



El artista creador adquiere en la última obra de Nietzsche el rango de modelo para el pensar filosófico y de criterio para determinar la esencia del filósofo. Es el ideal del filósofo-artista: el filósofo tiene que transformar su relación con el pensamiento y con la verdad, para pasar de ser 'contemplativa' y pasiva a ser una relación conscientemente creativa y activa. La investigación de la naturaleza del arte y del artista excede entonces el ámbito estrictamente estético y llega a desempeñar una función fundamental en el conjunto de su pensamiento.

El principio rector de esta investigación es el concepto de creatividad, con el que se aboca en una 'estética de la creatividad'. El cometido del presente trabajo es desentrañar los rasgos esenciales de esta estética, dirigiendo la atención a uno de sus puntos nodales: el problema de la relación entre el producto artístico, el arte, y el sujeto productor, el artista.

Para examinar la relación arte-artista, es necesario partir primero de la recopilación y el análisis de los textos que tratan del problema. Sobre la base de este material hay que interpretar el problema arte-artista tomando como criterios, por una parte, la visión que tenía Nietzsche de su obra y la relación que estableció entre él mismo como creador y su obra; y por otra parte, su manera de proceder a la hora de enjuiciar estéticamente las obras de arte y a sus creadores, y ante todo su crítica estética de Wagner y sus óperas.

En la relación entre arte y artista, Nietzsche acentúa la prioridad del artista sobre el arte, del proceso creativo artístico sobre el producto de la creación, de la *energeia*, de la energía creativa sobre el *ergon*, la obra de arte. Nietzsche, en cuanto filósofo de la vida creadora, ve el arte antes que nada bajo la óptica del proceso de creación y del artista. En casi todos los periodos de su producción, se interesa esencialmente más en la dinámica del proceso creador que en el producto artístico terminado y estático, en el artista más que en la obra de arte. En *Aurora*, por ejemplo, se alude a la «fuerza que un genio emplea *no sobre la obra sino sobre sí mismo en cuanto obra*» [1]. La estética de Nietzsche es explícitamente más una estética de la creación artística que una estética de la obra de arte. Lo que significa al tiempo que el punto de vista del 'creador' tiene prioridad sobre el punto de vista del 'consumidor' de la obra de arte: «Todo consumidor supone que lo que importa del árbol es el fruto; pero lo que en él importa es la semilla. En esto consiste la diferencia entre todos los creadores y consumidores» [2]. Lo decisivo no es el 'fruto', la obra terminada, sino la 'semilla', la energía creadora. Con razón establece Heidegger como principio de la teoría nietzscheana del arte: «El arte tiene que ser entendido a partir del artista» [3]; y constata en la estética de Nietzsche «qué poco se trata en ella de la obra de arte» [4].

En principio parece claro el planteamiento nietzscheano. Sin embargo, hay que restringirlo en varios puntos, pues las manifestaciones de Nietzsche sobre la relación arte-artista son ciertamente muy contradictorias. En *La genealogía de la moral*, se afirma: «Sin duda lo mejor que puede hacerse es separar hasta tal punto al artista de su obra que no se le tome a aquél con igual seriedad que a ésta. En última instancia él es tan sólo la condición preliminar de su obra, el seno materno, el terreno, a veces el abono y el estiércol sobre el cual y del cual crece aquélla..., y por esto es, en la mayor parte de los casos, algo que se debe olvidar si se quiere gozar de la obra misma. El indagar la



procedencia de una obra interesa a los fisiólogos y vivisectores del espíritu: ¡nunca y en ningún caso a los hombres estéticos, a los artistas!» [5]. Paradójicamente, aquí se acentúa la prioridad de la ‘obra’ sobre el ‘artista’. El artista aparece como un mero medio de la obra de arte, un mero instrumento para su producción, de modo que no puede reclamar ningún interés primario. La obra es prioritaria sobre el proceso creativo por la misma razón que lo decisivo no es el embarazo sino el ‘niño’ [6]. Nietzsche cita como ejemplo el «Parsifal» de Wagner: «Al que creó y plasmó el *Parsifal* no se le excusó el trabajo de un profundo, radical e incluso terrible revivir y descender a los contrastes anímicos medievales, un hostil apartamiento de toda elevación, rigor y disciplina del espíritu, una especie de *perversidad* intelectual» [7].



Otros pasajes donde afirma la superioridad de la obra de arte sobre el artista son, por ejemplo, esta escueta advertencia: «Viceversa, hay el tipo de acciones de las que nosotros no somos dignos: excepciones nacidas de una especial plenitud de felicidad y salud, las olas

más altas de nuestras mareas, que una borrasca, una casualidad llevaron una vez tan alto: tales acciones y ‘obras’ no son típicas. No se debe medir nunca a un artista según el criterio de sus obras» [8]. La obra de arte tiene un valor tan superior al artista que se comete una injusticia apreciativa si se mide al artista sobre la base de la obra de arte. En un aforismo de *Más allá del bien y del mal*, Nietzsche da un paso más y llega a las consecuencias extremas de este planteamiento. El artista y su personalidad no son más que una ficción histórica, construida póstumamente sobre la base de sus obras: «La ‘obra’, la del artista, la del filósofo, antes inventa al que la ha creado, al que debe de haberla creado; los grandes hombres, tal como son venerados, son pequeños malos poemas compuestos con posterioridad; en el mundo de los valores históricos *domina* la moneda falsa» [9]. La grandeza de un artista no precede a la obra de arte y a su calidad estética, sino más bien lo contrario, es el producto de su obra, o más precisamente, es el producto de la historia de la repercusión de su obra, lo que Gadamer denomina *Wirkungsgeschichte*, ‘historia efectual’ [10]. Por consiguiente, la personalidad del artista y su grandeza son una construcción histórica, que no se corresponde con la persona real del artista, sino que es sólo el resultado de una construcción ‘legendaria’.

En la imagen histórica del artista hay siempre una gran parte de construcción ‘mítica’, que es producto del fenómeno de que la misma ‘aura’ de la obra, aquella de la que hablaba Walter Benjamin [11], se transfiere a lo largo del proceso histórico al artista. Sobre la base de esta transferencia se lleva a cabo una identificación entre obra y artista, que es una conclusión abstracta precipitada.

Con ello, se nos presenta en la concepción nietzscheana de la relación obra-artista una palpable contradicción. Sintéticamente, por una parte se acentúa la prioridad de la ‘semilla’ sobre el ‘fruto’, y por otra la prioridad del ‘niño’ sobre el ‘embarazo’. ¿Mera paradoja sofística? Si examinamos la cuestión a fondo, tras la aparente contradicción, se descubre un sentido conexo y unitario. Mi hipótesis es que Nietzsche distingue implícitamente en el artista entre la persona empírica y el sujeto estético, el creador. La persona empírica del artista, frente al proceso creador y a su producto, la obra de arte, es irrelevante porque es un mero medio o instrumento. Lo significativo en el artista no son las condiciones concretas de su vida personal, la ‘persona privada’ del artista, sino el sujeto estético y creador cuya fuerza creadora alcanza su apogeo en la obra de arte.

En las investigaciones nietzscheanas de la relación obra-artista hallamos también una gran parte de aquella psicología del desenmascaramiento típica de su pensamiento, pero aplicada en este caso al artista, que desde *Humano, demasiado humano* lleva practicando asiduamente. La atención actual prestada a esta psicología del desenmascaramiento, como ‘filósofo de la sospecha’, es notoria. Pero muchas veces no se ha tenido en cuenta que el desenmascaramiento, que Nietzsche plasma con la imagen del ‘genio del corazón’ [12], en su sentido propiamente griego, *ho êtoros daimôn*, es un *pathos* que empareja distanciamiento e internamiento, separación y compenetración. También en la problemática estética corren paralelos el desenmascaramiento del artista y el *pathos* frente al artista. Por una parte, el Nietzsche ‘psicólogo’, explorador, revelador, de las almas, no alimenta ilusión alguna frente al artista. Se muestra profundamente desengañado por la búsqueda de fama, que hay inscrita en todo artista, de tal manera que llega a exclamar de manera concisa y lapidaria: «¡Qué martirio son estos grandes artistas y en general los hombres superiores para aquél que los ha descifrado alguna vez!» [13]. El ‘desenmascaramiento’ del artista consiste en mostrar que existe un abismo entre la vida concreta del artista y la leyenda histórica que se ha ido formando y enredando sobre su persona, y que ha contribuido, mediante una ‘autosimulación’, a encubirla. Nietzsche resalta que «esos Byron, Musset, Poe, Leopardi, Kleist, Gogol..., así como son y quizá deban ser: hombres del instante, entusiasmados, sensuales, pueriles, hombres inconsiderados y súbitos en la desconfianza y en la confianza; con almas en las que habitualmente tienen que ocultar algún quebranto; que a menudo se vengan con sus obras de un ensuciamiento interno; que a menudo buscan con sus vuelos olvidarse de una memoria demasiado fiel, que a menudo se extravían en el fango y casi se enamoran de él, hasta volverse iguales a fuegos fatuos que vagan en torno a los pantanos y simulan ser estrellas... el pueblo los llama entonces idealistas» [14]. La grandeza del artista, su figura de ‘genio’, se descubre como el producto de una ‘estilización’ efectuada primero por el artista mismo y luego por la posteridad. Se saca una conclusión inversa, del efecto a la causa, de la obra al artista, y se acata la dudosa explicación de que la obra de arte tiene también que volverse manifiesta en la persona empírica del artista. Pero esta es una deducción

apresurada e incorrecta. Para Nietzsche, es erróneo identificar la obra artística con la persona empírica del artista.

En definitiva, la prioridad de la obra sobre el artista no significa más que la prioridad de lo creativo sobre lo empírico. De este modo une Nietzsche el *pathos* frente a la obra de arte y la psicología de desenmascaramiento del artista, es decir, de su persona empírica. Pero además en razón de esta diferencia fundamental entre el sujeto empírico y el creativo del artista, la indicación de Nietzsche sobre la prioridad de la ‘obra’ sobre el ‘artista’ se inserta perfectamente en el primado fundamental de la estética de la creatividad sobre la ‘estética de la obra’.

Pero si el resalte de la importancia de la obra no causa contradicción alguna con su estética de la creatividad, no se debe pasar por alto que el último Nietzsche, en medida creciente, centra sus reflexiones no sólo en el proceso creativo, en los estados excepcionales del sujeto creador, sino también sobre su producto, sobre la obra misma. «Al final no es sólo el sentimiento de potencia, sino el placer en el crear y *en lo creado*: pues toda actividad entra en nuestra conciencia como conciencia de una ‘obra’» [15]. A Nietzsche no le interesa entonces sólo el creador sino también lo creado, no sólo el artista sino también la obra. La obra de arte se convierte en la idea regulativa de su estética. En *Así habló Zaratustra* hallamos esta centralidad de la obra: «Pues se ama hasta el fondo tan sólo al propio hijo y a la propia obra» [16]. «Mi sufrimiento y mi compasión... ¡qué importan! ¿Aspiro yo acaso a la felicidad? ¡Yo aspiro a mi obra!» [17]. Pero de todos modos, la obra sigue sin poseer un valor autónomo; su valor deriva de ser expresión de la voluntad creadora: «¡Allí donde está todo vuestro amor, en vuestro hijo, allí está también toda vuestra virtud! Vuestra obra, vuestra voluntad es *vuestro* ‘prójimo’: ¡no os dejéis inducir a admitir falsos valores!» [18]. En realidad, la obra es vista siempre como expresión del acto creador; Nietzsche no desarrolla nunca una pura estética de la obra, sino que la obra de arte es interpretada siempre bajo una ‘estética de la expresión’, del producto artístico como expresión de la creatividad, por cuanto que el sujeto creador sólo en la obra creada y terminada encuentra su realización.

La obra de arte no se independiza en una realidad autónoma, sino que permanece siempre ligada, conectada, al creador. Nietzsche anota: «Ya no la humilde afirmación "todo es *solamente* subjetivo", sino "¡también es obra nuestra!" ¡estemos orgullosos de ello!» [19]. Frente al relativismo subjetivista, que intenta desligar la obra de su creador, para ‘bloquearlo’, Nietzsche insiste en el carácter creador de la voluntad.

En la problemática de la relación artista-obra es fundamental considerar la visión que Nietzsche tenía de su propia obra. Numerosas son sus manifestaciones sobre la importancia en su vida de la creación, sobre todo con referencia al *Así habló Zaratustra* y a la proyectada *La voluntad de potencia*. La ambición más íntima de Nietzsche es llegar a escribir ‘obras maestras’ [20]. Sólo la ‘obra’ justifica la existencia: «En el fondo se convierte uno en una especie de hombre llenísimo de exigencias, cuando uno por sí mismo sanciona su vida con obras: en especial, con ello se desaprende a agradar a los hombres. Se es demasiado serio, ellos lo notan: hay una seriedad endiabladamente sobria tras una persona que ante su obra quiere tener respeto...» [21]. Con el *Zaratustra*, Nietzsche está convencido de haber «creado la obra más profunda de todo el siglo» [22]. Estos testimonios muestran cómo domina en el

trasfondo de su vida la idea de la obra. Desde *Así habló Zaratustra*, ya no le interesa sólo el proceso de creación, la vivencia del artista, sino también la ‘objetivación’ del crear en una obra visible, en un producto de la representación. Cada vez más le preocupa no sólo la energía creadora, la *energeia*, que se revela en el proceso creador, sino también el producto de la creación, el *ergon*. Pero en realidad, Nietzsche no concibe nunca la obra como una forma estática, estatuaría, desligada del creador. Al contrario, en el caso de su producción literaria, llega a concebirla incluso ya no como ‘libros’ sino como ‘destinos’: «Las obras que resultarán de mí —y todas las que están ya completamente terminadas— ya no son libros, sino destinos» [23]. De esta manera, el complejo estético de la obra está indisolublemente unido al aspecto estéticocreativo y al punto de vista estético del efecto de la obra sobre la contemporaneidad.

El arte, como función vital, como instrumento al servicio de la vida, no sólo sirve al aumento de la vitalidad del artista, sino que también abre nuevas perspectivas de futuro al hombre: «Mi tendencia en el arte: ¡no seguir creando allí donde están los confines del hombre, sino donde está el futuro del hombre! ¡Tienen que existir muchas imágenes según las que puede ser vivido!» [24]. El arte se convierte en expresión de la capacidad de la voluntad de crear nuevas posibilidades de vida: «Malentendido hasta ahora sobre el arte: miraba hacia atrás. Antes bien, es la energía que plasma el ideal... el hacerse visible de las esperanzas y de los deseos más íntimos» [25]. Nietzsche valora al artista bajo el aspecto de su capacidad de posibilitar formas de vida, que equivale a la capacidad de crear valores. El concepto fundamental no es propiamente el de artista sino el de creador, tal como afirma explícitamente: «Creador es aquél que crea nuevos valores. ¡No el artista!» [26]. Aquí se entiende por artista aquel que se limita a crear formas artísticas, en una inmanencia absoluta del arte. La idea de Nietzsche es que el artista superior es el que pone el arte al servicio de la vida, es decir, el que a través de su arte crea nuevos valores y nuevas posibilidades de vida. Pero en el texto citado parece sugerirse también la idea de que la creación de nuevos valores no le compete propiamente al artista sino al pensador. El artista restringe su acción a la inmanencia de la obra, mientras que el pensador intenta transformar los fundamentos mismos de la vida. En otro fragmento, se afirma: «Los artistas han contribuido a que no se haya mejorado la vida. El artista mismo las más de las veces es víctima de sus obras» [27]. Nietzsche exige del artista que no conciba su obra de manera absoluta, sino funcional, puesto que la absolutización de la obra conduce a la enajenación del arte respecto de la vida y convierte al artista en prisionero de su propia obra. Cuando ‘artista’ y ‘obra de arte’ no corresponden al principio del crear, del crear más allá de sí mismo, son objeto de crítica por parte de Nietzsche: «En lugar del genio he puesto al hombre que *hace emerger* más allá de sí mismo *al hombre* (nuevo concepto de arte: contra el arte de las obras de arte)» [28].

El ideal de artista para Nietzsche no es el ‘genio’, aquel genio de lo original que expresa en la obra sus condiciones subjetivas, sus vivencias ‘personales’, sino el creador, que configura nuevos proyectos de existencia y de mundo. Nietzsche critica a la vez el concepto tradicional de genio, fundado en la estética subjetiva de la expresión, y la concepción tradicional de la obra de arte, fundada en la estética de la obra de arte absoluta. El «arte de la obra de arte» es la estética de la pura, inmanente y absoluta obra de arte, tal como puede hallarse de manera ejemplar en la estética clásica y en la moderna estética de *l’art pour l’art*. Frente a esta teoría y práctica de la obra de arte

absoluta, contrapone la idea de la obra de arte como ‘función vital’, aquella obra que está orientada a acrecentar la vida, a la transformación del hombre y a la apertura de nuevas perspectivas de futuro. El ‘arte de la obra de arte’ apunta al mero autoreflejarse del arte, frente al cual Nietzsche reivindica el arte que se trasciende hacia la vida. Su ideal, frente al arte que gira siempre en torno a sí mismo, es el arte capaz de autotrascenderse.

Pero si el arte debe apuntar a la vida, la vida misma debe en definitiva *convertirse en una obra de arte*. El verdadero arte no es ‘el arte de la obra de arte’, tal como domina en la modernidad, sino el ‘arte de la fiesta’. En el aforismo «Ahora y entonces» de *La gaya ciencia* se contraponen de manera pregnante ambas concepciones: «¡Qué importa todo nuestro arte de las obras de arte, si se nos escapa de las manos aquel arte superior, el arte de las fiestas! Una vez, todas las obras de arte se hallaban expuestas en la gran carretera triunfal de la humanidad, como signos conmemorativos y testimonios de los momentos más excelsos y felices. Hoy, con las obras de arte se quiere, por un breve instante lascivo, sacar aparte de la gran carretera dolorosa de la humanidad a todos los que están miserablemente exhaustos y enfermos; se les ofrece una pequeña embriaguez y una pequeña locura» [29]. Aforismo que se complementa con el siguiente fragmento de aspecto programático: «Contra el arte de las obras de arte quiero enseñar un arte superior: el de la invención de *fiestas*» [30]. La auténtica obra de arte no genera ningún ‘mundo estético’ autónomo, sino que está funcionalmente orientada hacia la vida, pero para transformar la vida misma en una obra de arte, en una ‘fiesta’ [31].

Las relaciones entre arte y artista, en apariencia y en un primer momento, aparecen caracterizadas en Nietzsche de manera contradictoria, de modo que unas veces se da prioridad al arte sobre el artista y otras al artista sobre el arte. Sin embargo, las contradicciones desaparecen si las afirmaciones sueltas de Nietzsche se entienden sobre la base de sus presupuestos específicos, de sus contextos respectivos y a la luz del problema de la vida. Una sentencia no publicada del verano de 1883 dice: «Cuando tu obra abra la boca, ten cerrada la tuya» [32]. El sentido de esta sentencia no sólo es aquel dicho de Goethe «¡Plasma, artista! ¡No hables!» [33], sino también que sólo en la obra de arte misma se hace manifiesta la creatividad. La persona empírica y el comentario sobre el artista, frente al fenómeno estético, a la experiencia estética, son irrelevantes. Aunque desde luego sin la experiencia personal y ‘existencial’ del artista es imposible que llegue a cristalizarse la obra.

Esta es la razón por la que Nietzsche se opone a la pretensión propia del naturalismo de su época de que el artista adopte una posición neutral frente a la temática de su obra. En este postulado reside una ficción estética, cuyo origen se halla en la necesidad de ‘hechos’ propia de los realistas modernos. Acerca de la ‘pretensión de impersonalidad del artista’, que reclaman los realistas, dice un texto: «Por ejemplo, en la exigencia de impersonalidad del artista... la obra no debe revelar al artista, sino reproducir, constatar como un espejo fiel, un hecho cualquiera hasta en los más pequeños detalles; pero esta necesidad de hechos que se mantengan en pie, algo así como las mariposas ensartadas por el coleccionista..., es algo muy personal» [34]. Incluso el objetivismo naturalista es para el psicólogo del desenmascaramiento una forma encubierta de autoexpresión del artista. Tanto la obra de arte desligada del sujeto creador, el mundo estético del arte absoluto, como la obra de arte ‘reproductiva’ de los naturalistas, desconocen la esencia de la creatividad artística. Arte creativo y sujeto creador forman para Nietzsche una

unidad. «¡*La gran forma de la obra de arte* saldrá a la luz, cuando el artista tenga la gran forma en su ser! La gran forma de por sí es boba y corrompe el arte; significa seducir al artista a la hipocresía, o bien seducirlo a querer acuñar lo grande y raro transformándolo en moneda convencional. Un artista honesto que no tenga en su *carácter* esta fuerza plasmadora es *honesto* al no quererla tampoco en sus obras:... si la niega y la insulta en general, es comprensible o por lo menos se le perdona: pues él no puede nada más allá de sí mismo. Así Wagner» [35].

Desde el punto de vista de Nietzsche, las categorías estéticas del contenido forman una unidad con las categorías estéticas formales. La forma sin contenido degenera en el *l'art pour l'art*, pues la auténtica obra de arte está fundada en la esencia, en el carácter del artista; pero por otro lado, el contenido sin forma es estéril, incapaz de crear, es una 'desartización' del arte. Como modelo de este último caso toma siempre el arte de Wagner, donde el requisito de 'la expresión a toda costa' se lleva consigo todo gusto por la forma: «En Wagner está en principio la alucinación: no de sonidos, sino de gestos. Para ellos busca ante todo la semiótica sonora. Si se le quiere admirar, véasele aquí al trabajo: cómo escinde aquí, cómo recaba pequeñas unidades, cómo las anima, cómo las expone, cómo las hace visibles. Pero de este modo su fuerza se agota: el resto no vale nada. ¡Qué misera, qué torpe, qué profana su manera de 'desarrollar', su tentativa de al menos entreverar lo que no se ha formado de manera articulada!» [36]. La forma estrictamente musical es substituida entonces por una forma teatral, gestual, dirigida a avasallar al oyente. El artista se convierte así en comediante: «He aclarado el puesto de Wagner... no en la historia de la música. ¿Qué significado tiene con todo en la historia de ésta? *El advenimiento del comediante en la música*: un acontecimiento capital que da que pensar y quizá también da que temer» [37].

En resumen, Nietzsche se opone por igual a tres concepciones del arte que traicionan su naturaleza esencialmente creativa: la concepción clasicista de la obra de arte autónoma, la concepción naturalista de la obra de arte como reproducción de la realidad, y la concepción romántica o 'decadente' de la obra de arte como expresión subjetiva en vez de como forma. Las tres son maneras incongruentes de determinar la relación arte-artista, porque omiten su componente esencial: la creatividad. La auténtica obra de arte, en cambio, basa su esencia en el sujeto creador, en la creatividad artística, de modo que el factor subjetivo constituye en la obra de arte una condición necesaria de su 'objetividad'. Pero si en lugar del sujeto creador se hace entrar al comediante virtuoso, se produce entonces la 'heroización' del artista y la 'monumentalización' del arte.

No se debe confundir la estética nietzscheana de la creatividad con la estética subjetiva de la expresión, que hallamos en la época del *Sturm und Drang* dieciochesco. Nietzsche ya no define la expresión estética en el sentido de Herder, como la «expresión completa de un sentimiento» [38]. Tampoco mantiene la teoría de la autolegislación del genio, de la libre producción espiritual del sujeto, de la autorepresentación del sujeto en el arte. El *Sturm und Drang* tiende a liberar de las trabas del mundo al 'genio original', ese genio cuya 'energía de invención' lo separa de toda 'cabeza ingeniosa', y que en virtud de su 'inspiración' tiene la capacidad de «reproducir la naturaleza en el alma y hacerla presente» [39].

El 'creador' nietzscheano comparte ciertas características con esta concepción del genio, e incluso suscribiría aquella afirmación de la diferencia entre 'tener genio' y 'ser genio' [40]. Pero el creador es «el que crea la meta del hombre y el que da a la tierra su sentido y su futuro: sólo él crea el hecho de que algo sea bueno y malvado» [41]. El creador no se limita a transformar en expresión su interioridad, ni tampoco a reinventar el mundo por segunda vez en el mundo poético. El creador, ante todo, introduce un sentido en el mundo en su conjunto. Nietzsche reinterpreta las vivencias subjetivas a través de la instancia pre-subjetiva de la vida. Su categoría rectora para interpretar el arte no es la vivencia o experiencia interior, sino la 'vida', entendida como aquella vida esencialmente creadora que está activa en el sujeto. Esto significa que sólo si las vivencias son vivencias de la totalidad de la vida y expresión de la misma vida creadora, pueden convertirse en presupuesto del auténtico acto creador. El artista no es propiamente el sujeto expresivo de las vivencias ocasionales de su existencia, sino el sujeto 'existencial' que se enraíza en la vida misma y constituye su expresión superior.

La *dynamis* del sujeto creador halla su reflejo, su sedimento, en la obra creada, de manera que esta obra de arte ya no aparece como un producto extático y acabado en sí mismo, sino como un fenómeno procesual que muestra por sí mismo su surgimiento, su devenir y sus efectos. No es en absoluto algo 'listo', 'acabado', sino algo que 'deviene' de forma inaudita. Para entender esta visión nietzscheana es interesante compararlo con lo que constata Adorno del arte moderno en general: «El esfuerzo por crear obras maestras duraderas se ha desintegrado. Aquello que reniega de la tradición difícilmente podrá contar con una para seguir persistiendo. [...] lo duradero ha desaparecido y ha arrastrado en su torbellino a la categoría de la duración. [...] Al concepto de duración hay adherido un arcaísmo egipcio, mítico, desvalido; a los periodos productivos parece quedarles lejos la idea de duración. Probablemente se hace aguda sólo cuando la duración es problemática y las obras de arte, al sentir su interna debilidad, se aferran a ella» [42]. Adorno argumenta el hecho de que la concepción de la obra como 'monumento duradero' no es propia de las épocas más creativas, con un valor absoluto que le confiere eternidad, sino el impulso creativo a engendrar siempre nuevas obras. Se podría poner como ejemplo la Grecia clásica donde las tragedias de Esquilo o Sófocles, las comedias de Aristófanes o los epinicios de Píndaro eran compuestos para ser interpretados y cantados generalmente *una sola vez*. No se repite la misma obra sino una obra nueva repetirá las anteriores *generando diferencias*. Lo importante en definitiva es que precisamente sólo el creador excede la visión del arte como duración eterna, como 'monumento'. El creador, una vez cumplida, ya no le satisface su obra y comienza a sufrir un ansia irrefrenable por crear una nueva obra según otras posibilidades, otras ideas, otras percepciones y otros afectos.

Varios intérpretes ha insistido en el hecho de que, aunque teorice continuamente la necesidad de visualizar el arte desde el proceso creativo, Nietzsche se mueve siempre, sobre todo con su crítica musical, en el mero ámbito de los efectos que produce la obra de arte en el receptor, sin pasar casi nunca a considerar la estructura de la obra en sí misma y su innovación creativa. Ejemplo máximo de ello se suele poner su crítica a Wagner. Además de desconocer Nietzsche el altísimo desarrollo formal del arte wagneriano, su crítica se centra exclusivamente en los efectos que produce en el oyente dejando desatendido el proceso creador. Si tenemos que optar entonces por cuál de estas dimensiones expresa mejor la visión nietzscheana, es ineludible optar por calificar a su estética de estética del efecto, que aspira, contradictoriamente, a ser una estética de la creatividad [43].

A menudo se ha criticado a Nietzsche su desconocimiento de la forma estrictamente musical que articula las operas de Wagner, lo que se ha aducido como prueba de su falta real de competencia, a pesar de sus ‘pretensiones musicales’, en la música y por consiguiente —teniendo en cuenta que para Nietzsche arte es ante todo música— en el arte en general [44]. Aquí basta citar la sorprendente coincidencia —pues no menciona a Nietzsche— con un musicólogo de la talla de Carl Dahlhaus. En contra de los intentos, como la reputada investigación de Alfred Lorenz [45], de descubrir en Wagner una forma estrictamente musical, Dahlhaus insiste, en su fundamental obra *La concepción de Wagner del drama musical*, en el hecho de que lo que caracteriza a la forma musical de las escenas wagnerianas es la organización musical-gestual y retórico-musical de las frases musicales [46], pero en modo alguno la organización propiamente sintáctico-musical, como sí ocurre, en cambio, en su contemporáneo Brahms. Esta disyunción entre los dos grandes artistas es significativa, pues ambos desarrollaron máximamente una misma técnica formal, la variación progresiva (*entwickelnde Variation*), pero utilizándola de maneras divergentes. En definitiva, las apreciaciones de Nietzsche sobre el arte wagneriano no deben estar tan desencaminadas como se ha pretendido, si coinciden con las de Dahlhaus, aunque, como diría Thomas Mann [47], cambiándolas de signo.

Massimo Mila, en su contra-crítica a la crítica nietzscheana del arte wagneriano, anota una idea reveladora: «A uno puede perfectamente no gustarle Wagner, o cualquier otro músico. A Stravinsky no le gustaba, a Busoni tampoco. Pero a parte del hecho de que Stravinsky y Busoni eran compositores y su rechazo constituía una forma de autodefensa, para la tutela de la propia originalidad, [...] [48]». La crítica feroz contra la *Gesamtkunstwerk* que hallamos en la *Poética musical* [49] de Stravinsky no tiene propiamente un sentido ‘objetivo’, no son juicios de los que conforman la ciencia musicológica, ni los juicios propios de un científico que examina con ‘imparcialidad’ diversos *corpus* musicales para determinar ‘objetivamente’ la mayor valía de uno sobre otro. Al compositor más que la estructura musical en sí misma, o sus efectos emotivos y sensoriales en sí mismos, le interesan las posibilidades creativas que encierra y que abre a la vez; busca su valor, el de su forma y de sus efectos también, en su capacidad de suscitar, provocar o acelerar la propia creatividad. Dice Stravinsky: «No le reprocho sólo su falta de tradición, su suficiencia de nuevo rico: lo que agrava su caso es que la aplicación de sus teorías ha asestado un terrible golpe a la música en sí misma» [50]. El creador critica una obra de arte, no como una realidad autónoma, desde un punto de vista objetivo, sino en cuanto que ‘bloquea’ la creatividad. La actitud de defensa radical por parte del artista frente a aquello que impide su creatividad quizá no ha sido expresada de manera tan pregnante como por quien fue en su juventud —igual que Nietzsche— un wagneriano impenitente, Debussy: «Wagner no ha hecho ningún servicio a la música [...] Y cuando Wagner, en un arrebato de insensato orgullo, exclamó "¡Ahora tenéis ya un arte!", hubiera podido decir también: "¡Ahora os dejo la Nada, salid de ella como podáis!" [...] La música conservó, durante mucho tiempo, como resultado de su belleza, una especie de fiebre incurable para todos los que respiraron los venenosos efluvios del pantano; estirándose como una yegua extenuada, a la que Wagner tiránico y dominante, arrastraba sin piedad para satisfacer su egoísta necesidad de gloria» [51].

En sustancia, el punto de vista adoptado por Nietzsche para juzgar el arte de Wagner —a parte de las sorprendentes coincidencias con los testimonios citados— y el arte en general es el mismo que el de estos compositores: el punto de vista del creador, de la

creatividad. Cuando, por ejemplo, Luis de Pablo afirma de un compositor «me atrae mentalmente, pero muy poco *auralmente*» [52], no hace más que resaltar la fractura entre la perspectiva ‘objetiva’ del receptor y la perspectiva ‘subjética’ del creador. En esta expresión resuena la visión nietzscheana: enjuiciar la forma de la obra y sus efectos, no desde el punto de vista del consumidor o del científico, del receptor pasivo, sino del que a su vez tiene la tarea de crear. Si el filósofo debe ser un filósofo-artista, si ante todo debe desarrollar su componente creativo, antes que la objetividad y la imparcialidad, en la visión de la realidad humana y mundana, entonces este filósofo sólo puede juzgar la obra de arte como creador, sólo puede apreciarla en la medida en que aumenta su creatividad específica, sólo le cabe una ‘estética de la creatividad’.

NOTAS

[1] F. Nietzsche, *Morgenröthe*, § 548, en *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (ed. G. Colli y M. Montinari), dtv / de Gruyter, Múnich / Berlín, ²1988, III, pág. 319. Citaremos estas obras completas con la sigla KSA seguida del número de tomo.

[2] F. Nietzsche, *Opiniones y sentencias varias*, § 406, en *Humano, demasiado humano* (tr. A. Brotons Muñóz), Akal, Madrid, 1996, II, pág. 113.

[3] M. Heidegger, *Nietzsche*, Neske, Pfullingen, 1961, I, pág. 84.

[4] M. Heidegger, *op. cit.*, pág. 138.

[5] F. Nietzsche, *La genealogía de la moral* (tr. A. Sánchez Pascual), Alianza, Madrid, ⁷1983, III 4, pág. 117 (KSA 5, pág. 343). Casi siempre modifico ligeramente la traducciones citadas de Sánchez Pascual para expresar con precisión el sentido del original.

[6] F. Nietzsche, *loc. cit.*

[7] F. Nietzsche, *loc. cit.*

[8] F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, 10[108], KSA 12, pág. 517.

[9] F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal* (tr. A. Sánchez Pascual), Madrid, Alianza, ⁸1983, § 269, pág. 238 (KSA 5, pág. 224).

[10] Cf. sobre este concepto fundamental gadameriano, L. E. de Santiago Guervós, *Tradición, lenguaje y praxis en la hermenéutica de H.-G. Gadamer*, Universidad de Málaga, 1987, págs. 61-67.

[11] W. Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1973, pág. 15 y sigs.

[12] F. Nietzsche, *op. cit.*, § 295, pág. 252 (KSA 5, pág. 237).

[13] F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, § 269, pág. 239 (KSA 6, pág. 224).

[14] F. Nietzsche, *op. cit.*, § 269, pág. 238 (KSA 6, pág. 224).

[15] F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, 7[2], págs. 252-253.

- [16] F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (tr. A. Sánchez Pascual), Madrid, Alianza, ¹¹1983, «De la bienaventuranza no querida», pág. 230 (KSA 4, pág. 204).
- [17] F. Nietzsche, *op. cit.*, «El signo», pág. 433 (KSA 4, pág. 408).
- [18] F. Nietzsche, *op. cit.*, «Del hombre superior» 11, pág. 388 (KSA 4, pág. 362).
- [19] F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*, 26[284], KSA 11, pág. 225.
- [20] Cf. F. Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe* (ed. G. Colli y M. Montinari), dtv / de Gruyter, Múnich / Berlín, 1986, VIII, nº 1011, «An Elisabeth Förster, 31-3-1888», pág. 282.
- [21] F. Nietzsche, *op. cit.*, VIII, nº 1013, «An Heinrich Köselitz, 7-4-1888», pág. 284.
- [22] F. Nietzsche, *op. cit.*, VIII, nº 979, «An Franziska Nietzsche, 29-1-1888», pág. 236.
- [23] F. Nietzsche, *op. cit.*, VIII, nº 1231, «An Ruggero Bonghi, Ende Dezember 1888», pág. 569.
- [24] F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1882-1884*, 4[265], KSA 10, pág. 183.
- [25] F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1884-1885*, 25[136], KSA 11, pág. 50.
- [26] F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1882-1884*, 4[268], pág. 184.
- [27] F. Nietzsche, *op. cit.*, 4[266], pág. 183.
- [28] F. Nietzsche, *op. cit.*, 16[14], pág. 503.
- [29] F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, § 89, KSA 3, pág. 446.
- [30] F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1880-1882*, 11[170], KSA 9, pág. 506.
- [31] Georges Bataille ha sido el que mejor ha revelado, entre otras cosas, la centralidad de la ‘fiesta’ en Nietzsche y su ideal de «*el hombre cuya vida es una fiesta ‘inmotivada’*», véase *Sur Nietzsche. Volonté de chance*, «Préface», § 10, en *Oeuvres complètes vi: La somme athéologique II*, Gallimard, París, 1973, pág. 22.
- [32] F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1884-1882*, 12[147], pág. 387.
- [33] J. W. von Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden* (ed. E. Trunz), dtv, Múnich, 1982, I, pág. 325.
- [34] F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1885-1884*, 25[12], pág. 14.
- [35] F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1880-1882*, 11[198], pág. 520-521.
- [36] F. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, § 7, KSA 6, págs. 27-28.
- [37] F. Nietzsche, *op. cit.*, § 11, pág. 37.
- [38] J. G. Herder, *Terpsichore*, en *Sämtliche Werke* (ed. B. Suphan), Berlín, 1880, XXVII, pág. 171.
- [39] H. W. Gerstenberg, «Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur», en *Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte*, dtv, Múnich, 1971, I, págs. 117, 112 y 113.

- [40] H. W. Gerstenberg, *loc. cit.*, pág. 108.
- [41] F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, «De las tablas viejas y nuevas», § 2, pág. 274 (ksa 4, pág. 247).
- [42] T. W. Adorno, *Teoría estética* (tr. F. Riaza), Taurus, Madrid, pág. 45 (*Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970, vii, pág. 48-49). Modifico ligeramente la traducción.
- [43] Recientemente aparecen defendidas estas tesis en el influyente pero desviante libro de J. Young, *Nietzsche's Philosophy of Art*, Cambridge University Press, 1992, pág. 145.
- [44] Cf. por ejemplo el ataque con inquina de M. Vogel, *Nietzsche contra Wagner. Ein deutsches Lesebuch*, Bonn, 1984.
- [45] Cf. A. Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, 4 vols., H. Schneider, Tutzing, 1966.
- [46] «Los motivos y las frases individuales, en la escena de Siegmund y Sieglinde, son sintácticamente independientes, en lugar de fusionarse en períodos. Ellos cumplen, cada uno por sí mismo, una función músico-gestual o musico-retórica» C. Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Bosse, Regensburg, 1971, pág. 67. Dahlhaus critica fuertemente las violencias interpretativas de Lorenz: «A un texto musical refractario se le imponen principios formales que le son radicalmente extraños. El 'secreto de la forma' en Richard Wagner consiste, en medida no pequeña, en la terquedad con la que Lorenz insiste en haberlo descubierto» *Formprinzipien in Wagners 'Ring des Nibelungen'*, Bosse, Regensburg, 1969, págs. 100-102.
- [47] «La inmortal crítica antiwagneriana de Nietzsche [...] me ha parecido siempre un panegírico con signo opuesto» T. Mann, *Wagner und unsere Zeit*, Fischer, Frankfurt, 1963, págs. 72-73.
- [48] M. Mila, «Tra Wagner e Nietzsche», en E. Fubini (ed.), *Richard Wagner e Friedrich Nietzsche*, Unicopoli, Milán, 1984, pág. 24.
- [49] Cf. I. Stravinsky, *Poética musical* (tr. E. Grau), Taurus, Madrid, 1977, págs. 62-66.
- [50] I. Stravinsky, *op. cit.*, pág. 62.
- [51] C. Debussy, *El señor Corchea y otros escritos* (tr. A. Medina Álvarez), Alianza, Madrid, 1987, pág. 71.
- [52] J. L. García del Busto, «Un diálogo con Luis de Pablo», en Autores varios, *Escritos sobre Luis de Pablo* (coord. J. L. García del Busto), Turner, Madrid, 1987, pág. 11. La cursiva es mía.