_se_encuentra (última consulta: dd/mm/aa).

La página de inicio del trabajo presentado debe seguir el siguiente orden: el título del artículo centrado en negrita, el autor o autores, su filiación académica, los agradecimientos (si corresponden) y el e-mail del autor. Además, se debe especificar si el autor es estudiante de grado, posgrado, becario, docente o investigador. En caso de las traducciones se deben agregar los datos no sólo del autor del artículo, sino además los de el/los traductores. También, se debe indicar los datos de la edición original empleados para la traducción,

Las notas van a pie de página y numeradas por numerales arábigos y en fuente *Times New Roman* 11 puntos y espaciado simple. En el caso que la traducción incluya notas al final se debe respetar el original.

Los números de llamada a las notas de pie de página deben ser puestos después de todo signo de puntuación (por ejemplo, es correcto escribir: “(...) como dice Platón”.¹ y no: “(...) como dice Platón¹.”)

El trabajo debe contar con un resumen tanto en inglés como en español y en el idioma original del artículo. El título de la colaboración también debe estar en inglés, español y el idioma de origen. Los resúmenes no deben superar las 130 palabras y una lista de 3 a 5 palabras claves no mencionadas en el título. También deberán estar en inglés, español y el idioma de origen.

No se aceptarán originales incompletos o que no cumplan con todos estos requisitos.

Reseñas:

La preparación de reseñas de libros:

Deben seguirse los mismos criterios formales descritos arriba, pero se limitan sus números de páginas según la siguiente clasificación.



Universidad Nacional de Catamarca - Facultad de Humanidades
Instituto de Investigación en Teorías del Arte y Estética
***Revista Rigel* – ISSN 2525-1945.**

Reseñas cortas: máximo 3 páginas y mínimo 2. Deben hacer una alusión general al contenido del libro. Su carácter será descriptivo e informativo.

Reseñas largas: máximo 8 y mínimo 6. En este caso el autor debe llevar a cabo una nota crítica de la obra. Se permite la inclusión de subtítulos. Su carácter será descriptivo e informativo pero además deberá incluir una valoración crítica de los contenidos.

Entrevistas y Conferencias:

A instancias de los intereses de Revista *Rigel* se publicarán entrevistas y/o conferencias, de destacados académicos e investigadores que sean relevantes y contribuyan a las discusiones en el campo disciplinar de la filosofía, el arte y la estética. Tendrán una extensión mínima de 3.000 y una máxima de 6.000 palabras. Deberán cumplir las pautas formales arriba indicadas.

- **Contactos**

- **Revista *Rigel*:** revistarigel@hotmail.com
- **Director:** naim_garnica@hotmail.com
- **Editor Responsable:** horaciotarragona@hotmail.com